



**Casa abierta al tiempo**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
**Unidad Azcapotzalco**

## **LA HISTORIA PATRIA EN EL CINE MEXICANO, 1932-1958**

Tesis que para obtener al grado de  
**Doctor en Historiografía**

presenta  
**María del Sol Morales Zea**

Director de tesis  
**Dr. Álvaro Vázquez Mantecón**

Sinodales  
**Dra. Silvia Pappe Willenegger**  
**Dra. Rosa Denise Hellion Puga**  
**Dr. Alejandro Araujo Pardo**

Esta investigación contó con el apoyo y patrocinio económico del Consejo  
Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)

Ciudad de México, D. F., 11 de marzo de 2016

Para Mario y Marina, mis compañeros de viaje

Han sido muchas las personas que me han ayudado para la conclusión de este trabajo, todos son igual de importantes aunque su colaboración haya sido de distinta naturaleza. Sin embargo no los puedo mencionar a todos al mismo tiempo así que seguiré un estricto orden cronológico. Para empezar debo agradecer al Posgrado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, la oportunidad de cursar este doctorado. A la Dra. Silvia Pappé Willenegger, la Dra. Danna Levin Rojo y el Dr. José Ronzón León, quienes sucesivamente fungieron como coordinadores del posgrado e hicieron posible que, pese a todos los contratiempos que se presentaron, pudiera terminar los cursos y gozar de los apoyos económicos del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Con el CONACYT estoy igualmente en deuda pues gracias a la beca que recibí, pude dedicar todo el tiempo a esta investigación que me llevó a vivir en la Ciudad de México durante un año. Además, sus apoyos para estancias en el extranjero, junto con las buenas gestiones de Danna Levin, me permitieron realizar una estancia en Buenos Aires, Argentina, que fue muy importante en el desarrollo de este trabajo. Además de los coordinadores, sin duda el principal apoyo que tuve desde el primer momento en pos grado fue mi director de tesis Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, quien me ayudó a adentrarme en el estudio y análisis del cine, un campo completamente desconocido para mí al inicio de mi investigación. Sus consejos, comentarios y referencias fueron indispensables en este camino de casi cinco años.

Los compañeros de mi generación Myrna Rivas, Keila Barrera, Emilio Rodríguez, Alejandro Gutiérrez, Francisco Ramírez y Víctor Gutiérrez, estuvieron también presentes durante el proceso de elaboración de esta tesis, siempre acompañándonos en las angustias que compartidas siempre son menos, pero también en los momentos de dicha por los logros individuales. Juan Alfonso Milán, Rafael Villegas y nuestros compañeros brasileños Fabio Souza, Priscila Miraz e Igor Andreo, hicieron de los días de seminario de tesis un momento de socialización que agradezco infinitamente. Y de entre todos mis compañeros de posgrado quiero agradecer a Abe Roman, por ser una amiga aún en la distancia, y ayudarme con varios trámites para los que se requería que viajara a la Ciudad de México. Sin su ayuda esta tesis no podría haber sido presentada.

En Buenos Aires recibí el apoyo de Dra. Ana Laura Lusnich, quien siempre fue gentil y solidaria conmigo, en las duras condiciones económicas en que su país se encontraba durante mi estancia, a lo que se sumó un embarazo lleno de achaques. Sus comentarios y recomendaciones bibliográficas me sirvieron de mucho para complementar el marco teórico de la tesis. Igualmente agradezco al Dr. Pablo Piedras, quien hizo atinados comentarios a este trabajo, así como a Alejandro Kelly por su interés en el tema de los héroes mexicanos en el cine. De ellos y de todo el Seminario del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) me queda un buen recuerdo.

El proceso de escritura de esta tesis estuvo lleno de cambios a nivel personal, y en esos cambios debo agradecer a mi esposo y compañero de posgrado Mario Cesar Islas Flores por su solidaridad y sobre todo por el aliento que me dio en los momentos más difíciles. Así también va mi gratitud para mi madre María Luisa y mis

hermanos Luis, Abraham y Anahí, quienes siempre han estado dispuestos a ayudarme para el logro de mis metas y proyectos.

Finalmente quiero agradecer a los amigos, quienes están ahí aún en la distancia y que han sido un motor para mi, un estímulo y un oasis de calma dentro de mi agitada vida. Los que han seguido todo mi desarrollo académico: José Ricardo Maldonado, Juana Iris Sánchez, Jimmy Ramos, Josué Villegas y Nicté Ha Espadas. Quienes han sido compañeros de penas laborales y personales: Lorgio Cobá, Selene Ruíz y Karla Caballero. Y finalmente a los que llegaron en estos últimos años: Fernando Castrillo, Claudia Morales, Berenice Hernández, y especialmente a Alejandra Ceja y Eduardo Zavala, quienes además me facilitaron información relevante para este trabajo.

En la última etapa de la elaboración de la tesis han sido fundamentales los comentarios de mis sinodales, la Dra. Silvia Pappé, la Dra. Denise Hellion y el Dr. Alejandro Araujo, tener otros puntos de vista me permitió encontrar nuevas formas de expresar lo que intentaba decir.

Todos ellos son también colaboradores de esta tesis, aunque sin lugar a dudas todos los yerros que en ella se puedan encontrar son responsabilidad mía.

Por último, quiero expresar mi deuda con Rene Robles, sin cuya ayuda no hubiera sido posible realizar los trámites y pagos necesarios para la conclusión y presentación de este trabajo.

## ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo 1. Las producciones eran ellas y sus circunstancias. El cine nacional y el contexto nacionalista.	16
1.1 Cine mexicano y nacionalismo	17
1.2 Las vicisitudes de las producciones históricas	35
1.3 El arte es siempre político	43
Capítulo 2. El relato cinematográfico del pasado	45
2.1 El cine histórico como categoría	46
2.2 Historia, literatura y cine	53
2.3 Relato histórico y relato de ficción	57
2.4 La historia contada en la pantalla	67
2.5 De la memoria a la historia de la Revolución	74
2.6 La historia académica y su relación con las representaciones cinematográficas	81
Capítulo 3. La figura del héroe nacional en el cine mexicano.	88
3.1 El héroe y su construcción	89
3.2 Los héroes del panteón nacional en el cine	92
3.3 Los modelos del héroe mexicano y sus mitos	95
3.3.1 Miguel Hidalgo y José María Morelos	95
3.3.2 Maximiliano y Benito Juárez	104
3.3.3 Pancho Villa y los revolucionarios	108
3.4 Mujeres ilustres y heroínas	113
Reflexiones finales	125
Bibliografía	129
Filmografía	136
Películas mexicanas de época, 1932-1956	146
Índice de cuadros	151

## INTRODUCCIÓN

Como forma de gobierno, como proyecto económico o como inspiración artística, la exaltación de lo propio fue una tendencia dominante durante las décadas posteriores a la Revolución, que se construyó, a su vez, como un principio de identidad nacional. En la sociedad posrevolucionaria germinó el discurso sobre la nación elaborado por los grupos hegemónicos que buscaban homogenizar las ideas, costumbres, lealtades, creencias y prácticas de los mexicanos. El Estado en primer lugar, pero también otros actores que tenían acceso a los medios como la Iglesia católica, los dueños de capitales de distinta magnitud e intelectuales, participaron en la formación de la "comunidad imaginada"<sup>1</sup> para los mexicanos, fundada en nacionalismos de contenido discrepante.

La escuela fue uno de los espacios donde el discurso nacionalista fue inculcado entre la población. Para ello, los objetivos de la enseñanza de la historia fueron "la verdad en materia histórica y la creación de un sentimiento de solidaridad nacional como factor fundamental para la integración de la patria".<sup>2</sup> No obstante, los libros de texto no fueron los únicos medios para difundir los relatos de la historia nacional: festivales, desfiles, monumentos y el cine mismo formaron parte importante de la difusión del nacionalismo apoyada en una interpretación de la historia mexicana.<sup>3</sup>

Los estudios realizados sobre el cine presentan las narrativas de las películas como modelo o arquetipo seguido por la sociedad mexicana: como integradoras de la identidad nacional.<sup>4</sup> Es en el marco de esa veta no académica de la interpretación histórica donde se inserta el estudio historiográfico del cine, una producción historiográfica fuera de la academia, a través de la que se expresan posiciones políticas e ideológicas.

El cine mexicano de la primera mitad del siglo XX no fue pródigo en cine histórico si lo comparamos con el total de su producción, sin embargo, creó al menos una veintena de películas sobre algún acontecimiento o figura de la historia patria. Son esas cintas el objeto de estudio de esta tesis que pretende responder a la pregunta: ¿cuáles son las interpretaciones históricas presentes en las películas que representan episodios de la historia nacional? Para responder esta pregunta general se deben contestar otras: ¿quiénes son los responsables de esas representaciones cinematográficas?, ¿qué obras fueron base para la elaboración de sus argumentos?, ¿cuál fue el contexto en el que

---

<sup>1</sup> Véase Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>2</sup> Jesús Sotelo Inclán citado por "La política del pasado en medio siglo (1900-1950)", en Josefina Mac Gregor, (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos. Libro 1. Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 109.

<sup>3</sup> Esto ha sido estudiado ya por Ricardo Pérez Montfort como un fenómeno de construcción de estereotipos; véase, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, CIESAS, México, 2007. Por su parte Thomas Benjamin aborda el caso específico de la creación de la Revolución con mayúscula, y su desenvolvimiento desde 1911 hasta sus ecos a finales del siglo XX; véase *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia*, México, Taurus, 2003.

<sup>4</sup> Véase Carlos Monsiváis, "No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)", *Revista Iberoamericana*, no. 148-149, julio-diciembre 1989, p. 728; Francisco M. Peredo Castro, "Cine, imaginario nacional y nación. La construcción de la identidad nacional desde la pantalla: 1896-1940", en Josefina Mac Gregor (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos. Libro 1. Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 305-364.

se realizaron éstas películas?, ¿qué criterios pudieron determinar su realización? ¿cuáles fueron los episodios históricos y cuáles los héroes representados?, ¿cómo fueron representados dichos héroes?

Sin embargo, éstas preguntas son sólo una guía pues en el desarrollo de la tesis el lector encontrará el tratamiento de materias que se relacionan con el cine de forma tangencial, más no por ello son menos importantes. Pensar las películas desde la perspectiva historiográfica requiere analizarlas no solo en sus características de forma y contenido, sino también establecer su vínculo sociopolítico con la sociedad mexicana en la cual se inscribieron. Y al mismo tiempo, es importante atender a las particularidades organizativas y creativas del medio cinematográfico.

Los medios de comunicación se multiplicaron súbitamente en el siglo XX. Con la aparición y difusión del teléfono, el cine, la radio y la televisión, se transformaron las prácticas sociales. Si "el mensaje de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introducen en los asuntos humanos",<sup>5</sup> el cine es un mensaje en sí mismo distinto al de los textos que tradicionalmente se han ocupado del discurso historiográfico. Es un medio que puede conjugar una gran cantidad de información transferible en mucho menos tiempo a su espectador, y deja por tanto menos espacio para que el público complete o participe.<sup>6</sup> Puede proporcionar una gran cantidad de información comprensible aún para los analfabetas, y en ese sentido es altamente asequible, y a la vez, no deja espacio para la participación del público en el contenido, por lo que favorece la irreflexión.

Debido a las características antes mencionadas, no extraña que frente a los obstáculos que ha encontrado siempre la lectura entre la población del país, los medios audiovisuales se hayan consolidado como la principal y más efectiva forma de transmitir la información. De este modo, los mexicanos han aprendido de historia, tanto nacional como internacional, a través de lo que ven en películas, novelas, reportajes y demás programas de televisión.

El cine mexicano además dio inmediatamente el paso a la pantalla chica desde la aparición de la televisión en México. Por ello, más de medio siglo después de su creación, las películas de la Época de Oro son referentes del pasado nacional para los mexicanos, quienes han aprendido del pasado a través de ellas. Puesto que han sido proyectadas en las cadenas de televisión abierta a todo el país por varias décadas, lo que mantiene su vigencia y presencia en la memoria colectiva intergeneracional. La mirada crítica de Emilio García Riera hacia el papel del cine en el conocimiento histórico de los mexicanos, considera que

el cine conspiraría contra la historia desde el momento en que ubicaría sus masas de espectadores –masas de trabajadores convertidos en consumidores de vidas vicarias- en una tierra de nadie sin otros horizontes que no fueran los del pequeño melodrama individual, tanto más conmovedor cuanto menos contrastado con la marcha de la historia.<sup>7</sup>

En su papel de espectador, el público mexicano fue el destinatario de los mensajes del cine histórico, que transmitió una serie de símbolos, metáforas y relatos sobre el pasado. La vigencia de algunas de estas cintas a

---

<sup>5</sup> Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, España, 1996, p. 30.

<sup>6</sup> Es decir, en términos de McLuhan el cine es un medio caliente, los medios fríos son aquellos que pueden comunicar menos información y permiten al público completar los contenidos, como el habla o el teléfono; *Comprender los medios*, pp. 43-44.

<sup>7</sup> Emilio García Riera, *El cine y su público, Colección Testimonios del Fondo*, no.11, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 18.

través de nuevos formatos como la televisión, el internet y los discos de video digital (DVD), permite pensar que su importancia no fue ni es menor.

Sin embargo, aunque son numerosos los estudios que se encargan de analizar el cine en su carácter de industria cultural, desde su introducción en nuestro país hasta las más recientes producciones mexicanas, pocos han sido los trabajos dedicados a las películas históricas. La búsqueda de elementos del imaginario social o la representación social sobre diferentes grupos dentro de las películas, ha hecho que los estudios sobre cine mexicano se concentren en la identificación de la masculinidad y la feminidad, así como de la identidad nacional o lo “mexicano”.<sup>8</sup>

Estas investigaciones parten precisamente de la identificación de la cinematografía como producto de la creación, producción y comercialización de contenidos que estandarizan una versión de la realidad. Una realidad que es moldeada por los que ostentan los medios para crear, y que por tanto no son otros que los poderosos. En este esquema el público es receptor y reproductor pasivo de los contenidos que recibe.<sup>9</sup> Al ser creados por el grupo dominante, los símbolos y contenidos que resultan del proceso mantienen una doble intención velada, que de acuerdo con la teoría marxista, permite la perpetuación de la dominación sobre las masas. La identidad nacional, al ser producto de la industria cultural del cine, formaría arquetipos del mexicano que favorece la dominación de los mismos en beneficio de los grupos privilegiados; o en su caso, que perpetúan la subordinación de la mujer hacia el hombre en la sociedad mexicana.

Por su parte, el cine de tema histórico, aquel que realiza una representación de acontecimientos concretos del pasado, considerados por los especialistas como *históricos*, tiene importantes precursores. Destaca por haberse ocupado del cine de otras épocas Jorge Ayala Blanco, quien inició en 1968 su ambicioso proyecto de análisis crítico de toda la producción cinematográfica nacional. En su primer libro *La aventura del cine mexicano*, escribió sobre las cintas mexicanas filmadas entre 1931 y 1967,<sup>10</sup> con una aproximación temática al cine del periodo. Destaca la Revolución y como tema importante en las películas mexicanas de aquellos años. Festeja la trilogía de Fernando de Fuentes sobre la guerra, compuesta por *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*. De esta última señala que

sin proponerse desentrañar el sentido de la historia por medio de símbolos o como un fin en sí mismo, De Fuentes alcanza el carácter de alegoría como resultado. [...] La alegoría como forma de representación no sirve aquí para aniquilar la historicidad sino para interpretarla, a la manera de Bertolt Brecht.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Sobre esto han versado numerosos trabajos académicos de Julia Tuñón, Carlos Monsiváis, Jorge Ayala Blanco y Aurelio de los Reyes.

<sup>9</sup> Cabe señalar que una de las ideas de Walter Benjamin era precisamente revertir este sistema, de manera que las masas pudieran crear y reproducir sus propios significados emancipadores. Véase *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

<sup>10</sup> La obra de Jorge Ayala Blanco fue publicada por editorial Era por primera vez apenas un año antes que el primer tomo de la *Historia documental* de Emilio García Riera; sin embargo el libro consultado para este trabajo corresponde a la segunda edición de 1985, véase Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, México, Editorial Posada, 1985.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 24.



En este fragmento advertimos el análisis a la representación sobre Revolución desde una perspectiva histórica. Sin embargo, no abunda en el contexto y las implicaciones políticas de la interpretación de De Fuentes, puesto que su perspectiva es estética.

La consciencia de la importancia de la representación histórica hace que Ayala resalte la importancia de "las figuras de los próceres históricos", aunque en realidad sólo se refiere a Villa. Aplauda al Villa creado por De Fuentes en *Vámonos con Pancho Villa*, y ni siquiera menciona a los muchos otros Villas que existieron durante los más de treinta años que lo ocupan. El interés de Ayala Blanco está centrado en lo que considera los trabajos magistrales, las mejores películas y por ello dignas de mención. Por ejemplo, se ocupa de *Flor Silvestre* porque la considera la creadora de arquetipos que se repetirían constantemente en otras cintas en una síntesis muy acotada.

También en *La aventura del cine mexicano* encontramos un capítulo dedicado a la añoranza porfiriana, en el que explica lo que considera el "único estilo de época que ha creado por el cine mexicano".<sup>12</sup> Se refiere a los albores del siglo XX, tiempo en que se ubican varias cintas que nos llevan al

mundo de la fantasiosa, decidida, intensa, envidiable, enternecidamente reaccionaria, lánguida y porfiriana añoranza. Una evocación, plena de amabilidad y gentileza, del 1900, de los mejores tiempos idos, pero no demasiado remotos, rescatables.<sup>13</sup>

Otra interpretación del pasado no tan lejano, pero en este caso tan consistente que parece verdadero. No obstante lo reaccionario de su representación, no se atreven a establecer conexiones más claras con la historia política y social que justificó la Revolución. Aunque resultaba atractiva la idea de incluir estas cintas en el corpus de este trabajo, su misma vaguedad respecto a los acontecimientos históricos y la ausencia -en algunas ocasiones total- de referentes reales las alejan de los objetivos específicos del estudio.

La segunda entrega del proyecto de Jorge Ayala *La búsqueda del cine mexicano*, retoma a los que considera los cineastas que habiendo iniciado sus carreras en las décadas de los treinta y cuarenta, todavía dirigen: el "Indio" Fernández, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez y Roberto Gavaldón. Aquí Ayala vuelve sobre el tema de la Revolución en la misma época que aparentemente ya había abordado en su primer libro, las décadas de los cuarentas y cincuentas, lo que demuestra que al mismo autor consideró que quedaba mucho por decir.

Añade Ayala Blanco algo que se prefiguraba en su primer libro, que durante la cuarta década del siglo, el cine de la revolución se convierte en género, y nos dice que su objetivo es que

la mujer, por la fortaleza amorosa y la debilidad sedentaria que a priori significa socialmente, funcione como punto de referencia ahistórico: será pues la afirmación del macho, la prueba de su hidalguía y el botín sollozante que dignifica la muerte. La mujer-patria está al margen de la historia, pues recuerda en cada aparición que los revolucionarios no combaten por ideales sino como caballeros andantes en busca del reposo sexista del guerrero, que quedará debidamente plasmados en las coplas de un corrido popular que los petrifique, hasta que se demuestre el aforismo de que "el pueblo es el opio del pueblo".<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>14</sup> Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, Posada, México, 1986, p. 76.

Ayala reduce así al cine revolucionario, a ser otro espacio para la representación de los ideales patriarcales en los que la mujer pasa de un momento a otro del orgullo a la vergüenza, del amor al odio. Es decir, de nueva cuenta queda desligado del presente político y social desde el cual era producido.

Por su parte, Aurelio de los Reyes trabajó inicialmente de forma tangencial el tema del relato de la historia nacional en el cine, desde el enfoque del nacionalismo y la Revolución. En *Medio siglo de cine mexicano*, De los Reyes señala la existencia de un marcado nacionalismo desde los primeros años del cine nacional, antes de que se consolidara como industria de entretenimiento. Incluso, el autor revela cómo el cine y el nacionalismo costumbrista fueron indisociables del surgimiento de la empresa cinematográfica mexicana, y que su éxito estuvo cimentado en ese mismo ideal. De los Reyes explica el éxito de *Allá en el rancho grande*, con su "cocktail de diversas manifestaciones de la cultura mexicana", "su conservadurismo y defensa de los valores establecidos",<sup>15</sup> y la idealización maniquea de sus personajes, por expresar la nostalgia de la sociedad mexicana de los treinta por el pasado. Sin embargo, su apretada síntesis no permite observar los detalles ni expone demasiados ejemplos que apoyen sus afirmaciones.

El cine mexicano se evidencia como un reflejo de la relación de los mexicanos con su pasado y su presente, justo en el momento en que el país cambiaba de rostro. Al entrar en la década de los cuarenta, De los Reyes advierte un cambio en el nacionalismo del cine mexicano, hasta ese momento conservador. El autor considera que el cine mexicano se expresó en tres tipos de nacionalismo, el conservador, el liberal y el cosmopolita. No obstante, esta tipología no queda clara, nuevamente por la escasa presencia ejemplos. Además, al parecer el autor no consideró importante a las producciones históricas como parte del cine nacionalista por lo que no se ocupa de ellas.

Al estudiar a la Revolución en la pantalla, De los Reyes se concentra únicamente en el periodo silente y la década de los treinta, por lo que su análisis se limita a la etapa de posguerra. El poco interés por el estudio de las cintas relativas a la Revolución posteriores a 1940 se mantuvo hasta fines del siglo, hasta ese momento se llegaron a escribir ensayos sobre películas dirigidas o actuadas por alguna estrella, entre las que estuvieron algunas revolucionarias. Es el caso de los trabajos de Julia Tuñón sobre la obra de Emilio "Indio" Fernández, así como algunas publicaciones de editorial Clío sobre el trabajo de María Félix. El interés por el cine sobre la historia de México estuvo dirigido al periodo revolucionario, los libros de Margarita de Orellana, Andrés de Luna<sup>16</sup> son buenos ejemplos de ello; mientras que el estudio de las representaciones del siglo XIX fue casi inexistente.

La investigación académica sobre el cine de la historia patria ha debido esperar el nuevo siglo. Ha sido en años recientes, con un nuevo interés en el estudio de los medios masivos de comunicación por parte de los historiadores, que el cine mexicano ha sido analizado como productor del discurso histórico nacional; en muchas ocasiones al amparo de los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución.

---

<sup>15</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1991.

<sup>16</sup> Véase Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana*, México, Joaquín Mortiz, 1991; y Andrés de Luna, *La batalla y su sombra. La batalla y su sombra. (La revolución en el cine mexicano)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1984.

Por su intencionalidad y objetos de estudio son tres los trabajos que más se aproximan a la presente tesis. Se trata de *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano; Cine y revolución. La revolución mexicana vista a través del cine;* y *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. Estos tres libros son compilaciones de ensayos que en diferente medida analizan las películas mexicanas en su calidad de discursos historiográficos, aunque limitándose a una película o personaje histórico determinado.

La obra que aborda el tema de este trabajo de manera más directa es sin duda *La ficción de la historia*, obra coordinada por Ángel Miquel y editada por la Cineteca Nacional que se inscribe dentro de los festejos del Bicentenario. Su particularidad radica en ser la única publicación que se dedicó exclusivamente al estudio de la representación de la historia decimonónica de México, la cual divide en tres hitos: la Independencia, la intervención estadounidense y la intervención francesa. La filmografía citada abarca toda la vida del cine nacional, se cita un total de 85 películas, algunas de ellas perdidas en la actualidad y otras que son apenas vistas del periodo silente. A través de sus capítulos se confirma la preferencia por ciertos héroes nacionales; para el 2010 se habían filmado tres cintas en las que el personaje principal era Hidalgo,<sup>17</sup> un par de películas sobre Morelos y películas únicas sobre Francisco Xavier Mina, Gertrudis Bocanegra y la María Ignacia "La Güera" Rodríguez.

De la misma forma en el caso de las películas que abordan el tema de las intervenciones estadounidense y francesa se busca resaltar la representación de los héroes o antihéroes reconocidos por la historiografía, Antonio López de Santa Anna, los Niños Héroes, Benito Juárez, Maximiliano de Habsburgo y Porfirio Díaz. Esto a pesar de que en su mayoría no son personajes centrales de sus tramas. Se tiene en conjunto una serie de buenos trabajos sobre cada película, sin que se logre una mirada general del cine histórico, el cual difícilmente se podría lograr con una temporalidad tan amplia que no se detiene mucho en las condiciones de producción y recepción de las cintas. Se trata de un texto de divulgación:

un libro útil y necesario, pero ante todo ameno y divertido, lleno de datos interesante e incluso francamente curiosos(¿un canibal en la guerra entre México y Estados Unidos?). Es asimismo un recorrido que abarca personajes históricos reales y héroes creados por la ficción (por ejemplo el Zorro y sus diferentes encarnaciones).<sup>18</sup>

La misma Cineteca Nacional en colaboración con el Instituto Mexicano de Cinematografía, editó el libro *Cine y Revolución* coordinado por Pablo Ortiz Monasterio en el mismo año del Bicentenario.<sup>19</sup> En la introducción escrita por Álvaro Vázquez Mantecón se hace un resumen de los cambios que la representación del movimiento revolucionario tuvo en el cine mexicano, desde sus inicios hasta el 2009. Vázquez se preocupa por las implicaciones políticas de las cintas y su relación con el gobierno, la revolución institucionalizada, la revolución hecha gobierno y finalmente el revisionismo de las últimas décadas. El texto contiene también un ensayo que compara las diferentes caras del

---

<sup>17</sup> También con motivo del Bicentenario de la Independencia se estrenó en el 2010 la película *Hidalgo: la historia jamás contada*, dirigida por Antonio Serrano y protagonizada por Demian Bichir. A ésta cinta le siguió *Morelos*, del mismo director, estrenada en 2012. Tampoco se incluye la producción animada *Héroes verdaderos*, estrenada el mismo 2010, dirigida al público infantil.

<sup>18</sup> Presentación de Susana López Aranda en Ángel Miquel (coord.), *La ficción*, p. 8.

<sup>19</sup> Este libro surgió de una exposición del mismo nombre montada en el Antiguo colegio de San Ildefonso.

caudillo Pancho Villa en el cine escrito por Eduardo de la Vega. Además varios trabajos dedicados a *Vino el remolino y nos alevantó* y *Si Adelita se fuera con otro*, películas que serán relevantes a lo largo de este estudio.

También del 2010 y editada por Conaculta,<sup>20</sup> la obra coordinada por Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, *La luz y la guerra*, conjunta catorce ensayos sobre la revolución mexicana vista por el cine. En ella se asume a la Revolución como un relato fundacional del México moderno, modelado "por el Estado e imaginada por la 'inteligencia mexicana' y otras instituciones".<sup>21</sup> De esta forma, los ensayos compilados se concentran en la narrativa de distintos corpus y aristas. Por su relación con el tema aquí estudiado resaltan: el ensayo sobre la trilogía de Fernando de Fuentes escrito por Julia Tuñón, el capítulo sobre Pancho Villa escrito por los propios Sánchez y García Muñoz y el ensayo de Stephany Slaughter sobre la representación de las soldaderas en el cine.

No obstante la bibliografía específica encontrada, el marco referencial parte de los trabajos más generales sobre la relación entre cine e historia que surgieron en la década de los setenta. En primera instancia la obra de Marc Ferro, pionero en los estudios sobre cine desde una perspectiva historiográfica, quien demostró la diversidad de formas en las que el cine se podía volver objeto de estudio para los historiadores. Desde sus primeros ensayos Ferro subrayó la función política del cine, la cual puede o no ser inconsciente y está siempre ligada a la ideología de sus creadores, pero también a las ideas previas de sus público.<sup>22</sup> Su hipótesis es

que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia ¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la Historia misma.<sup>23</sup>

El análisis del cine debe abarcar a la sociedad que lo crea, y en ese sentido es más importante el estudio del contexto que el análisis exhaustivo de una cinta en su totalidad. En este sentido, el estudio de fragmentos permite atestiguar la existencia de interpretaciones "socio-históricas".<sup>24</sup> Como cualquier fuente, el cine debe ser analizado no como una copia de la realidad sino como una representación que revela a través de guiños, cosas visibles y no visibles.

Posteriormente, Pierre Sorlin publicó su *Sociología del cine*, en donde replanteó la forma de estudiar el cine como "resultado de un trabajo en equipo, en que es muy difícil reconocer la parte de cada uno",<sup>25</sup> más importante que los individuos sería el "medio del cine",

un conjunto particularmente homogéneo cuyas orientaciones, tendencias, posición en el campo social cuentan más que las ideas de algunas personas, aún si esas personas asumen una responsabilidad considerable en los filmes de que se ocupan.<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes es finalmente el responsable de las tres publicaciones realizadas en 2010, puesto que tanto la Cineteca como el Imcine dependen de él.

<sup>21</sup> Fernando Fabio Sánchez, "Introducción", en Fernando Fabio Sánchez, Gerardo García Muñoz (coords.), *La luz*, p. 21.

<sup>22</sup> Ejemplos muy claros de esto los encuentra Marc Ferro en las cintas, véase "El film, fuente y agente de la historia", en *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 11-17.

<sup>23</sup> Marc Ferro, "El film, ¿un contra-análisis de la Sociedad?", en Marc Ferro, *Cine*, pp. 20-39; p. 26.

<sup>24</sup> Ferro, *Ibid.*, p. 27.

<sup>25</sup> Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 82.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

Resaltar al cine como una obra colectiva nos obliga a no hacer reducciones sobre el origen o significado de un motivo visto en pantalla. Por ello, a pesar de que a lo largo de la tesis se podrá atención en determinados directores o guionistas, estos son considerados como referentes y no como responsables de la totalidad de las cintas.

En las últimas décadas Robert Rosenstone ha cuestionado la forma en la que el cine ha sido abordado por los historiadores en los Estados Unidos. Parte importante de su trabajo lo ha dedicado a definir y analizar el cine histórico, tanto de ficción como documental. Como resultado de sus estudios ha encontrado que el cine histórico estadounidense tiene ciertas formas estándar: cuenta la Historia como un relato con un principio y un final, un mensaje moral, y una interpretación progresiva del devenir histórico; enfatiza que la Historia es algo que le sucede a individuos; ofrece una versión cerrada, simple y completa del pasado; vuelve emotiva y dramática la Historia; dota de un aspecto al pasado; y finalmente, considera la Historia como un proceso.<sup>27</sup> Además, ha estudiado la participación de historiadores como asesores en películas históricas, el uso de películas históricas dentro del aula de clases y la revaloración del cine como parte del discurso historiográfico no menos valioso que el escrito.

Por las condiciones y características propias del medio, que los autores antes mencionados ya han señalado, el presente estudio se basa en una metodología mixta y una recopilación de fuentes y referentes amplia, por un lado, debido al universo de películas estudiadas, se incluyen algunas estadísticas sobre la producción y características de las cintas con temática histórica que permiten percibir tendencias cuantitativas y por otro, parte fundamental de este trabajo lo compone el análisis cualitativo, en el que podemos encontrar coincidencias con otros campos como la pintura y la historiografía, así como un discurso propio sobre héroes y sucesos.

En este trabajo, además de considerar las obras literarias e historiográficas que sirvieron de apoyo para la creación de las narrativas cinematográficas, se retoma la recepción crítica que tuvieron las películas, y el discurso publicitario que las acompañó. Esto debido a que se considera que en la producción historiográfica no es importante únicamente el producto -las películas históricas-, sino su contexto de producción, con énfasis en el momento ideológico y político en el que se inscribieron las cintas. De esta forma, las fuentes empleadas no son únicamente filmográficas, sino también bibliográficas, hemerográficas y archivísticas. Pero el lector también encontrará referencias iconográficas y musicales que sirvieron de fuente para la creación cinematográfica.

Inicialmente se trató de seguir las pistas que se encontraron en las películas, pero durante el análisis y en las primeras búsquedas biográficas de los involucrados en el proceso creativo, las dudas se multiplicaron. Los más destacados historiadores del cine mexicano hacen siempre referencia a los momentos históricos, pero por lo general sin ningún tipo de fuente a la que se pueda recurrir. Otras generaciones de investigadores han procurado el uso de fuentes, generalmente hemerográficas, las cuales tienen tantas ventajas como desventajas. Existen varios periódicos y revistas que publicaban notas sobre el cine mexicano, sin embargo las películas reseñadas o sobre las que se comentaba eran las más taquilleras o populares, respondían a criterios comerciales -tenían la función de hacer

---

<sup>27</sup> Robert Rosenstone, "The Historical Film: Looking at the Past in a Post-Literate Age", en Lloyd Kramer (ed.), *Learning History in America. Schools, Cultures, and Politics*, University of Minnesota, Minneapolis, 1994, pp. 54-57.

publicidad a la producción que había pagado previamente-, y muchas de las cintas aquí analizadas no lo fueron. Además, por lo general, las notas periodísticas eran escritas de forma anónima, y no tenían un tono serio sino satírico. Con todo ello siguen siendo una importante fuente para el análisis de las cintas y del medio.

El trabajo de archivo se volvió indispensable debido a las relaciones presupuestas y presumidas por parte de un personaje clave: Miguel Contreras Torres. Fue por dicho personaje que se inició una revisión de los fondos presidenciales del Archivo General de la Nación, con lo cual se pudo encontrar varios escritos recibidos por los presidentes sobre temas cinematográficos, concretamente, de la preocupación de los ciudadanos mexicanos por tener un cine patriótico. Pero también las relaciones entre los productores y la presidencia cuando de cine histórico se trató. Finalmente estas fuentes se convirtieron en parte fundamental de la investigación.

La relación del cine mexicano con la música ha sido señalada y resaltada muchas veces, puesto que el cine mexicano de la época dorada se caracterizó por sus números musicales, y los mismos nombres de las cintas delatan el estrecho vínculo entre película y canción.

Para comprender mejor la conformación de estas representaciones históricas fue necesario ubicar las películas dentro de su horizonte de enunciación, el lugar epistémico de sus creadores y espectadores. A esto responde el contenido del capítulo inicial, en el que se establece la relación entre cine y nacionalismo, pues durante la investigación se pudo constatar que el nacionalismo político y económico fue condición tanto para la existencia de una fuerte industria cinematográfica, como para la creación de películas históricas. Y al mismo es la atmósfera cultural e ideológica en la que se ubica el discurso sobre el pasado expresado en las películas que crearon, a su vez, un discurso propio sobre la nación mexicana.

¿Existió una forma particular de contar la historia patria en las primeras décadas del cine mexicano? Esta es la pregunta que atraviesa todo el segundo capítulo. Por medio de las peculiaridades del relato y los usos de herramientas cinematográficas, en la comparación con el relato histórico profesional en texto, expongo el relato histórico-cinematográfico. El relato sobre la Revolución ocupa un apartado especial por su condición de historia inmediata que aún está presente en la memoria de los mexicanos, en virtud de su ininterrumpida de difusión, principalmente, a través de la televisión mexicana mencionada con anterioridad. Las cintas sobre dicho periodo son, como se verá, más variadas y divergentes que en el caso de la historia del siglo XIX. En este capítulo se aborda también la relación entre los historiadores profesionales o académicos que trabajaron en los guiones cinematográficos, o como asesores de las mismas, la relación más directa entre los historiadores y el cine.

La historia contada en la primera mitad del siglo XX en México respondió siempre a un tipo de historia tradicional o clásico, en el cual los héroes eran los artífices y protagonistas de la misma. Debido a su importancia como eje en torno al cual se desarrolla el relato el tercer capítulo se concentra en retratar a los héroes que figuraron en las películas históricas, analizando su representación y simbolismo dentro del panteón histórico nacional. Considerando que sin la perspectiva de género esta historia estaría incompleta se dedica un apartado especial a las heroínas, pues su figura tuvo transformaciones importantes en las tres décadas de estudiadas.

A lo largo del trabajo se exponen las profundas relaciones entre el cine y la historia en el contexto de las tres décadas posteriores a la Revolución en México. Estos nexos, si bien están presentes en el plano teórico general, adquieren una dimensión particular, e incluso, insospechada en la realidad mexicana. Los creadores cinematográficos no fueron ajenos a la importancia de la historia en la formación de la identidad nacional, sus películas narran una versión de la historia acorde a sus ideas. En su mayoría católica, conservadora, prohispanista o porfirista, pero también liberal y panamericanista, la historia contada en el cine revela los debates y posicionamientos políticos de su tiempo. Para ello escogió entre los acontecimientos y los personajes de la historia patria, convirtiéndolos en símbolos de sus ideales.



## CAPÍTULO 1

Las producciones eran ellas y sus circunstancias. El cine nacional y el contexto nacionalista

La fama del cine mexicano de la Época de Oro ha perdurado hasta el siglo XXI. El recuerdo de actores, directores, músicos y cintas en particular sigue siendo parte de la cultura mexicana. Esa "época" situada entre las décadas de los treinta y los cincuenta del siglo pasado fue, como todo, producto de una combinación de factores internos y externos que permitieron el ascenso y consolidación del cine mexicano como industria cultural. Aunque el sistema de producción hollywoodense fue el modelo en el que se formaron los fundadores de la industria cinematográfica nacional, éste no fue simplemente instrumentalizado del otro lado del Río Bravo. Por el contrario, el cine mexicano formó su propia forma de producir, adecuado a las circunstancias políticas, económicas y sociales del México posterior a la Revolución. Y creó también sus temas y personajes adecuados a la idiosincrasia nacional.

La consolidación de la producción de películas como una industria redituable, permitió el aumento en la inversión y del número de cintas filmadas. En pocos años el cine mexicano ocupó un lugar cada vez más importante en las carteleras de todo el país y también de América Latina. Los vaivenes políticos y los grandes conflictos internacionales, donde el nacionalismo era manzana de la discordia, que caracterizaron la primera mitad del siglo XX a nivel mundial, fueron parte del contexto en el cual surge el cine mexicano como industria cultural. Es decir, una industria que creó, produjo y comercializó de manera masiva contenidos que estandarizaron una versión de la realidad.

El referirnos al cine mexicano de la época de oro como "industria cultural",<sup>28</sup> es primordial aquí puesto que el concepto se contrapone al de "cultura de masas", pues niega que la cultura contemporánea popular surja de las propias masas. Así pues, en la primera mitad de este capítulo conoceremos cómo se llegó a producir un volumen importante de películas en el marco de diferentes nacionalismo; cuál era su modelo de producción desde la teoría cinematográfica; y quiénes fueron los involucrados en la elaboración de las películas sobre temas históricos en específico

En la segunda parte, de entre el universo de producción nos detendremos en el caso específico de las películas históricas -e inclusive algunas que no aparecen en nuestro corpus-, para saber más de sus particularidades tales como: la colaboración estatal -que también apoyó a otro tipo de películas-, y la constante insuficiencia de presupuesto para un tipo de cine que se consideraba loable y necesario, pero poco redituable en términos económicos. Esta segunda mitad del capítulo finaliza con la reflexión en torno a la connotación política del arte y la importancia de la política en su creación y difusión.

---

<sup>28</sup> Las obras que la gran mayoría de la gente consume son, de este modo, producto de grupos privilegiados por lo que el proceso de creación se da de arriba hacia abajo. El resultado de la industria cultural sería para Adorno la "anti-ilustración", "un embaucamiento generalizado" y un "medio de encadenamiento de la conciencia"; Theodor Adorno, "Volviendo a considerar el tema de la Industria Cultural", *Revista Contrahistorias*, número 9, septiembre de 2007-febrero de 2008, p. 14.



Se podrá apreciar a lo largo del capítulo el fuerte nacionalismo que primó desde los primeros años posteriores a la Revolución y está presente en las primeras películas mexicanas de ficción. La intención de inculcar el amor a México respaldó y justificó muchos de los proyectos de películas sobre la historia nacional, pero también estuvo enmarcado por un contexto internacional que favoreció dicha preocupación, pues la Segunda Guerra Mundial se vivió en el país más en términos de una lucha de propagandas que como una guerra real. Es por ello que el nacionalismo mexicano respondió tanto a preocupaciones internas, que enfrentaron diferentes discursos nacionalistas, como a preocupaciones externas, que se manifestaron en el desarrollo de un nacionalismo cosmopolita y más encaminado hacia el panamericanismo promovido por el gobierno estadounidense.

### 1.1 Cine mexicano y nacionalismo

El cine llegó a México en 1897, aunque en aquellos primeros años de imágenes sin audio fueron llamadas "las vistas", nombre que cambiaría con la aparición del cine sonoro.<sup>29</sup> Las proyecciones no se limitaron por ello a los grandes cines de las capitales, sino que siguieron llegando a los lugares apartados por medio de las carpas o "jacalones", que hicieron de ver películas una actividad para todas las capas sociales.<sup>30</sup> Aunque muchas de las cintas que se proyectaban en México eran estadounidenses, desde la llegada del cine se comenzaron a grabar vistas nacionales con escenas de la vida cotidiana. Entre las vistas más famosas se encuentran las filmaciones de las fiestas del centenario del inicio de la Independencia, y fue precisamente ese el tema que se representó en la primera película de ficción mexicana: *El grito de Dolores*, filmada en 1907.<sup>31</sup>

Como se ve, la intención de resaltar lo propio, que ya estaba presente en otras expresiones artísticas como el teatro y la literatura del siglo XIX, se manifestó también de forma inmediata en el nuevo medio. El nacionalismo mexicano que, como ha demostrado David Brading, tuvo sus orígenes en la época virreinal de la mano de los criollos,<sup>32</sup> había peregrinado por cruentas batallas decimonónicas, guerras civiles e invasiones extranjeras.

El nacionalismo, un concepto tan amplio que al hablar de él tenemos que pensar en "una filosofía, un sistema económico, un sentimiento popular, una actitud política y una tendencia cultural",<sup>33</sup> tuvo en el cine una fuerte impronta. Precisamente por lo versátil, omnipresente e importante que ha sido esa "pasión nacionalista" como le llama Guillermo Sheridan<sup>34</sup> por su irracionalidad, el nacionalismo emerge en el cine de diferentes formas y con más

---

<sup>29</sup> Para mayores referencias sobre este periodo véase Manuel González Casanova, *Las vistas. Una época del cine en México*, INEHRM/Secretaría de Gobernación/Museo Casa de Carranza, México, 1992.

<sup>30</sup> Juan Felipe Leal, *Anales del cine en México, 1895-1911. 1899: ¡A los barrios y a la provincia!*, México, JP/Voyeur, 2007, pp. 15-17.

<sup>31</sup> De esta película no se conservan más que algunas escenas que se incluyeron en la cinta *Memorias de un mexicano*; véase Ángel Miquel, "Hidalgo en el cinematógrafo", en Ángel Miquel (coord.), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010, pp. 13-14.

<sup>32</sup> David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Era, México, 2009.

<sup>33</sup> Herón Pérez Martínez, "Nacionalismo: génesis uso y abuso", en Cecilia Noriega Elío (ed.), *El nacionalismo en México, VIII Coloquio de antropología e historia regionales, 22-25 de octubre de 1986*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 41.

<sup>34</sup> Celia Miranda Cárabes, "Estudio preliminar", en *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 23.

fuerza en algunos periodos. La inspiración nacionalista de los primeros años cambió pronto con el inicio de la guerra civil.

En los años previos al levantamiento contra el régimen porfiriano, se siguieron filmando cintas tanto de temas de la vida cotidiana, pero al iniciar la Revolución una parte importante del trabajo de los pioneros fue filmar aspectos de la guerra, que servían tanto para entretener como para informar de los sucesos ocurridos en los distintos frentes. Salvador Toscano contó con un equipo de corresponsales para tener presencia en varios sitios, y los hermanos Alva, Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos, lograron también filmar en vivo diferentes escenarios del conflicto. Además la Mutual Film Corporation establece un contrato con Francisco Villa en 1914 que le permite no sólo filmar en las filas villistas, sino intervenir en la vestimenta y representación de las batallas a través de filmaciones orquestadas con los soldados y el propio Villa.<sup>35</sup>

Durante la guerra revolucionaria, la producción de películas mexicanas ajenas al conflicto se disminuyó y, en cambio, llegaron muchas cintas estadounidenses donde se reproducía un estereotipo negativo de lo mexicano. En 1917, Manuel de la Bandera y Mimí Derba publicaron en *Excelsior* un escrito donde expresaban su disgusto por la mala imagen que las películas de Estados Unidos daban de los mexicanos, para remediarlo había que hacer nuestras propias películas donde se mostrará lo bueno y bello de México. La propia Mimí expresó su deseo de que en el cine se trataran “temas netamente históricos, que muestren las verdaderas costumbres mexicanas y que estimulen el ánimo del público, orientándolo hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere”.<sup>36</sup> Se mantuvo así la idea de que el cine debía exponer “lo mexicano”, principalmente el cine producido en el país.

La lucha revolucionaria dio al cine la oportunidad de informar a los mexicanos sobre los sucesos de la guerra, con cine documental, es decir *in situ*, como lo demuestra el trabajo de Salvador Toscano y sus corresponsales, cuyo material posteriormente sería editado como una película sonora. La cantidad y libertad de las cintas documentales tuvo un quiebre con la firma de la Constitución de 1917 y la llegada a la presidencia de Venustiano Carranza, quien sólo autorizó que se realizaran documentales que apoyaban al nuevo régimen revolucionario, entre ellas *Reconstrucción nacional* y *Patria nueva*, ambas de 1917.<sup>37</sup> Producidas éstas últimas por el Departamento de Enseñanza Militar de la Secretaría de Guerra y Marina. Se puede imaginar que la intención de las cintas fue la exaltación del nuevo régimen con lo que de paso también pretendían provocar el sentimiento de orgullo nacional.

Al mismo tiempo, el gobierno carrancista impulsó el cine de ficción, con la creación de la cátedra de Preparación y Práctica Cinematográfica y la compra por parte de la Dirección General de Bellas Artes de un “aparato

---

<sup>35</sup> Véase Margarita de Orellana, *La mirada*; Berenice Hernández Pérez, “Villa, el cine y la revolución. La representación del revolucionario a partir de su relación con el lente cinematográfico de la Mutual Film, 1914”, Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.

<sup>36</sup> Mimí Derba citada en Aurelio de los Reyes, *Medio*, p. 62.

<sup>37</sup> Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México [1895-1940]*, México, Cámara de Diputados LXI Legislatura/Miguel Ángel Porrúa, 2010, p. 99.

cinematográfico y de material virgen”<sup>38</sup> para que fueran usadas en películas de argumento. El interés de Carranza por el desarrollo del cine como parte del arte nacional era manifiesto.

Mientras apoyó un tipo de cine nacional, Carranza también promulgó el “Reglamento de Censura Cinematográfica” en 1919, en el que se prohibía la importación de cintas en las que se denigrara al país. En este reglamento la censura era aplicable a aquellas cintas que contravinieran la moral pública y aquellas que hicieran apología de los criminales. Con este reglamento la producción cinematográfica mexicana comenzaría sus relaciones con el Estado, las cual cambiarían y se incrementaría con los años. Ese mismo año surge la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo (UECC), primer grupo sindical del gremio.<sup>39</sup>

Tenemos pues que el interés por exaltar el nacionalismo de los mexicanos a través del cine se manifestó desde antes del movimiento revolucionario, pero fue francamente impulsado por el carrancismo. Durante estos años se hicieron también algunas películas con temas históricos como *1810* o *Los libertadores* (1916), *Tabaré* (1917) y *Cuauhtémoc* (1918); y otras dos relativas a la aparición de la virgen de Guadalupe, elemento identitario que sería retomado varias veces en el cine nacional.<sup>40</sup> La buena imagen de México que se buscaba en el cine nacional era también un intento por resarcir al país del desprestigio en que lo había sumido el cine hollywoodense después del ataque de Pancho Villa a Columbus.<sup>41</sup> Pero era un nacionalismo tanto hacia dentro como hacía afuera, puesto que al tiempo que buscaba una mejor imagen internacional, se enraizaba en la tradición del nacionalismo decimonónico, no es casual que en menos de diez años se hubieran realizado ya dos cintas sobre el inicio de la Independencia.

La década de los veinte presenció la pacificación del país, con el asesinato de los principales caudillos revolucionarios, la atención y el presupuesto que los gobiernos habían puesto en la guerra se redirigió entonces con mayor ímpetu a otras áreas. No había consenso sobre un proyecto de país, pero sí una síntesis de objetivos compartidos por las diferentes facciones políticas, el rumbo que debía tomar México era capitalista, nacionalista y progresista.<sup>42</sup>

La revolución mexicana había dado un gran giro a la historia nacional, nuevos héroes, nuevos hechos y nuevas ideas se insertaron en el discurso patriótico. A este proceso contribuyeron, las mismas tres formas de hacer historia, con igual o incluso más impacto que antes. La novela de la revolución con su innegable popularidad, la historia profesional con sus nuevos tratados, y los libros de texto con el apoyo de una nueva política educativa que buscó llevar la educación a todos los mexicanos. Además, los corridos se consolidaron como relatos legítimos de lo ocurrido antes y durante la Revolución. El corrido fue una forma popular de memoria que tuvo una fluida y efectiva

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, 102-103.

<sup>40</sup> Sobre las cintas *Tepeyac* y *El milagro de la guadalupana* véase, Aurelio de los Reyes García-Rojas, *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Seminario de Cultura Mexicana, 2013, pp. 383-388.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>42</sup> Alan Knight, "Proyecto revolucionario, pueblo recalcitrante: México, 1910-1940", en Alan Knight, *Repensar la revolución mexicana*, vol. 1, México, El Colegio de México, 2013, p. 217.

difusión, que si bien había alcanzado su plenitud durante el Porfiriato,<sup>43</sup> sería aún más popular posteriormente, debido a su identificación con las tropas revolucionarias del norte del país.

El puente entre el positivismo y la historiografía de la revolución y posterior a ella lo establece la siguiente generación. Sus autores tuvieron, como ocurrió anteriormente con el romanticismo, obras tempranas acordes a los principios dominantes en los cuales fueron educados, para posteriormente publicar trabajos que Matute ubica dentro del “tradicionalismo empírico y el pragmatismo político”.<sup>44</sup> Entre los positivistas que logran sortear la ruptura revolucionaria están Toribio Esquivel Obregón (1865-1946), Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) y Carlos Pereyra (1871-1942). Y cabe aclarar que Salado Álvarez realiza durante el Porfiriato una obra que todavía se mantiene a mitad de camino entre la novela histórica y la historia: *Episodios nacionales mexicanos*.<sup>45</sup> La Colonia sería el tema preeminente, pero no único de los autores de esta tendencia, pues abordaron también la época prehispánica y la independencia.<sup>46</sup>

Junto con esta tendencia, después del caos revolucionario, se establecería el pragmatismo político en la historia, ambos como reacción ante los acontecimientos de la guerra y sus resultados. La tendencia al pragmatismo político, señala Matute, “es aquella que desde el presente aprovecha el pasado inmediato para hacer historia de lo que está pasando o acaba de ocurrir”.<sup>47</sup> Fue la que sirvió a los participantes de la revolución para explicar la guerra y sus propios actos, y también la que respaldó al nacionalismo revolucionario. Entre sus exponentes están Roque Estrada, con su obra de 1912, *La revolución y Francisco I. Madero*, y se prolongan hasta el trabajo de Aarón Sáenz, *La política internacional de la Revolución*, publicada en 1961. Fue pues, un tipo de historiografía que tuvo una larga vida y que permaneció en medio de los cambios que la historiografía tuvo dentro de la corriente conservadora y de su consolidación como actividad académica.

Durante la primera mitad del siglo XX se produjo también una importante producción de historiografía conservadora, emparentada con el tradicionalismo empírico, que si bien no ha tenido el reconocimiento de los historiógrafos, ni el respeto de sus contemporáneos de otras ideologías, tuvo una marcada influencia en una gran parte de la población. Esto se puede deducir del gran porcentaje de la población declarada como católica en México, como lo demuestra el movimiento cristero; la iglesia católica seguía manteniendo un gran poder sobre las conciencias de los mexicanos hacia mediados del siglo.

---

<sup>43</sup> Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003, pp. 104-105.

<sup>44</sup> Álvaro Matute, “Notas sobre la historiografía positivista mexicana”, *Secuencia*, no. 21, septiembre-diciembre 1991, p. 62.

<sup>45</sup> Al respecto, Alejandro Araujo hace un estudio detallado de la que se considera la obra más acabada de Victoriano Salado Álvarez, *Episodios nacionales*, desde la perspectiva de la novela histórica; véase, Alejandro Araujo Pardo, *Novela, historia y lecturas. Usos de la novela histórica del siglo XIX mexicano: una lectura historiográfica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad el Claustro de Sor Juana, 2009.

<sup>46</sup> Esta sería una acotación que Álvaro Matute haría años después a su propuesta en “La historiografía positivista y su herencia”. en Conrado Hernández, (coord.), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de Michoacán/Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 2003, pp. 33-46.

<sup>47</sup> Álvaro Matute, “Notas”, p. 62.

Lo que Jaime del Arenal denomina “historiografía de la derecha católica” mexicana, tuvo un buen número de exponentes, entre sacerdotes y laicos, e incluso algunos que inicialmente fueron liberales y hacia el final de sus vidas se convirtieron en defensores de las ideas del conservadurismo católico. Las ideas que regían sus trabajos tuvieron un eje que los caracteriza: la defensa de la religión católica de los masones y judíos, a quienes se les atribuye una conspiración mundial; la nostalgia por el Estado católico autoritario; el uso de la historia como defensa y el señalamiento de su carga ideológica; el rescate de personajes y su exaltación; la reivindicación de la Iglesia; el hispanismo; el nacionalismo y el antirevolucionarismo.<sup>48</sup> Es decir, pese a que igualmente buscaban inculcar el sentimiento patriótico, su nacionalismo tenía un contenido distinto al revolucionario.

Dentro de la ideología conservadora, la virgen de Guadalupe ocupa un lugar central como símbolo de la mexicanidad, y es tema de estudio junto con los hechos políticos y militares. En ese sentido una característica de esta corriente será suscribir “la frase de Altamirano: el culto a la virgen mexicana es el único vínculo que une a los mexicanos”.<sup>49</sup> Su hispanismo característico les lleva a enaltecer en la historia, la conquista y la colonia que permitieron el establecimiento del catolicismo y la integración del territorio a la civilización. Escritores que hicieron trabajos de historia como Toribio Esquivel Obregón, Alfonso Junco y José Fuentes Mares<sup>50</sup> fueron quienes defendieron esta postura ideológica.

El conservadurismo hispanófilo tuvo tendencias, su vertiente tradicionalista, recalcitrantemente católica y antimoderna.<sup>51</sup> La segunda vertiente, especialmente importante para la historiografía fue la que defendió la unidad cultural, promoviendo el revisionismo histórico, entre sus miembros Ignacio Rubio Mañé, José Vasconcelos, Fuentes Mares y Junco.<sup>52</sup> Finalmente el grupo de críticos de la revolución, que también son considerados dentro del conservadurismo moderado pese a ser liberales, puesto que fueron anticomunistas y antiestadounidenses críticos de los resultados de la revolución sus representantes: Luis Cabrera, Martín Luis Guzmán, Antonio Caso y Jorge Cuesta.<sup>53</sup>

El cine no era ajeno al guadalupanismo. Basta decir que en un periodo de cincuenta años se produjeron cuatro películas sobre la virgen, lo que demuestra que aún con la política anticlerical y la censura, la Guadalupana tuvo la fuerza suficiente para prevalecer. Y todavía más, al menos en dos ocasiones se filmaron cintas en las que la virgen de Guadalupe explicaba el devenir histórico de México como nación: *Alma de América* y *La virgen que forjó una patria*.<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> Jaime del Arenal Fenochio, “«La otra historia»: la historiografía conservadora”, pp. 70-72.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>50</sup> Beatriz Urías Horcasitas, “Una pasión antirevolucionaria: el conservadurismo hispanófilo mexicano (1920-1960)”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 72, no. 4, octubre-diciembre 2010, p. 601. Otro ideólogo hispanista importante fue Jesús Guiza y Acevedo, quien no realizó trabajos históricos pero que criticó abiertamente a René Capistrán Garza, argumentista de *La virgen que forjó una patria*.

<sup>51</sup> Miembros de este grupo fueron Miguel Palomar y Vizcarra, Jesús Guiza y Acevedo, Salvador Abascal y Salvador Borrego; *Ibid.*, p. 608.

<sup>52</sup> Otros miembros fueron Gabriel Méndez Plancarte, Manuel Herrera y Lasso, Nemesio García Naranjo, José Elguero y Carlos Pereyra; *Ibid.*, p. 609.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>54</sup> Véase sobre esto

La oposición entre la derecha católica y el Estado mexicana emanado de la Revolución tuvo un lugar muy importante en la sociedad, aún después de la Guerra Cristera. A partir de la reforma constitucional de 1934, que establecía una educación socialista, las discusiones en torno a los contenidos y objetivos de la educación básica fueron motivo para un nuevo enfrentamiento. Esta reforma correspondía a las ideas de Plutarco Elías Calles, quien esperaba con esto que la educación estuviera más de acuerdo con las ideas de la revolución, la oposición de la Iglesia fue inmediata y permanente durante la presidencia de Lázaro Cárdenas.<sup>55</sup> La resistencia a la reforma se hizo más intensa en diciembre de 1939, encabezado por el Partido Acción Nacional (PAN) que exigía la redacción del artículo 3º, del que fueron eliminadas las palabras “educación socialista” y “desfanatización”.<sup>56</sup> El conflicto por los contenidos de la educación fue atendido también por los sindicatos de maestros, en ese entonces STERM, SNATE y FRMM<sup>57</sup>.

El resultado de los trabajos en torno a la renovación educativa entre 1940 y 1941, fue la creación de una nueva política educativa en la que “nacionalismo, unidad nacional, espiritualidad y cooperación con la iniciativa privada”<sup>58</sup> serían las bases. Es en ese marco que Jaime Torres Bodet es nombrado secretario de educación pública (1944), quien prepararía una nueva reforma al artículo 3º y al contenido de la educación en México mientras el PAN seguía exigiendo contenidos morales y queriendo imponer el nacionalismo conservador. Aun así, los libros de historia siguieron siendo los escritos por los maestros considerados de izquierda, entre ellos Luis Chávez Orozco y Luis Álvarez Barret, ambos miembros importantes del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación.

En 1944 ocurre también un importante debate en la Conferencia sobre la Enseñanza de la Historia de México, cuya sola existencia demuestra la importancia que este tema tenía dentro de la educación y del debate sobre los contenidos del nacionalismo que se enseñaba en las escuelas. Las conclusiones de esta conferencia fueron:

La necesidad de “la verdad en materia histórica”, la creación de un sentimiento de solidaridad nacional como factor para la integración de la Patria”, y un aprendizaje que considerara la historia de México “como un aspecto de la lucha del hombre contra la miseria y la explotación, la ignorancia y los prejuicios, la injusticia y la tiranía”.<sup>59</sup>

Con este antecedente la nueva reforma al artículo 3º se aprobó a finales de 1946, y estableció que la educación pública debía tener como objetivo “el desarrollo armónico de las facultades del ser humano, y el fomento en el amor a la patria, y la conciencia de la solidaridad internacional en la independencia y la justicia”.<sup>60</sup>

Forjados en el fuego de estos debates y reformas, se escribieron los libros de texto para la historia de México que debían ser utilizados en las escuelas públicas. Entre los autores de estos libros, además del ya mencionado

---

<sup>55</sup> Luis Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo 1940-1952*, colección *Historia de la Revolución Mexicana*, no. 18, México, El Colegio de México, 2004.

<sup>56</sup> Medina, Luis, *Del cardenismo al avilacamachismo 1940-1952*, p. 351.

<sup>57</sup> Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana, Sindicato Nacional Autónomo de Trabajadores de la Educación y Frente Revolucionario de Maestros de México, este último patrocinado por la Cámara Nacional Campesina.

<sup>58</sup> Medina, Luis, *Del cardenismo al avilacamachismo 1940-1952*, p. 359.

<sup>59</sup> Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo 1940-1952*, p. 396.

<sup>60</sup> El llamado a la solidaridad internacional se explica en el contexto de la Segunda Guerra Mundial; Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo 1940-1952*, p. 399.



Chávez Orozco, se encuentra Alfonso Teja; ambos se encargaron de introducir a la Revolución dentro del gran relato de la historia nacional, y de decidir quiénes serían sus héroes dignos de ingresar al panteón de la patria. Teja Zabrevio en el cine otro espacio para la inculcación de la historia patria, como se podrá ver más adelante.

Es a partir de la década del cuarenta que la historia comienza el proceso de profesionalización y consolidación académica e institucional, a la par de la universidad. En este campo fue Rafael Altamira y Crevea, junto con Silvio Zavala y José Miranda quienes hicieron una primera propuesta, la historia de las instituciones, para lograr la objetividad que se exigía a la historia profesional. Junto con ellos, los historiadores conservadores buscarían dejar atrás las marcadas posiciones ideológicas que habían manifestado hasta ese momento.

El cine por su parte, parecía el espacio idóneo para expresar la historia sin ninguna preocupación por la objetividad, y a lo sumo Miguel Contreras Torres, quien se especializó en cine histórico, se preocupó por acudir a la primera historiografía mexicana, con lo cual demostró también poco respeto por la historiografía profesional que ya existía. A diferencia de él, Mancisidor anota a dos historiadores contemporáneos Héctor Pérez Martínez y Ralph Roeder como sus fuentes para el guión de *El joven Juárez*.

Con la aparición del cine de argumento en México inició también una nueva forma de contar la historia, a través de la imagen en movimiento. La historiografía y la novela romántica mexicana producida desde el siglo pasado fueron las fuentes de este cine. Sin embargo, como sabemos y hemos visto, el relato del pasado no es homogéneo, principios e ideologías se encuentran inscritos en las interpretaciones del pasado. Del mismo modo, al llevar la historia a la pantalla se introdujo una nueva forma de expresión pero también se crearon relatos propios del pasado. Los responsables de estos relatos: directores, asesores, productores, argumentistas, editores, fotógrafos, escenógrafos y encargados de vestuario entre otros, crearon sus propias versiones de la historia patria.

Precisamente su condición de obra colectiva convierte al cine en una expresión que aunque muchas veces ha sido atribuida a un solo individuo –el director-, es confluencia de la creatividad de muchas otras personas. Es por ello que me refiero a los involucrados en determinados aspectos de la cinta según sea el caso, y sólo inicialmente al director de las mismas.

La década de los veinte del siglo pasado fu un periodo en el que la iglesia católica fue declarada por muchos revolucionarios como enemiga del bienestar nacional, el principal obstáculo para el mejoramiento del país y sus ciudadanos. Las confrontaciones entre católicos y anticlericales se vivieron en diferentes formas y niveles a lo largo del territorio nacional, pues aunque el gobierno de Plutarco Elías Calles intentó acabar de tajo con el poder de la Iglesia en el país, la gran mayoría de los mexicanos eran católicos y la transformación de su fe no podía suceder en un par de años.<sup>61</sup> El nivel máximo de conflicto se alcanzó en la región del Bajío donde la llamada Guerra Cristera enfrentó al gobierno federal con los grupos católicos (en ocasiones comunidades enteras) más recalcitrantes. La

---

<sup>61</sup> Los vicios promovidos por la iglesia de acuerdo con el gobierno eran "la superstición, la holganza y la ebriedad", todo enmarcado por la irracionalidad; véase Alan Knight, "Estado, revolución y cultura popular en los años treinta", en Marcos Tonatiuh Águila M., y Alberto Enríquez Perea (coords.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, p. 304.

Guerra Cristera es un hecho que nos permite entender la rígida moral que permeó en las cintas mexicanas y su éxito, así como el gusto por el melodrama y su tono edificante que décadas después ocuparían la pantalla grande.

En el marco de la Guerra Cristera, la producción del cine mexicano de ficción tuvo un retroceso, pues las condiciones políticas distrajeron el apoyo estatal, mientras que el volumen de importación de cine norteamericano aumentó. No obstante, la censura hacia las películas que desprestigiaban a México se mantuvo firme, prohibiéndose la exhibición de cintas como *Alamo*,<sup>62</sup> cinta que trata la batalla de El Álamo entre los colonos texanos y el ejército mexicano en 1836. Predeciblemente, el otro tema que restringió la censura fue el religioso, prohibiéndose la exhibición de cintas con temas como la vida de los santos y milagros.

Con el cambio de década, entre 1929 y 1931 las empresas cinematográficas aumentaron y se obtuvo nuevamente el apoyo de los gobiernos de Emilio Portes Gil y Pascual Ortiz Rubio.<sup>63</sup> 1931 es también el año en que el afamado cineasta soviético Sergei Eisenstein filma en México los *rushes* para su obra finalmente inconclusa *¡Que viva México!*, la cual tendría gran ascendente sobre la estética del cine nacional. Éste trabajo, no concluido por Eisenstein, tuvo proyección gracias al montaje que de su material se hiciera posteriormente. Las imágenes del cineasta fueron inspiradas en los artistas mexicanos José Guadalupe Posada y José Clemente Orozco.<sup>64</sup> La estética de Eisenstein sirvió después a varios de los cineastas mexicanos, especialmente su fotografía, cuya influencia se puede ver en el trabajo de Gabriel Figueroa.

*Santa*, producida en 1931, marcó el inicio del cine mexicano sonoro<sup>65</sup> que comenzó a producirse rápidamente en mayor cantidad. Con *Santa*, México entra de lleno al mercado internacional, en Estados Unidos la cinta recibe buenas críticas, otras películas comienzan a exhibirse en ese mercado, aunque su importancia sería menor pues el cine estadounidense continuaría siendo el líder en la producción hispanohablante.<sup>66</sup> El éxito alcanza, no obstante, para iniciar el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana.

Al año siguiente, 1932, se estrena *La sombra de Pancho Villa* primera cinta de ficción histórica sobre la revolución, en la que su director y productor, Miguel Contreras Torres es también quien interpreta al protagonista Doroteo Villar. Las cintas referentes al periodo revolucionario tendrán presencia ininterrumpida en el cine mexicano, con grandes diferencias en su tratamiento.

---

<sup>62</sup> De la película *Álamo* se dijo que “la parte que denigra a México consiste en lo siguiente: Se desarrolla en un lugar del Estado de Texas denominado “Álamo”, lugar que se señala en el año de 1836 y que fue defendido por un grupo de 70 norteamericanos, contra el ataque de cinco mil hombres del Ejército Mexicano, comandado por el General Santana. Después de que aparece una defensa heroica de los 70 norteamericanos, se menciona que a costa de un número crecido de sacrificados mexicanos, el Ejército Mexicano tuvo la gloria de conquistar el fuerte que defendían los 70 norteamericanos; desarrollándose dentro de estas escena actos completamente inverosímiles, verbigracia: el hecho de que un solo hombre de Norte-américa [sic] ponía fuera de combate, a puño limpio, a muchos mexicanos”. Archivo General de la Nación (AGN), *Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales* (DGIPS), caja 16, exp. 32, foja 6.

<sup>63</sup> Rosario Vidal Bonifaz, *op. cit.*, p. 149.

<sup>64</sup> Sobre los planes, la estancia y las circunstancias que impidieron la conclusión del proyecto Aurelio de los Reyes ha realizado una detallada investigación; véase *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

<sup>65</sup> En realidad la primera película sonora realizada en México fue *Contrabando*, filmada en Tijuana, pero que se estrenó hasta cinco meses después que *Santa* que lo hizo en octubre de 1932; Maricruz Castro Ricalde, y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano “se impone”*. *Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 2011, p. 20.

<sup>66</sup> Llama la atención que los mayores éxitos en taquilla de las cintas en español sean cintas filmadas en Nueva York y protagonizadas por Carlos Gardel entre 1931 y 1935; *Ibid.*, p. 24.



1932 es también el año en que el nacionalismo vuelve a ser tema de debate entre el círculo intelectual mexicano, poetas y literatos destacados discutieron sobre la legitimidad de las dos principales vertientes del momento, que denominaron vanguardismo y clasicismo (aunque la variedad de tendencias fuera más complicada que esta dicotomía). Ya con anterioridad se había discutido sobre la existencia y características de la nacionalidad, incluso en los años inmediatos al establecimiento de un gobierno revolucionario.<sup>67</sup> No obstante, esta vez la polémica derivó en una discusión de mayores alcances para el desarrollo cultural del país, a partir de la discusión sobre "lo nuestro", se formó una idea de la preeminencia de "lo mexicano" y se consolidó el nacionalismo como ideología y práctica por antonomasia.<sup>68</sup> Se construyó una "tradicción nacional" artificial que pudiera diferenciarnos del extranjero sobre las particularidades más salientes, y después se buscó preservar y difundir dicha tradición pues por su origen no podría pervivir de forma natural.<sup>69</sup>

Es por lo anterior, que 1932 representa el inicio de la periodización en este estudio. Además de que en ese año fue filmada también la primera cinta de ficción sobre la Revolución, es entonces cuando los engranes del nacionalismo comienzan a funcionar de manera mecánica, y ya no sólo como un sentimiento o una idea general. La preocupación por la preservación de la identidad nacional por parte de los artistas, y el espacio que había ganado dentro de los gobierno posrevolucionarios, permitieron que se formara poco a poco un nacionalismo de Estado: el nacionalismo revolucionario. El revolucionario era "la filosofía política del régimen desde 1929, año en que se funda el Partido de la Revolución Mexicana".<sup>70</sup>

Parte importante del movimiento nacionalista oficial serían las "Campañas Nacionalistas" instauradas por Pascual Ortiz Rubio y mantenidas durante la presidencia de Abelardo L. Rodríguez, entre 1931 y 1935.<sup>71</sup> Dicha campaña contemplaba la organización de una "semana nacionalista", que se debía dedicar a la celebración de los "valores nacionales", esto incluía el uso de vestidos regionales así como la promoción de los productos nacionales, bailes, y la inclusión de charro como arquetipo de lo mexicano. Incluso para 1933 el presidente Rodríguez reconocería a la charrería como deporte nacional.<sup>72</sup>

La campaña nacionalista sintetiza la contradicción en la que el nacionalismo promovido por el Estado incurrió: pues un gobierno emanado de la Revolución que defendía la modernización de México, se dedicó a festejar y promover a los charros y tradiciones, participando de una nostalgia rural. Unos años después Fernando de Fuentes

---

<sup>67</sup> Al respecto, Guillermo Sheridan refiere dos antecedentes. El primero de ellos data de 1923, año en el que José Vasconcelos declaró que el deber de la literatura de colaborar al mejoramiento de los mexicanos, y del literato de escribir con ese objetivo. El segundo consiste en la polémica de 1925 acerca del "afeminamiento de la literatura mexicana"; *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 35.

<sup>68</sup> Véase Guillermo Sheridan, *op. cit.*

<sup>69</sup> "El resultado es una tradición -como dirá Cuesta- a tal grado hechiza que, como no vive por sí misma -como cualquier verdadera tradición-, se explica que sea necesario preservarla artificialmente por medio de apoyos, recursos y propaganda", *Ibid.*, p. 71.

<sup>70</sup> Cabe aclarar que, a diferencia de lo que afirma Guillermo Sheridan, esta investigación no hablará únicamente del nacionalismo revolucionario o nacionalismo oficial, sino de otros tantos discursos nacionalistas que durante las décadas posteriores estuvieron presentes en el cine mexicano, y que en ocasiones contrariarían al discurso revolucionario instrumentalizado "desde el poder real del Estado, es decir, por la fuerza", *Ibid.*, p. 71-72.

<sup>71</sup> Pérez Montfort, *Estampas*, p. 144.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 146.

se haría famoso por encontrar la justa medida entre tradiciones, bailes, música y melodrama en el cine, para convertir al charro en el estereotipo cinematográfico del mexicano.

En 1933 el cine revolucionario se multiplica en cantidad y calidad, cuando se estrenan *El prisionero trece*, *Enemigos* y *El Compadre Mendoza*, películas argumentales que ven la lucha revolucionaria de forma crítica. En contraparte, únicamente *Juárez* y *Maximiliano* aborda otro periodo histórico nacional, pero en ella se da mayor lugar a Maximiliano que al propio Juárez. Esto demuestra que el discurso sobre la Revolución no se homogeneizó sino hasta mediados del siglo.

Por su parte, en un par de años desde la aparición del cine sonoro el despunte de la producción cinematográfica llevó a la creación de dos nuevas organizaciones en 1934, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos en México (UTECE) y la Asociación de Productores Mexicanos de Películas.<sup>73</sup> El sindicalismo fue parte sustancial de esta industria, como se verá en el desarrollo de sus organizaciones.

A finales de la década de los treinta la política de Buena Vecindad de Estados Unidos intenta revertir la mala imagen que las películas estadounidenses daban de los mexicanos. El gobierno estadounidense busca eliminar el estereotipo de *greasers*<sup>74</sup> y bandidos, y morenas seductoras o blancas que se enamoran de los anglosajones,<sup>75</sup> característicos de los personajes mexicanos de su cine.

Los estadounidenses filmaron dos películas sobre héroes de la historia mexicana *¡Viva Villa!* de 1934 y *Juárez* de 1939, al tiempo que se censuró a las cintas denigrantes para los latinoamericanos y a las que presentaban una imagen negativa de la vida estadounidense. La cinta sobre Pancho Villa comenzó a fraguarse en 1931, pero la desaprobación del guión por parte del gobierno mexicano retrasó su filmación hasta 1933 cuando finalmente fue aprobado, sin embargo, al final “no fue bien recibida por los intelectuales y políticos mexicanos que la consideraron denigrante”.<sup>76</sup> En contraparte, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) dirigida por Fernando de Fuentes, fue apoyada por el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y “Hollywood la consideró, correctamente, como un intento mexicano de contrarrestar las representaciones estadounidenses de la revolución mexicana en las películas como *¡Viva Villa!*”.<sup>77</sup>

Paralelamente, en México se realiza la cinta *Redes* -su producción inició en 1932 aunque fue estrenada en 1936-, que introduce el pensamiento emancipador en el cine mexicano. La cinta trata sobre la situación de los pescadores de Alvarado, Veracruz, y proponía su unión a fin de mejorar sus condiciones. Esta cinta fue dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, sus protagonistas no son actores profesionales, sino los mismos

---

<sup>73</sup> La UTECE formó parte del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) antes UECC; véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Conaculta/Imcine, 1992, p. 14.

<sup>74</sup> El estereotipo del *greaser* se consolidó después de la Primera Guerra Mundial, cuando se hizo patente el rechazo hacia los trabajadores mexicanos que habían llegado a suplir a los hombres que se iban a la guerra. El *greaser* es también el “*ugly mexican*” poseedor de todas las características negativas propias del discurso racista, en donde se usaba un modelo dicotómico estadounidense-blanco/mexicano-moreno; véase Carlos González Herrera, *La frontera que vino del norte*, México, Taurus/ El Colegio de Chihuahua, 2008, p. 127 y ss.

<sup>75</sup> Véase Seth Fein, “El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930”, *Secuencia*, no. 34, enero-abril 1996, pp. 155-195.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 166.

pescadores del puerto. No obstante, la cinta *Janitzio* dirigida por Carlos Navarro y estrenada en 1935, fue la primera cinta de corte indigenista. El indigenismo puede rastrearse como corriente de pensamiento desde la época colonial,<sup>78</sup> pero llegó a influir en las políticas de gobierno hasta después de la lucha revolucionaria.<sup>79</sup>

Pese a formar parte del núcleo ideológico del nacionalismo revolucionario, el indigenismo o la idea de la revaloración y fomento de los pueblos indígenas de México, tuvo poca difusión en el cine comercial. Esto es, el cine indigenista quedaría relegado en su mayoría a los documentales del cine antropológico, salvo las excepciones filmadas en los últimos años del cardenismo: *El indio* (1938) de Armando Vargas de la Maza, *La india bonita* (1938) de Antonio Helú, *La rosa de Xochimilco* (1938) de Carlos Véjar y *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta. Como inspiración estética el indigenismo se aprecia también en la obra de Emilio "Indio" Fernández como director, el mejor ejemplo de ello es María Candelaria.<sup>80</sup>

Durante la presidencia de Cárdenas, marcada por el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), se desarrolló también un amplio sistema de producción y distribución de cine no comercial, con fines educativos, que operaba a través de la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Salud principalmente. Este sistema era en su momento el más grande de América Latina. Los estadounidenses se interesaron en exhibir sus producciones en este circuito para promover por medio del cine "la modernización social del tercer mundo".<sup>81</sup> Estos proyectos continuarían durante todo el periodo bélico.

La gran ventaja del cine, era que para disfrutarlo no se necesitaba saber leer ni escribir y se podía acceder a él a precios económicos. En un país donde el porcentaje de la población analfabeta era más de 50%, el crecimiento de esta industria cultural tenía pocas limitantes. Esta tendencia sólo pudo revertirse hacia mediados del siglo, pues para 1950 ya estaba alfabetizado el 56.8% de la población.

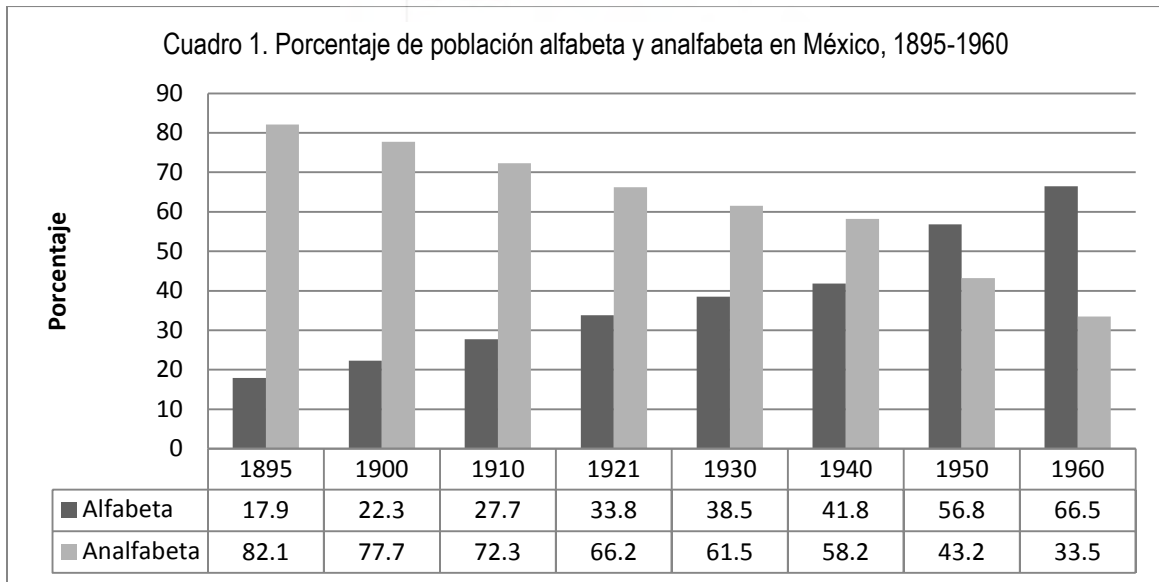
---

<sup>78</sup> Sobre los distintos momentos del indigenismo a través de los siglos véase Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

<sup>79</sup> El tema indígena tuvo su primera institución en México en 1917, la Dirección de Asuntos Arqueológicos y Etnográficos. Para 1940, tras la creación de centros de estudios y campañas como las Misiones Culturales, que buscaban llevar la cultura occidental a las comunidades indígenas, se celebra el Primer Congreso Indigenista Interamericano, y se funda el Instituto Indigenista Interamericano. El pensamiento indigenista fue defendido por intelectuales notables: Manuel Gamio, Miguel Othón de Mendizábal, Moisés Sáenz, Luis Chávez Orozco, Isidro Candia Galván, Francisco Rojas González, Narciso Bassols, Alfonso Caso, Francisco Plancarte, Vicente Lombardo Toledano, Mauricio Swadesh, Wigberto Jiménez Moreno, Alfonso Fabila, Gonzalo Aguirre Beltrán, Julio de la Fuente, Juan Comas, Ramón G Bonfil, Carlos Basauri, Ricardo Pozas, Alejandro Marroquín, entre otros continuadores de la corriente indigenista. Para tener una visión más acabada y amplia del indigenismo durante el siglo XX véase José del Val y Carlos Zolla, *Documentos fundamentales del indigenismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

<sup>80</sup> Sobre el indigenismo en estas cintas véase De los Reyes, *Medio*, pp. 184-211.

<sup>81</sup> Esto significaba "promover la alfabetización, la salud y la higiene, cultura laboral estadounidense y habilidades empresariales y habilidades en lengua inglesa"; *Ibid.*, p. 172.



Fuente: Elaboración propia con datos de *Estadísticas históricas de México*, t. 1, México, Instituto de Estadística Geografía e Informática, 2000.

Los productores mexicanos pudieron aprovechar también la barrera del idioma que el cine estadounidense tuvo que enfrentar con la llegada del cine sonoro, las películas habladas en inglés eran incomprensibles para la inmensa mayoría de los mexicanos, y demás hispanohablantes.<sup>82</sup> Debido a esto la cinematografía española, argentina y mexicana, que hacían películas en español comenzaron a ocupar el nicho que los estadounidenses no lograban satisfacer. Para ganar más público y lograr el éxito esperado, los productores mexicanos se concentraron, además, en construir tramas pensadas para que el público nacional pudiera identificarse con los personajes de sus películas.

Aunque conservaron el modelo estadounidense en cuanto a su narrativa, las películas nacionales se pensaron acordes a las representaciones mentales de la sociedad mexicana de la época. Y no es de extrañar, puesto que el clima cultural, político y social del país lo determinaba así. Como se ha señalado antes, el nacionalismo como ideario e ideología todavía no completamente definida, era motivación declarada de todo proyecto. Se buscaba "lo nuestro", "los mexicanos" en cada oportunidad, pero sin renegar de las ventajas de la industrialización. Por ello el cine fue un medio más para expresar las tesis sobre el nacionalismo de sus noveles creadores.

En cuanto a la organización, la etapa preindustrial estuvo marcada por los intentos de productores improvisados que en muchos casos no llegaron más allá de una película. Para estas firmas la producción cinematográfica era un asunto de aspiraciones y gustos personales que distaban de esperar un éxito comercial o la consolidación de una empresa. Las películas hechas entre 1932 y 1936 fueron filmadas en cuatro estudios: los de la Nacional Productora,

<sup>82</sup> Los productores de Hollywood intentaron filmar películas en castellano para el mercado hispano-hablante, sin embargo, las variaciones del idioma y la renuncia a las estrellas del momento no permitieron que este tipo de películas se siguieran produciendo, Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986; pp. 77-78.

los México Films, los de Industrial Cinematográfica y los de CLASA.<sup>83</sup> Con el aumento en el número de estudios y su mejor equipamiento, la producción de cine en México pudo tomar vuelo para convertirse en una industria.

El estreno de la película de Fernando de Fuentes *Allá en el rancho grande*, en 1936,<sup>84</sup> es el acontecimiento que marca el inicio del auge del cine mexicano, su relevancia estriba en ser la primera en encontrar la fórmula que haría famoso al cine mexicano, la creación de su propio género: la comedia ranchera.<sup>85</sup> Es decir, haber encontrado la cuadratura de "lo mexicano" en el cine. La fórmula de De Fuentes fue conjuntar "color local, costumbrismo y folclor",<sup>86</sup> y sería imitada por un gran número de películas. En consecuencia, el cine mexicano reconocido a nivel internacional, el premiado, sería el que mostrara "rasgos específicos, paisajes y acontecimientos que querían identificarse como distintivos de México".<sup>87</sup> Lo que De Fuentes logró conjugando diferentes elementos de tradición y folclor coreografiado, fue explotar al máximo manifestaciones culturales del país, y lo hizo además, exaltando la estructura social tradicional que el discurso revolucionario festejaba haber destruido.

De nueva cuenta, el nacionalismo de De Fuentes contradice las ideas del régimen emanado de la revolución, pues presenta un paraíso campirano en donde la división social es armónica y justa. Con ello niega la justificación histórica de la guerra revolucionaria. Juega con lo que Abelardo Villegas llama "eficiencia histórica", aquellas creencias y sentimientos que "coadyuvan a los procesos sociales",<sup>88</sup> pero que no tienen que ser verdad. En este caso la representación idílica de la hacienda como organización social funciona como una forma de adecentar el pasado, del mismo modo como se arregla una persona para tomarse una foto que va a presentar a sus amigos.

Y el maquillaje funcionó, esta fórmula diseñada para el mercado interno, tuvo también gran aceptación en el mercado hispanohablante, de modo que las comedias rancheras fueron exportadas con gran éxito en países de habla hispana como Colombia, Venezuela, Chile, Cuba, Estados Unidos (entre los migrantes principalmente) e incluso en Portugal.<sup>89</sup> Para explicar la buena acogida de este género lleno de simbolismos, modelos e imaginarios locales se tiene que pensar que pese a su especificidad:

había algo general en este folclor, claramente mexicano, que se vinculaba con una idea de tradiciones, costumbres, valores, caracteres, gustos más ampliamente latinoamericanos. Es decir que este cine sí era una importación bien

---

<sup>83</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Ediciones MAPA, 1998; p. 80.

<sup>84</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 1, p. 211; 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 a través de la crítica*, Conaculta/Imcine/UNAM, México, 2001, p. 107.

<sup>85</sup> La invención de este género la atribuye Jorge Ayala Blanco a Fernando de Fuentes, creador de *Allá en el Rancho Grande*, pero también de *Bajo el cielo de México* (1937) y *La Zandunga* (1937), también exponentes de este tipo de cine; véase *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993, p. 54. Por su parte, para Rosario Vidal Bonifaz, además de *Allá en el rancho grande* instauran el género *Cielito lindo* (1936) dirigida por Roberto O'Quigley y *¡Ora Ponciano!* (1936) de Gabriel Soria, que considera la trilogía cuyo éxito comercial confirmó la fórmula de charros, música y comedia; véase Rosario Vidal Bonifaz, *op. cit.*, pp. 186-187.

<sup>86</sup> Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986. p. 105.

<sup>87</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, CIESAS, México, 2007, p. 301.

<sup>88</sup> Abelardo Villegas, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano. Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 389.

<sup>89</sup> Maricruz Castro Ricalde y McKee Irwin, *El cine mexicano*, pp. 31-33.

marcada con símbolos nacionales ajenos, pero también era “nuestro” a diferencia del cine de Hollywood, el que representaba algo mágico, fascinante, deseable, pero siempre inalcanzable.<sup>90</sup>

Hay más que decir sobre este gusto costumbrista y su arraigo -al menos entre los mexicanos, que la sola confirmación de la identidad, es necesario profundizar sobre las implicaciones políticas e ideológicas de dicha simpatía, como se verá en los siguientes capítulos.

Por otra parte, durante el periodo cardenista se continuó e incluso intensificó el financiamiento de documentales que mostraban las bellezas y logros del país. Algunos dentro del proyecto de "Brigadas cinematográficas" del presidente Cárdenas, y también desde dependencias como el Banco de Crédito Popular.<sup>91</sup> Como señala Rosario Vidal Bonifaz el cine patrocinado por el Estado cardenista tenía la intención de ser la contraparte del México rural de la comedia ranchera. El otro México era el de los documentales estatales:

el que estaba siendo protagonista o testigo de los cambios y transformaciones propiciadas por el nuevo régimen en todos los ámbitos territoriales y en todos los sectores de la economía nacional.<sup>92</sup>

Este sí, era un cine que funcionaba con eficiencia histórica, pues explicaba la Revolución desde el presente dinámico. El encargado de vigilar la realización de ese cine, entre otras cosas fue el recién creado Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La función de este departamento sería

El desarrollo de un programa definido de gobierno requiere de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública; así, todo gobierno que no se limite a cuidar el orden sino que además ejerza funciones definidas que tiendan a fomentar la potencialidad del país, así como a fijar conceptos de ética colectiva debe disponer de un mecanismo adecuado para actuar sobre la atención pública nacional y extranjera. [...] hasta aquí, la propaganda de los principios en que se ha fundado la acción gubernamental se ha desarrollado más bien inconexamente y con un fin propiamente expositivo, pero sin obedecer a un propósito general del estado.<sup>93</sup>

El repunte de la producción de películas fue inmediato, de 39 cintas que se habían realizado en 1937, se pasó a 58 filmadas en 1938. Esta diferencia marca la consolidación de la producción cinematográfica como industria.<sup>94</sup> Al respecto señala Vidal Bonifaz, que a partir de entonces se formó un grupo de empresarios que se dedicarían a la producción permanentemente, convirtiéndolo en su medio de vida y logrando acumular fortuna. Además gracias a ello lograrían el ascenso social y la formación de un patrimonio hereditario basado en el negocio familiar, formando un grupo organizado institucionalmente.<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 32.

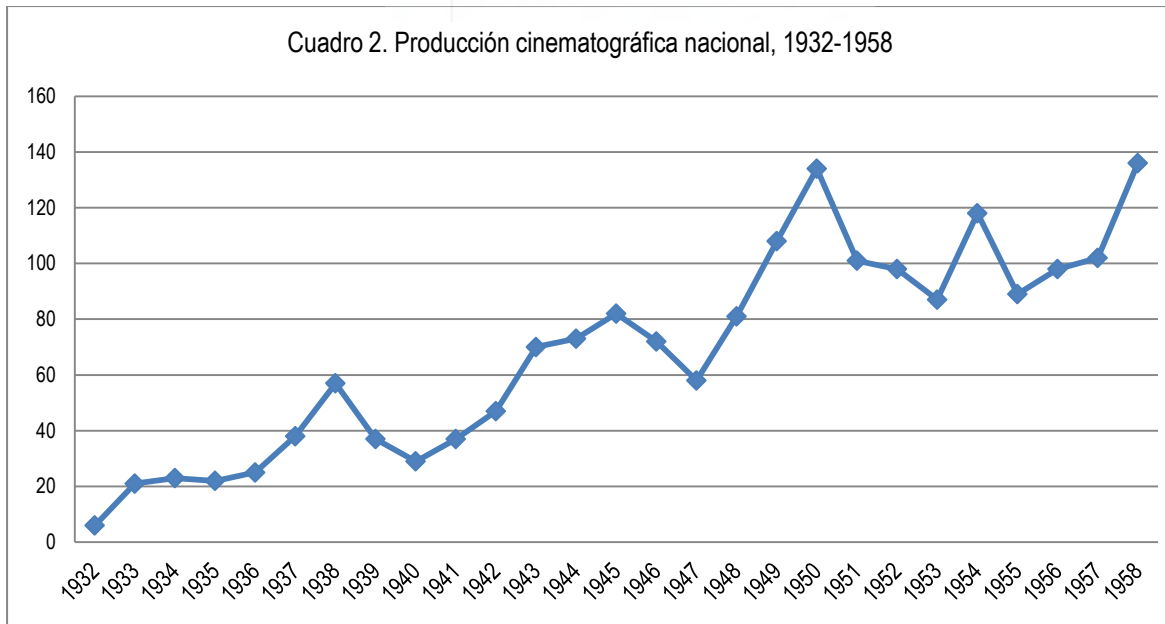
<sup>91</sup> Rosario Vidal Bonifaz, *op. cit.*, pp. 191-193.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>93</sup> Lázaro Cárdenas, "Declaración de motivos y decreto por el cual se crea el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad", 25 de diciembre de 1936, en Fernando Mejía Barquera, "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad(1937-1939)", en *Revista Mexicana de Comunicación*, México, noviembre-diciembre de 1988, 46-49.

<sup>94</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 2, p. 7.

<sup>95</sup> Los principales integrantes de este grupo fueron Juan Orol, Miguel Zacarías, Salvador Elizondo, Agustín J. Fink, Juan Bustillo Oro, Vicente Oróná, Ramón pereda, Santiago Reachí, Carlos Amador, Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Jesús Grovas, José Luis Bueno, Raúl de Anda, René Cardona, José, Roberto e Ismael Rodríguez y Raphael J. Sevilla, véase Rosario Vidal Bonifaz, *op. cit.*, p. 219



Fuente: Elaboración propia con datos de García Riera, *Historia documental*, t.1-7.

Sin embargo, para Emilio García Riera el despunte significativo del cine nacional se dio a partir de 1941, con una nueva recuperación de la producción. Si en 1939 se había filmado 37 películas, para el año siguiente se descendió a 29,<sup>96</sup> pero en 1941 la producción llega de nuevo a 37 cintas, junto con el debut dos de los directores más reconocidos de la década, Emilio Fernández y Julio Bracho.<sup>97</sup>

En todo caso el crecimiento se prefigura durante la presidencia de Lázaro Cárdenas para alcanzar su mayor esplendor después de ésta, durante la administración de Manuel Ávila Camacho. El periodo cardenista es definitorio de la implementación del nacionalismo como una política de Estado definida. Incluso, para Carlos Monsiváis dicha administración definiría la "cultura de la Revolución Mexicana",<sup>98</sup> en ella se contendrían un nacionalismo con tintes internacionalistas, radical e institucional a la vez. Monsiváis resalta también la importancia del cine en la construcción y difusión de esta nueva identidad nacional, a través de sus "mitos y figuras emblemáticas". Sin embargo, en este trabajo se aborda una vertiente del cine nacional que se aleja de esos arquetipos, que evidencia que el nacionalismo revolucionario no era omnipresente ni homogéneo en el cine mexicano. Pese a recibir abierto respaldo del gobierno cardenista, el cine de la época de dorada no compartía todos los ideales del discurso revolucionario, y llegará a expresar versiones históricas distintas e incluso críticas a la oficial.

Entre 1941 y 1945, la disminución de la producción cinematográfica estadounidense debido a la guerra provocó la caída de su oferta, y dio oportunidad a otros países de proveer al mercado con sus películas. La industria mexicana fue una de las que más películas colocaron en los mercados que los estadounidenses no podían cubrir en

<sup>96</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 2, p. 145.

<sup>97</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 181.

<sup>98</sup> Carlos Monsiváis, "No con un sollozo (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)", p. 726.



América. El aumento de la producción y la presencia en los mercados de habla hispana que logró el cine mexicano en estos años es tan determinante que para Emilio García Riera delimita el inicio y fin de la época dorada.<sup>99</sup>

En lo político, el periodo concuerda con el gobierno de Ávila Camacho, cuya declaración de fe “soy creyente” impacto en la industria, pues se dio en estos años un aumento en las producciones de tema religioso. El ambiente político fue de reconciliación entre los miembros de la iglesia católica y el gobierno. Esta particularidad explicaría la abundancia de producciones históricas y las licencias que en ellas se tuvo para representar una versión de la historia. La administración avilacamachista ejemplifica las diferencias que se pueden encontrar en las administraciones presidencias respaldadas por el partido oficial.

No obstante, para Roger Bartra el nacionalismo revolucionario está definido por aspectos muy concretos y consistentes a lo largo de las administraciones priistas que se mantienen hasta la década de los ochenta, esto son:

- 1.- Una desconfianza hacia las grandes potencias, acompañada de xenofobia y antiimperialismo.
- 2.- Afirmación de las nacionalizaciones (de tierras, de recursos naturales, y concentración del capital).
- 3.- Estado fuerte interventor, legitimado por su origen revolucionario y su base amplia de masas.
- 4.- Supervaloración de la identidad mexicana como fuente inagotable de energía política.<sup>100</sup>

Es importante tener esto presente ya que más adelante regresaremos sobre el nacionalismo revolucionario para confrontarlo con el nacionalismo del cine histórico y su discurso.

Acorde con la reafirmación de las nacionalizaciones, durante la presidencia de Ávila Camacho se funda el Banco Cinematográfico (1942) con apoyo del gobierno. La relación entre la industria cinematográfica y el Estado se incrementaría con los años, volviéndose cada vez más dependientes las producciones del dinero estatal. Al tiempo que el Estado mexicano apoyaba al cine, los estudios mexicanos<sup>101</sup> recibieron también ayuda estadounidense durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, en forma de refacciones de equipo, apoyo a los técnicos por instructores de Hollywood y dinero.<sup>102</sup> Así, el crecimiento de la industria cinematográfica lo explica Seth Fein tanto por la sustitución de importaciones estadounidenses, como por la modernización que el propio vecino del norte había impulsado en México, al grado de “imponer restricciones durante la guerra a los productores de Hollywood que se opusieran a ayudar a la industria filmica mexicana”.<sup>103</sup>

El aumento en la producción impactó en la procedencia de las películas exhibidas en México. Desde la introducción del cine al país, el cine estadounidense había sido el más distribuido y exhibido en las salas mexicanas, esta tendencia se mantuvo durante la época dorada, sin embargo, los porcentajes de exhibición para el cine nacional se incrementaron notablemente.

---

<sup>99</sup> Emilio García Riera, *Historia del cine*, p. 123.

<sup>100</sup> Roger Bartra, “La crisis del nacionalismo en México”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 51, no. 3 (julio-septiembre 1989), pp. 191-220, p. 199.

<sup>101</sup> Emilio García Riera, *Historia del cine*, pp. 124-125.

<sup>102</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 3, p. 7.

<sup>103</sup> Seth Fein, “La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, *Historia y grafía*, no. 4, 1995, pp. 137-176; p.142.



Cuadro 3. Películas exhibidas en México 1930-1955

	1930	1935	1940	1945	1950	1955
<b>Estados Unidos</b>	212	207	338	245	249	211
<b>México</b>	4	24	37	67	105	77
<b>Argentina</b>	—	1	26	31	9	1
<b>Otros</b>	58	55	48	20	103	70

Fuente: Fein, Seth, "La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano", *Historia y grafía*, no. 4, 1995, pp. 137-176, p. 139.

Como puede verse (cuadro 1), el número de cintas mexicanas exhibidas creció significativamente, las cintas producidas en México lograban resolver el obstáculo de la distribución y llegar a las salas del país. Para la industria mexicana este era el principal mercado.

Se podría pensar que el nacionalismo actuó en el cine desde las dos vertientes de uso que detecta Herón Pérez Martínez para este concepto: el sentimental, y como doctrina política. En esta etapa del cine mexicano, primero proporcionando temas y contenidos, lo que correspondería a la vertiente emotiva del nacionalismo; y en segundo lugar, como directriz política de repercusiones económicas.<sup>104</sup> Sin embargo, esto significaría negar que todo acto social es finalmente un acto político, en ese sentido, aunque podamos considerar que existen dos componentes del nacionalismo que pudieran estudiarse de forma aislada en la teoría, en la práctica los actos movidos por los sentimientos son también una expresión de posicionamiento político. Esto impide pensar en aquellos involucrados en la producción cinematográfica como ajenos a las implicaciones políticas de sus películas.

Incluso, en este periodo de esplendor la industria pasó por fuertes conflictos sindicales, que detuvieron en varias ocasiones la producción de películas. En 1944 los actores, encabezados por Mario Moreno "Cantinflas" y Jorge Negrete hicieron un reclamo sindical al STIC con el objetivo de crear su propia sección. Se había formado ya para esos años un *star system* en el cine mexicano, formado por "Cantinflas", Negrete, Pedro Infante, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, María Félix y Dolores del Río entre otros. Por su parte, en 1945, a partir de la separación de la sección de técnicos del STIC, liderados por Gabriel Figueroa, se crea el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. Todo esto ocurrió entre huelgas y paros constantes a las filmaciones. Los conflictos sindicales continuarían apareciendo a lo largo de los años,<sup>105</sup> al tiempo que aumentó la burocratización del gremio provocada por su dependencia del Estado.

En el marco del auge, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas fundada en 1946 por destacados miembros de la industria,<sup>106</sup> se encargó de la entrega del Ariel, máximo premio en el cine mexicano. Una

<sup>104</sup> Pérez Martínez, "Nacionalismo: génesis, uso y abuso", p. 47.

<sup>105</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 3, p. 111, p. 215 y ss.

<sup>106</sup> Los fundadores fueron Celestino Gorostiza (escritor y director), Felipe Gregorio Castillo (cinematografista), Raúl de Anda (productor), Carlos Carriedo Galván (abogado), César Santos Galindo (abogado), Fernando Soler (actor), Manuel Fontanals (escenógrafo), Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho" (compositor), Eduardo Hernández Moncada (pianista y compositor), Oswaldo Díaz Rúanova (periodista), Fernando

primera premiación contempló la “película más mexicana” premio que ganó *Campeón sin corona*, y el premio especial a la "labor más mexicana" para Pedro Armendáriz en 1947.<sup>107</sup> Posteriormente se premiaría la categoría de “película de mayor interés nacional”, la cual recibieron *Río Escondido* en 1949, *Memorias de un mexicano* en 1951, *El joven Juárez* en 1955, *Espaldas mojadas* en 1956, y *El camino de la vida* en 1957.<sup>108</sup> Los Arieles se dejaron de entregar ese último año, a decir de Emilio García Riera "por falta de alicientes".<sup>109</sup>

Se percibe en la existencia de las categorías anteriores, la intención de incentivar un tipo de cine nacionalista, específicamente de un nacionalismo revolucionario. De ahí que las películas de interés nacional sean acordes ideológicamente con las directrices oficiales. Éste nacionalismo no es únicamente incentivado desde la Academia, sino que se trata de una atmósfera en la que los ciudadanos no sólo reciben las política desde la cúpula del poder, sino en la que la población participa activamente.

Muestra de que el nacionalismo era un sentimiento popular compartido por los ciudadanos es la propuesta de profesor Eligio Erosa Sierra, inspector escolar en el territorio de Quintana Roo, quien propuso en 1942 en carta al presidente Ávila Camacho que:

se haga del conocimiento de los propietarios de Cines la conveniencia de que antes de empezar las proyecciones Cinematográficas, se haga una proyección especial en la cual se exhibirá nuestra bella Insignia Nacional con una inscripción que diga “VIVA MEXICO”.- Seguidamente, algunos edificios históricos por ejemplo: el Castillo de Chapultepec, el Palacio Nacional, el Monumento a la Revolución, las Cámaras de Diputados y Senadores, el Palacio de Bellas Artes, etc., con leyendas alusivas a su finalidad a efecto de que el pueblo, especialmente el que habita en lugares distantes del centro de la República conozca, honre y venera nuestra Insignia Nacional.<sup>110</sup>

El maestro Erosa, habitante del lejano y poco habitado estado de Quintana Roo, seguramente había sido motivado por un escaso sentimiento de identidad nacional en sus estudiantes y vecinos. Y por otra parte, la importancia del cine en su comunidad no pasaba desapercibida para él, por lo que consideraba que dicho medio podía acercarlos a los símbolos patrios e informar de los monumentos nacionales.

El final de la época dorada del cine mexicano es un proceso que inicia en 1946, al tiempo que inicia el sexenio de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y tras el cambio en la política estadounidense; con ayuda del monopolio de la exhibición de William Jenkins y la política de disminución de costos de producción.<sup>111</sup> Al terminar el conflicto armado los intereses estadounidenses se dirigieron a aumentar las

---

Morales Ortiz (periodista), Eugenio Maldonado (abogado), José María Sánchez García (periodista), Antonio Castro Leal (abogado), Adela Formoso de Obregón Santacilia (profesora), Carlos Pellicer (escritor), Alejandro Galindo (director y escritor), Juan Manuel Torrea, Jorge Fernández (escenógrafo), Francisco de P. Cabrera (productor), Ángel Garasa Bergés (actor), Adolfo Fernández Bustamante (director) y Gabriel Figueroa (cinefotógrafo), entre otros. Véase <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/fundadores.asp>

<sup>107</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 3, p. 18.

<sup>108</sup> Emilio García Riera, *Breve historia*, pp. 181, 208 y 232.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>110</sup> AGN, *Presidentes*, Manuel Ávila Camacho (MAC), 549.11/13.

<sup>111</sup> El monopolio de Jenkins fue denunciado por Miguel Contreras Torres en varios artículos, e incluso escribió un libro al respecto que, además, editó por su propia cuenta: *El libro negro del cine mexicano*, México, Editora Hispano-Continental Films, 1960.

ganancias de su industria cinematográfica, para la cual la mexicana se había convertido en una fuerte competencia en América Latina.<sup>112</sup>

La política del mercado libre, favorable para Hollywood, tuvo que ser aceptada por el gobierno mexicano puesto que buena parte de los productores y exhibidores en México eran también estadounidenses, y a que existía una fuerte demanda del público por sus películas. Por otro lado, los productores mexicanos tuvieron dificultades para conseguir materia prima lo que, pese a las muchas películas, limitaba el número de copias para su distribución y exportación.<sup>113</sup>

Durante la administración de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) se realizó un intento serio por recuperar a la industria del declive. En 1953 el Plan Garduño –formulado por el director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño–, intentó revertir el número de películas importadas pero fracasó, debido a la oposición del monopolio encabezado por Jenkins. El reordenamiento internacional tras el fin de la guerra, la consolidación de sindicatos, junto con los constantes desacuerdos de sus agremiados, la competencia de la televisión –cuyas transmisiones iniciaron en 1950–, la muerte o retiro de algunas de sus estrellas más importantes –Jorge Negrete (1953), Pedro Infante (1957)–, y la monotonía de sus argumentos, llevaron al fin de la Época de Oro del cine mexicano.<sup>114</sup> Este cierre estuvo asimismo marcado por el retraimiento hacia el mercado interno, si durante aproximadamente dos décadas la industria había exportado y triunfado en Latinoamérica y Europa, a fines de los cincuenta son pocas las cintas que son un éxito en el extranjero.<sup>115</sup>

## 1.2 Las vicisitudes de las producciones históricas

Cómo todas las películas, las cintas de tema histórico llamadas también de época, requerían de un presupuesto para su realización. En el caso de este tipo de cintas, la recreación de escenarios y vestuario podían elevar el costo de las producciones por encima de los presupuestos iniciales e incluso por arriba de los recursos de sus inversionistas. Ésta es una de las razones por las cuales muchas de las propuestas y proyectos para filmar películas históricas no llegaron a materializarse, o en algunos casos, fueron realizadas con una calidad muy inferior a la deseable. La búsqueda de una solución al obstáculo económico llevó a muchos productores a pedir la ayuda presidencial, aludiendo siempre a la importante función patriótica que cumpliría la cinta en cuestión.

Ya en octubre de 1932, en los albores del cine sonoro, Carlos Noriega Hope solicitaba el apoyo del presidente Abelardo L. Rodríguez para la filmación de “la primera película clásica mexicana “Clemencia”, inspirada en la obra de

---

<sup>112</sup> Seth Fein, “La diplomacia del celuloide”, p. 154y ss.

<sup>113</sup> Véase Seth Fein, “La diplomacia del celuloide”.

<sup>114</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 5, pp. 193-194, 221-222. Como ya se mencionó, para García Riera el alargamiento de lo que se puede llamar Época de Oro es un error pues este se concentraría únicamente entre 1941 y 1945 justificado por la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial; no obstante, no deja por ello de reconocer que después de 1945 se produjeron cintas exitosas incluso a nivel internacional.

<sup>115</sup> Una de las últimas cintas mexicanas taquilleras en Estados Unidos, por ejemplo, fue *Espaldas Mojadas* de Alejandro Galindo en 1955; véase Maricruz Castro Ricalde y McKee Irwin, *op. cit.*, p. 269.

Ignacio Manuel Altamirano".<sup>116</sup> Bajo el argumento de "la necesidad imperiosa para México de una intensa propaganda cinematográfica",<sup>117</sup> Resulta que para estos años no se ignoraba en México la importancia que el cine estaba jugando como medio para la propaganda en Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Rusia.<sup>118</sup>

Noriega Hope pidió el apoyo presidencial a la industria cinematográfica mexicana, concretamente 30,000 pesos que serían devueltos en copias de la cinta para su difusión en escuelas. Además, alegaba que la presentación de la película "a la tropa y a los oficiales del Ejército Nacional, constituirían un verdadero estímulo tanto, para reconfortar su espíritu, como para educarlos gráficamente en las pasadas epopeyas de nuestro glorioso ejército".<sup>119</sup> La respuesta a esta elaborada solicitud fue negativa, el presidente contestó que las condiciones del erario no permitían semejante gasto. Pese a ello este expediente expresa la idea clara del productor sobre la función que su cinta tendría como parte de una propaganda nacionalista semejante a la que estaba realizando en otros países. Aún sin el apoyo presidencial *Clemencia* sería finalmente terminada y estrenada en 1934, es decir, dos años después de que Noriega dirigiera su carta al presidente. El que necesitara dos años habla de las dificultades que debieron salvar en la realización.

Ese mismo año de 1932 Miguel Contreras Torres estrenaría la primera cinta de ficción sobre la gesta revolucionaria: *Revolución* o *La sombra de Pancho Villa*. Pese a que la respuesta presidencial fue negativa en el caso de Noriega Hope, *Revolución* presumió en la abundante propaganda que de ella se hizo en los diarios, de haber recibido apoyo del Secretario de la Guerra, Lázaro Cárdenas, para la realización de las escenas de batallas. La ayuda se menciona, consistió en "cinco mil hombres de las tres armas",<sup>120</sup> contar como "supervisores personalidades militares",<sup>121</sup> "facilidades para disponer de 120 camiones, doscientos automóviles y todos los trenes que fueron indispensables",<sup>122</sup> así como el préstamo de cañones, armas y trofeos para adornar el vestíbulo del cine donde se estrenó.<sup>123</sup> Las relaciones políticas de Contreras le permitirán, más adelante, realizar cintas con dinero del erario público, un privilegio único.

Las ideas para hacer películas sobre la historia de México no surgieron únicamente de productores o gente del medio, por el contrario, gente ajena a la industria del cine manifestó su deseo de que se realizaran cintas sobre determinados temas. Después de la revolución, la población mexicana fue impulsada hacia la formación de sociedades, creadas por afinidad de intereses, profesión o ideas. En 1935, el presidente Lázaro Cárdenas recibió una misiva de la Unión Nacional de Veteranos de la Revolución, en la que se "sugiere la conveniencia de que se

---

<sup>116</sup> AGN, *Presidentes*, ALR, 564/12, f4.

<sup>117</sup> AGN, *Presidentes*, ALR, 564/12, f3.

<sup>118</sup> Así se refiere Noriega Hope a la ya por entonces Unión Soviética. También podría llamar la atención que no mencione a Alemania, pero es evidente que por ese entonces aún no se había consolidado un Tercer Reich.

<sup>119</sup> AGN, *Presidentes*, ALR, 564/12, f5.

<sup>120</sup> "Pasado mañana se estrena *Revolución*", *El Universal*, 6 de febrero de 1933, primera sección, p. 8

<sup>121</sup> Se menciona a los Generales Nazario Medina, Pablo Rodríguez, Bonifacio Salinas, Heliodoro Charis, Aljandro Mange, y algunos otros de no menores prestigios"; "El aniversario de la Revolución en el cine", *El Universal*, 19 de noviembre de 1932, primera sección, p. 7.

<sup>122</sup> "Los magníficos elementos empleados en Revolución le auguran un éxito rotundo", *Excelsior*, 11 de diciembre de 1932, primera sección p. 7.

<sup>123</sup> "Pasado mañana se estrena *Revolución*", *El Universal*, 6 de febrero de 1933, primera sección, p. 8

filme una película de la obra realizada por la Revolución, con objeto de combatir los ataques del clero y reaccionarios, demostrando los beneficios que ha recibido el pueblo".<sup>124</sup> La sugerencia en este caso no implicaba que los miembros de dicha unión quisieran incursionar en el cine, sino que el propio gobierno encargara a alguien un proyecto sobre la revolución.

Por otro lado es evidente que la Unión Nacional de Veteranos de la Revolución estaba más preocupada por la función propagandística que por el valor artístico que dicha película pudiera tener, es decir, al igual que Noriega Hope pensaba en el cine más como un medio para inculcar ideas que como un medio de entretenimiento. Los veteranos incluso nombran a sus rivales: el clero y los reaccionarios, a quienes había que combatir en el campo político, por ser criticar a la Revolución y sus resultados.

Para 1936, el Partido Nacional Revolucionario (PNR), partido oficial, ya contaba con un capital especial para la realización de películas. La cooperativa Remex solicitaría al año siguiente que dicho dinero "sea cedido en calidad de donación refaccionaria a esa cooperativa para impulsar trabajos de tendencia socialista en atención a "Judas" y difícil situación ese grupo cooperativo".<sup>125</sup> *Judas*, la película que mencionan, contrario a lo que el nombre pudiera sugerir era un drama que intentaba "mostrar los beneficios de la revolución y la subsecuente Reforma Agraria para los peones, quienes ganaron libertad de los abusivos hacendados y obtuvieron el derecho a la tierra, educación y salud".<sup>126</sup> La cooperativa Remex fue un intento del PNR y del su entonces presidente de partido y expresidente interino de México Emilio Portes Gil (1928-1930)<sup>127</sup> por realizar sus propias cintas de propaganda política con apoyo gubernamental. Aunque la carta afirma que la cinta de ficción tuvo éxito, Remex únicamente filmó dos cortos más.

En el sexenio cardenista se realizaron varias películas cuyo relato se desarrollaba en siglos pasados o a principios del siglo XX, algunas de estas tenían una tendencia católica evidente. Esto generó dudas y conflictos, pues cada película era evaluada individualmente para definir su censura. Cintas como *Mártir del Gólgota*, *Cristo Rey* (1939) y *Reina de México* (1940) fueron realizadas y exhibidas en un nuevo clima general de concordia entre la Iglesia y el Estado. Sin embargo, en algunos casos debieron a enviarse solicitudes para que se permitiera su exhibición por parte del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. Así la película *Cristo Rey* no fue censurada "a pesar de haber censurado otra película igual género, constituyendo esto un privilegio".<sup>128</sup> A pesar de que para este momento había ya una mayor apertura hacia el tratamiento de temas religiosos en el cine, los censores aún se encontraban en un punto de transición, pues todavía llegó a prohibirse la exhibición de algunas de ellas. Estas cintas católicas en su mayoría son de mala calidad, explicable entre otras cosas por el corto presupuesto y por tratarse de producciones no profesionales.

---

<sup>124</sup> AGN, *Presidentes*, LCD, 533.31/10, f. 6.

<sup>125</sup> AGN, *Presidentes*, LCD, 533.31/10, f. 3.

<sup>126</sup> Agrasánchez Film Archive, "Film and political propaganda: a production still of *Judas* (Manuel R. Ojeda, 1936)", en *Revisiting Mexican Film*, [recuperado 23 de octubre de 2014] [http://www.mexfilmarchive.com/documents/film\\_and\\_political\\_propaganda\\_a\\_still\\_of\\_judas\\_1.html](http://www.mexfilmarchive.com/documents/film_and_political_propaganda_a_still_of_judas_1.html)

<sup>127</sup> Como Secretario de Gobernación Emilio Portes Gil fue nombrado presidente por el Congreso, tras el asesinato del presidente en funciones Álvaro Obregón.

<sup>128</sup> AGN, *Presidentes*, LCR, 523.3/55, "Extracto de la carta dirigida por Pedro Pérez de la Vega al Presidente Lázaro Cárdenas", México, 30 de marzo de 1939.

En los años siguientes varias películas recibieron el apoyo del gobierno, como había ocurrido con *La sombra de Pancho Villa*, especialmente de la Secretaría de Guerra. La ayuda del gobierno se tradujo en armamento y otros equipos usados como parte de la utilería, así como en asesoría en estrategia militar y uso de armas.

Cuadro 4. Películas históricas que contaron con apoyo gubernamental, 1932-1958

Película	Año	Director	Tipo de apoyo	Encargado
<b>Revolución o La sombra de Pancho Villa</b>	1932	Miguel Contreras Torres	Contingente militar, vehículos, trenes, armamento, asesoría militar	No se menciona
<b>Juárez y Maximiliano</b>	1933	Miguel Contreras Torres	Contó con licencia del gobierno para la escenas en la plaza de Santo Domingo y el Castillo de Chapultepec ; soldados y caballería del ejercito	No se menciona
<b>Vámonos con Pancho Villa</b>	1935	Fernando de Fuentes	Tren, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, uniformes, caballada, y asesoramiento militar	No se menciona
<b>El cementerio de las águilas</b>	1938	Luis Lezama	Asesor militar	Teniente Coronel Pedro Mercado
<b>El padre Morelos</b>	1942	Miguel Contreras Torres	Financiamiento, facilidades para filmar en Michoacán, piezas de artillería, caballos y regimiento militar	No se menciona
<b>El rayo del sur</b>	1943	Miguel Contreras Torres	Financiamiento, facilidades para filmar en Michoacán, piezas de artillería, caballos y regimiento militar	No se menciona
<b>Mexicanos al grito de guerra</b>	1943	Álvaro Gálvez y Fuentes	Asesoría técnica militar	Capitán Segundo del Estado Mayor Antonio Velázquez Covarrubias

En el cuadro anterior se reúnen las películas históricas de las que se sabe que contaron con algún tipo de ayuda del gobierno, aunque en muchas ocasiones no se menciona claramente la naturaleza del apoyo ni la institución de la que provino o el funcionario que la facilitó. Podemos apreciar que los apoyos se concentran en las administraciones de Abelardo Rodríguez, Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, años en los que se gesta y se desarrolla la Segunda Guerra Mundial, la cual se caracteriza por tener a ciertos tipos de nacionalismo como pilares ideológicos de los países miembros del eje que finalmente perdería la guerra: Alemania, Italia, Japón.

En términos generales, la ayuda proporcionada fue destinada a la representación de batallas, por lo que requirió asesoría técnica en cuanto a cuestiones de estrategia militar, personal militar que sirvió como extra, algunas locaciones y equipo como fusiles pero también ferrocarriles. Se puede concluir que en los estos casos la colaboración gubernamental estaría justificada por el afán de homenajear la labor histórica del Ejército Mexicano. Toda vez que se representaron batallas de gran importancia para la historia de México: la toma del Fuerte de San Diego (Acapulco) y el sitio de Cuautla por parte de las tropas insurgentes; la batalla del Castillo de Chapultepec



frente al ejército estadounidense; la batalla del 5 de mayo en Puebla, celebrada victoria sobre el temible ejército francés; y la determinante toma de Zacatecas, por parte de las fuerzas villistas; entre otras de menor importancia.

La participación del ejército en películas históricas que incluyeran representaciones de batallas importantes establece una relación directa entre la historia y la épica. Del mismo modo que en los libros de historia se dio preeminencia durante siglos al recuento de las batallas libradas por los pueblos, la historia contada en el cine tuvo especial cuidado en la reconstrucción de batallas. Esto es indicio de que para las décadas de los treinta y cuarenta la historia bélica seguía siendo la más importante para los funcionarios de gobierno. No así para los miembros de la industria que se mostraron interesados por otras temáticas, principalmente la biografía.

Resalta también en el cuadro el nombre de Miguel Contreras Torres como director, que se repite en cuatro de las siete películas. Este director y productor es el mayor ejemplo de cómo las relaciones políticas pueden hacer realizable una película histórica. Aunque sin duda cultivo sus relaciones con muchos de los revolucionarios convertidos en políticos, alcanzó su máximo nivel de influencia durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho cuando realizó dos superproducciones una película sobre Simón Bolívar y el díptico; sobre José María Morelos y Pavón: *El padre Morelos* y *El Rayo del sur*. Estas dos películas fueron el resultado de un mismo proyecto, llevar a la pantalla la vida del famoso insurgente.

La condición inicial para que esto fuera posible fue la amistad del productor, director y argumentistas de las cintas, Miguel Contreras Torres, y el presidente Ávila Camacho.<sup>129</sup> Las cartas enviadas por el director a la presidencia que aún se conservan en el AGN nos dejan saber las circunstancias en las que una obra tan ambiciosa tuvo lugar.

El primer proyecto, la película *Simón Bolívar* realizada por Contreras Torres en 1941, lo llevó a Sudamérica, en lo que fue catalogado por el director como una embajada de buena voluntad del cine mexicano y una propaganda seria y cultural a favor de México.<sup>130</sup> Tras un informe constante de sus actividades en Venezuela y Colombia, en donde realizó investigaciones, Contreras pidió el apoyo moral del presidente, lo que se traducía en dar las instrucciones a la Secretaría de la Defensa Nacional y de Relaciones Exteriores para otorgar todas las facilidades requeridas. La solicitud fue aprobada y se giraron las cartas correspondientes.

La cinta fue un éxito en Venezuela, en donde Julián Soler quien interpretaba a Bolívar y Contreras Torres incluso recibieron honores. La recaudación en ese país aparentemente alcanzaba para cubrir los gastos de producción que se dijo ascendían a cien mil dólares, pues su éxito continuó por dos años. En Colombia y Ecuador fue también recibida con entusiasmo, mientras que en España e Inglaterra se le reconoció su calidad.<sup>131</sup> Tras el éxito alcanzado con su superproducción, Contreras inició el proyecto de filmar la vida de Morelos en lo que sería de nuevo una superproducción épica pero ahora completamente mexicana.

---

<sup>129</sup> Miguel Contreras Torres se reconoce "inspirado en mi sincero avila-camachismo y vieja amistad que ha tenido usted a bien dispensarme", y ofrece su ayuda en lo referente a los problemas sindicales de su gremio; AGN, *Presidentes*, MAC, 111/628, Telegrama al General de División Manuel Ávila Camacho, México, 17 de diciembre de 1940.

<sup>130</sup> AGN, *Presidentes*, MAC, 111/628, Telegrama al General de División Manuel Ávila Camacho, México, 17 de diciembre de 1940.

<sup>131</sup> Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, *op. cit.*, pp. 60-61.

Oficialmente el proyecto fue iniciativa del propio gobernador del estado de Michoacán Félix Ireta Viveros y se encargó de su dirección a Contreras Torres, bajo el patrocinio del gobierno michoacano, con la condición de que el costo de la película no debía exceder los 280,000 mil pesos. Por tratarse de un proyecto del propio estado, el gobierno de Michoacán solicitó como una formalidad el apoyo del presidente Ávila Camacho pese a que éste apoyaba también directamente la cinta por su cercanía con el director. El gobernador michoacano solicitó apoyo consistente en:

- 1.- Ordenar a su vez al Secretario de Educación Pública el acceso de Contreras Torres a la documentación del Museo Nacional y una semana para que la cinta ya terminada se exhibiera en el Palacio de Bellas Artes.
- 2.- Orden al Secretario de la Defensa Nacional para que proporcionara contingente militar y armamento antiguo en caso de que existiese.
- 3.- La recomendación de Contreras Torres a los gobiernos de Morelos, Guerrero, Oaxaca y Puebla.
- 4.- Recomendación al Secretario General de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México para que diera preeminencia a la filmación de la cinta.<sup>132</sup>

El primer punto confirma la fama de "historiador" que Contreras tenía dentro y fuera del gremio, pues siempre aseguraba estar apoyado en investigación histórica para sus películas.

Además de todas las recomendaciones que efectivamente fueron transmitidas, la película que finalmente fue dividida en dos requirió una extensión del crédito, que fue concedida y otorgada por medio de la Secretaría de Hacienda. Se realizó también una amplia propaganda de la cinta en todo el país y se organizó un estreno de gala en el Palacio de Bellas Artes que fue engalanado con equipo militar antiguo propiedad de la nación.

El respaldo presidencial durante la presidencia de Ávila Camacho significaba algo más: la aprobación y apoyo de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), organismo que representaba al gobierno de Estados Unidos ante los demás Estados americanos.<sup>133</sup> El ambiente de conflicto por la Segunda Guerra Mundial se manifestaba de esta forma en los países cuya participación fue mínima como México, que, como aliado y vecino de Estados Unidos era pieza clave en su panamericanismo, su política de defensa en América ante el avance fascista. De acuerdo con Francisco Peredo, la OCAIA proporcionaba dinero para la realización de películas que fueran acordes con el discurso aliado, que funcionaran como parte de la propaganda para la guerra. Por tanto, se presupone que todo apoyo del gobierno mexicano era al mismo tiempo aprobado y respaldado por la OCAIA, organismo que era finalmente quien financiaba los proyectos.<sup>134</sup>

Las cintas sobre Morelos no fueron tan exitosas en su distribución y exhibición como *Simón Bolívar* en Sudamérica. La reticencia de los dueños de los cines para exhibir las extensas y sosas cintas sobre el prócer, se tradujeron en la solicitud de Contreras Torres al presidente y los gobernadores de los estados para que los

---

<sup>132</sup> AGN, *Presidentes*, MAC, 111/628, "Memorándum" 1 de julio de 1942, 3f.

<sup>133</sup> Francisco Peredo Castro, *Cine*, p. 126.

<sup>134</sup> Verbi gracia, la abundancia de películas de tema religioso se explicaría según este autor debido a la simpatía de los aliados con la fe. La idea de la propaganda se resumiría en una estrofa del corrido "El soldado raso" que se escucha en la cinta *Escuadrón 201*: "las naciones aliadas unidas son amigos de la religión, y sus enemigos los enemigos de la religión", Francisco M. Peredo Castro, *Cine*, p. 219.



empresarios de los cines exhibieran las películas. Así se dirigió el director al secretario del presidente después de leer las cartas que los gobernadores habían enviado a los empresarios:

Yo debo ser franco con el señor presidente y con usted. Si las cartas no son redactadas en forma que equivalgan a una orden, no me serán efectivas. Las empresas no muestran ningún interés en exhibir películas fuera del patrón comercial y las de temas históricos no son favorecidas por la mayoría del público; pero aquí es donde debe entrar el interés y la conveniencia del Gobierno en favor de la cultura del país, y ahora más que nunca para difundir las ideas que favorezcan el programa de emergencia y responsabilidad que se ha trazado el señor Presidente de la República, en los momentos de crisis por que atraviesa nuestro país.

Me permito recordar a usted que la película no es mía, y no me guía más interés que salvar la inversión hecha por el Gobierno en este esfuerzo digno de mejor causa o comprensión.<sup>135</sup>

En esta carta Contreras delata el poco interés que el público mexicano tenía en el cine histórico, razón por la cual su realización era siempre un riesgo, pues el alto costo económico tenía por augurio la pérdida antes que la ganancia.

Después de la gran inversión hecha por el gobierno en la cinta, la respuesta de los exhibidores fue muy pobre, podemos pensar que especialmente en el caso de *El rayo del sur*, por tratarse de una cinta que se enfoca en las batallas del ejército insurgente y que de acuerdo con algunas versiones llegó a durar seis horas antes de ser editada. Se expresa también en la carta uno de los principales problemas del cine histórico en México, a saber, la falta de interés del público por estos temas atribuible a la forma en la que los cineastas mexicanos lo han abordado. Contrasta esta apatía con el éxito de cintas de tipo histórico estadounidenses que consolidaron el género épico.

En su misiva, Contreras Torres aprovecha para recordar que la cinta no es de su propiedad, puesto que quien la financió fue el propio gobierno, es decir, que la distribución y exhibición no le reportaba ingresos personales. Esto no quiere decir que no fuera importante para él, pues esta producción le sirvió para demostrar la preferencia que el presidente le tenía como director. Hubo, además, manejos sospechosos por parte del director, entre ellos la queja de los actores por haber recibido únicamente la paga por una película, cuando en realidad se hicieron dos.<sup>136</sup>

Por supuesto, el anterior no fue el único caso de una cinta histórica que solicitó y recibió cierta ayuda de la presidencia durante el periodo de Ávila Camacho. Hacia mediados en 1943 la casa productora Rodríguez Hermanos filmó una cinta con el nombre inicial de "Historia del Himno Mexicano", misma que fue finalmente estrenada como *Mexicanos al grito de guerra*. En junio de ese año los productores enviaron una carta al presidente para informar de su película, con un bosquejo general de la forma en que sería abordada la creación del himno y cómo serían retratadas las figuras de Antonio López de Santa Anna y Benito Juárez. La finalidad de la carta era saber si dicha cinta contaría con la venia presidencial, en espera de una respuesta que no sería usada para dar publicidad a la cinta, sino como "verdadero estímulo para llevar a cabo lo que consideramos nuestro máximo esfuerzo al servicio de

---

<sup>135</sup> AGN, *Presidentes*, MAC, 111/628, Carta de Miguel Contreras Torres a secretario particular del presidente, 1° de octubre de 1943.

<sup>136</sup> Incluso para Francisco M. Peredo Castro todo lo ocurrido alrededor de las cintas sobre Morelos es prueba de las artimañas usadas por Miguel Contreras Torres para posicionarse dentro de la industria cinematográfica; véase *Cine*, p. 252. Se puede añadir que además de los beneficios económicos indirectos y de las influencias que pudo obtener, Contreras alimentaba su vanidad presumiendo su amistad con el presidente Ávila Camacho.

México”.<sup>137</sup> La respuesta del presidente fue “que ve con simpatía tal finalidad, ya que el argumento en que se inspirará [...] encierra un profundo sentido patriótico, al exaltarla obra de los autores de nuestro Himno Patrio”.<sup>138</sup>

Aunque ya no se menciona en el expediente, el gobierno de Ávila Camacho proporcionaría también ayuda militar profesional para la realización de la cinta, por lo que al inicio de la cinta se agradece a los altos cargos, el presidente Ávila Camacho, el secretario de la defensa Lázaro Cárdenas, el secretario de comunicaciones Maximino Ávila Camacho, al subsecretario de la defensa nacional Francisco L. Urquiza, al comandante de la primera división de infantería Donato Bravo, al jefe del E. M. Modesto A. Guinart y también al que figura como el asesor técnico militar el capitán segundo Antonio Velázquez Covarrubias.

De manera casi simultánea, en lo que se reconoce más una reacción que una casualidad, Francisco Gorráez Maldonado propuso al presidente y al Departamento de Supervisión Cinematográfica el proyecto de realizar un cortometraje sobre el himno nacional.<sup>139</sup> Este sería preferentemente dirigido por Miguel Contreras Torres. Dicha cinta llamada el Himno Nacional Mexicano debería de tener un fin pedagógico y se proyectaría en las escuelas públicas, pero lo más importante es que estaría bajo “el absoluto control del Gobierno”.<sup>140</sup> Aunque esta propuesta también fue aplaudida y vista con agrado por el presidente no se llegó a realizar pues la Secretaría de Gobernación dijo no contar con partida presupuestal para tal efecto. Aparentemente la experiencia con *El padre Morelos* y *El rayo del sur* no había dejado una buena impresión ya que en adelante la presidencia no volvería a invertir directamente en este tipo de cine.

Pero la presidencia sí se manifestó de alguna forma mediante un decreto presidencial, de 4 de mayo de 1943, en el que obligaba a las cintas que se realizaran sobre el Himno Nacional, tuvieran fines educativos, prohibiendo su explotación comercial.<sup>141</sup> Con todo la cinta de los Hermanos Rodríguez se realizó y vendió. Incluso, los productores invitaron al presidente al estrenó de *Mexicanos al grito de guerra* que se realizó en una fecha muy oportuna, el 15 de septiembre de 1943.

Hacia la década de los cincuenta, ya bajo la presidencia de Miguel Alemán Valdés los obstáculos para la realización de películas históricas se incrementaron. En 1950, el General de Brigada Rubén García encabezó un proyecto para la realización de una cinta sobre la vida de Cuauhtémoc. Para ello solicitó el “apoyo moral” del presidente Alemán, como se ha visto, una práctica común cuando de películas históricas se trataba. Sin embargo, pese a que García fue parte de la Comisión de Historia de la Secretaría de Guerra y Marina; a la promesa de que para la película estaría “respaldado por autoridades científicas en la materia”;<sup>142</sup> y, a que el proyecto fue turnado a la Secretaría de Educación para su atención, dicha cinta nunca se realizó. Muchos fueron los proyectos, no sólo de películas históricas, sino de todo tipo, que quedarían en planes. Además de la mencionada cinta sobre Cuauhtémoc

---

<sup>137</sup> AGN, *Presidentes*, MAC, 549.11/13, Carta de Producciones Rodríguez Hermanos al presidente, 25 de junio de 1943.

<sup>138</sup> AGN, *Presidentes*, MAC, 549.11/13, Respuesta a Roberto Rodríguez, 5 de julio de 1943.

<sup>139</sup> Francisco Gorráez fue autor de un libro ilustrado sobre el himno mexicano.

<sup>140</sup> AGN, *Presidentes*, MAC, 549.11/13, Carta de Francisco Gorráez Maldonado al presidente, 24 de julio de 1943.

<sup>141</sup> El Diario Fílmico(9 IX 43), citado en Emilio García Riera, *Historia documental*, p. ?

<sup>142</sup> AGN, *Presidentes*, MAV, 523.3/70, Sobre la filmación de la vida de Cuauhtémoc, 1950.

durante la presidencia de Miguel Alemán el Miguel Contreras Torres intentó promover un nuevo proyecto suyo titulado "Viva Madero".<sup>143</sup>

### 1.3 El arte es siempre político

Hasta aquí, podemos concluir que desde el inicio del cine sonoro las cintas históricas se llegaron a considerar tema de interés nacional, por servir como propaganda nacionalista dentro y fuera del país. Los productores privados fueron los primeros en hacer cine de ficción representando hitos de la historia patria, sin embargo, pronto consideraron que tan patriótico objetivo debía ser apoyado material y económicamente por el Estado. En consecuencia durante la primera década del cine sonoro varios productores solicitaron, pero solo algunos recibieron el apoyo del gobierno mexicano, específicamente, de la presidencia. La ayuda fue en aumento constante, la negativa de la administración de Abelardo L. Rodríguez dio paso al apoyo de Lázaro Cárdenas, que se transformó en colaboración del ejército y el préstamo de equipo como trenes, fusiles y otros artefactos antiguos; hasta el financiamiento que Manuel Ávila Camacho hizo de una superproducción. Los temas tratados en las cintas estuvieron relacionados con los grandes acontecimientos bélicos.

Lo que hay que destacar es que, más allá de la presentación de los temas tratados en las cintas favorecidas por el gobierno en turno, se tenía poco o ningún control de lo que se estaba filmando. Como se menciona en el caso de *Mexicanos al grito de guerra*, los productores dirigían cartas con resúmenes de la idea general de las cintas, pero éstos podían ser muy distintos de lo que finalmente se filmaba. Esta puede ser la razón por la que en las cintas históricas encontraremos interpretaciones y representaciones históricas diferentes a las asumidas por el discurso del nacionalismo revolucionario.

Basta en este momento con subrayar que no fue censurada en *El padre Morelos* -cinta financiada por el Estado- la representación del insurgente como Cristo crucificado, lo que resulta en una yuxtaposición de significados políticos y religiosos contrario al principio de Estado laico. De esta forma, a través del cine se expresaron versiones de la historia que manifestaban posturas políticas que incluso llegaban a ser críticas del régimen. Aunque todas estuvieran orientadas por algún tipo de nacionalismo.

Así, contrario a lo que se ha dicho, el cine fue un espacio para la manifestación de ideas políticas divergentes, y de manera más evidente en el caso de las cintas que no requirieron financiamiento o colaboración de alguna instancia de gobierno. Tal es el caso de *La virgen que forjó una patria*. A diferencia de otras cintas de origen católico como las que hablaban de la vida de los santos y de las apariciones marianas, que tenían un menor presupuesto y calidad en la producción, *La virgen...* resultó una cinta bien lograda y no fue censurada pese a ser una versión histórica contraria a la postura oficial laica, nacionalista e indigenista del Estado mexicano. Si bien, el gobierno no

---

<sup>143</sup> Dice Miguel Contreras Torres que dicha cinta no se pudo llevar a cabo debido a que el Banco Cinematográfico no autorizó el financiamiento de 2 millones de pesos para su realización. En palabras del director, "sería un memorable espectáculo en colores con alardes de lo más moderno de la época y con la interpretación de nuestros mejores artistas", *El libro*, pp. 21-22.

apoyó este tipo de cintas -ni se tiene noticia de que sus productores hubieran solicitado tal ayuda-, sí permitió su filmación y distribución en un momento en que ver con benevolencia a los conquistadores equivalía a menospreciar a los pueblos autóctonos, los cuales eran ensalzados en el discurso indigenista del nacionalismo revolucionario.

## CAPÍTULO 2

### El relato cinematográfico del pasado

Las vías para la construcción de los relatos, imaginarios y representaciones de la historia compartida por los grupos humanos se ha transformado muy rápidamente en el último siglo. Durante el siglo XX la llegada de nuevas tecnologías y su superación constante han provocado la necesaria adaptación de los discursos a los nuevos medios. Uno de esos primeros inventos en revolucionar la comunicación fue el cinematógrafo, inventado hacia finales del siglo XIX, su mayor auge se dio a inicios del siguiente siglo. La mayor virtud del cine fue la posibilidad de presentar imágenes en movimiento, cuyo desarrollo fue paulatinamente haciéndose más complejo y extenso. Al finalizar la década de los veinte el sonido se añadió a la imagen en movimiento con lo que se logró la posibilidad de grabar y reproducir representaciones audiovisuales.

El cine llegó para compartir el espacio con otros tipos de entretenimiento, y también con otras formas de difusión de las ideas. Es imposible ya, pensar en el cine como un medio inocente a los debates ideológicos, como han demostrado los diferentes estudios hechos desde las primeras décadas del cinematógrafo. Al igual que cualquier otro medio de expresión, el cine contiene en sus representaciones diferentes formas de pensar y en muchas ocasiones también intereses concretos. Sin embargo, es un medio muy distinto al libro, principal y casi único medio de difusión de la historia hasta inicios del siglo pasado.

Si el libro creó sus formas de sociabilidad y existió siempre como un recurso para la gente que sabía leer y tenía mayores ingresos, el cine se consolidó pronto como una diversión popular ya que era económico y podía ser disfrutado incluso por los analfabetas. El lenguaje y el mensaje del cine, por tanto, estuvieron destinados desde el inicio para la gente menos instruida, a diferencia de la obra literaria. Además, a diferencia de los libros, asociados con la enseñanza y el aprendizaje, el cine se presentó como un entretenimiento, un espacio para el esparcimiento de las masas. Si había de intentar contarse la historia a través del cine ésta debía encajar preferentemente con las reglas del medio, es decir, ser fácilmente comprensible para los espectadores y divertirlos al mismo tiempo. ¿Cómo adaptar la puntillosa historia tradicional a la pantalla grande?

La historia de México era enseñada y difundida durante el periodo porfiriano, en el cual llegó el cine a México, por medio de los grandes compendios, entre los que destacan los de Lucas Alamán, Carlos María de Bustamante y finalmente la gran colección dirigida por Vicente Riva Palacio: *México a través de los siglos*, considerada la primera gran obra total que elaboró la teleología de México. Estas obras estaban destinadas para un público reducido, sin embargo, en las escuelas de educación básica o profesional se utilizaban diferentes manuales breves, catecismos y cuestionarios para hacer más asequible a los jóvenes la historia de México o enseñar literatura en el caso de Riva Palacio.

Entonces como ahora, la enseñanza de la historia del país era considerado parte importante de la formación de los ciudadanos, pues permite establecer una idea de pasado compartido. Aún sin hablar del mismo concepto, los

hombres públicos del siglo XVIII usaron la historia para crear una "comunidad imaginada", que dotara de significado al gentilicio "mexicano". Al hablar de historia de México se puede utilizar también los términos historia patria o historia nacional. La diferencia, al igual que la que existe entre los vocablos patria y nación, se encuentra en la asociación de la historia patria con el sentimiento identitario, es decir, la historia patria lleva implícita en su sentido una carga emotiva derivada del propio uso de la palabra patria,<sup>144</sup> y por ello puede prescindir con facilidad de la existencia de una entidad política. Por su parte, la historia nacional suele usarse para referir a los acontecimientos políticos relativos a un Estado.

El juramento a la bandera, pone de relieve esta diferencia en el caso de México, éste dice "te prometemos ser siempre fieles a los principios de libertad y de justicia que hacen de nuestra patria una nación independiente".<sup>145</sup> La nación está asociada a los principios político filosóficos de libertad y justicia, y es ella quien es independiente, políticamente. En este trabajo se hará referencia a la historia patria, para enfatizar el componente personal y emotivo que la interpretación de la historia implica. Frente a la objetividad de la historiografía profesional que escribe la historia nacional, el cine puede permitirse licencias para representar la historia patria.

Los albores del siglo XX son un momento de transición, pues inclusive la historiografía se encontraba aun en una etapa previa a su elevación al nivel de disciplina científica. Esto era una preocupación para los estudiosos de la historia instruidos en el positivismo, pero cuyo profesionalización iniciaría hasta finales del Porfiriato y quedaría congelada durante los años que duró la lucha revolucionaria.

El proceso que siguió la historia durante el siglo XX fue su paulatina separación de la literatura con la finalidad de alcanzar un rigor científico apegado al criterio de verdad. El cine llega justo en el momento en que la historia buscaba dejar atrás las licencias literarias y sin embargo, es precisamente la historia patria el tema favorito de los primeros cineastas mexicanos que realizan films de ficción. Los debates sobre la falta de respeto y fidelidad a la verdad histórica, comprobada con documentos, que era la principal crítica a las libertades literarias en la escritura de la historia, se convertiría también en la principal crítica a las películas históricas mexicanas.

Antes de iniciar el análisis de las cintas debemos establecer qué es un género, si las películas históricas pueden ser consideradas uno y cuáles son sus características.

## 2.1 El cine histórico como categoría

En el análisis cinematográfico ha sido muy frecuente y prolífico el uso del concepto de género para la catalogación de las películas. Libros temáticos, diccionarios, enciclopedias, colecciones en DVD, ciclos de cine, tesis, artículos académicos y todo tipo de críticas especializadas se basan en el género como criterio. Muchos de estos géneros son considerados la continuación de una tendencia iniciada en la literatura. No obstante, como Rick Altman señala, la

---

<sup>144</sup> En el capítulo anterior se desarrollo esta idea con mayor detalle, apoyado en los estudios de Herón Pérez, "Nacionalismo: génesis, uso y abuso".

<sup>145</sup> "Juramento a la bandera". Secretaría de Educación Pública.

noción de género tiene implicaciones e inconvenientes que son necesarios considerar antes de hacer uso de ella. El uso del término tiene diferentes significados, como fórmula utilizada por la industria, como estructura para las películas, como nombre de una categoría y finalmente como contrato con el espectador.<sup>146</sup> Todo esto es lo que se presupone debe significar un género, una tipología que determina tanto las condiciones de creación como el contenido y la distribución de una cinta, así como la expectativa del espectador.

En el medio cinematográfico, más evidentemente tal vez que en el literario, la etiqueta de género en una película está fuertemente vinculada con la industria. Puesto que el género pareciera estar íntimamente ligado a todo el ciclo de existencia de una película (creación-distribución-recepción), es más que una simple etiqueta intercambiable para la industria, es el resultado de los intentos de las productoras por predecir el comportamiento del mercado. Esto que es perfectamente aplicable a la industria cinematográfica de Hollywood, incluso entre los años treinta a cincuenta, resulta poco preciso para la naciente industria cinematográfica del México institucionalizado.

La industria mexicana supo aprovechar el gusto por la reproducción de modelos tales como el cine de cabareteras y la comedia ranchera, que tanto éxito y producción tuvieron en la década de los treinta. Sin embargo, a diferencia del cine estadounidense el mexicano no se apoyó en el sistema de estudios, sino en la apuesta muchas veces arriesgada de productores y compañías. Las compañías productoras o quienes arriesgaban su capital en la producción cinematográfica, tuvieron una organización más sencilla a la estadounidense y menor capital, formaron una industria que pese a lograr fórmulas de éxito se manejaba en muchas ocasiones por las corazonadas, los anhelos y sueños personales. Por ello, películas que se podrían considerar *a posteriori* como pertenecientes a un género pueden responder a criterios artísticos o ideológicos, pero no siempre a los fines comerciales que Altman señala como determinantes para considerar la existencia de un género.

El cine que se estudia en este trabajo no comparte demasiado con los géneros cinematográficos reconocidos ubicados en el pasado: el *peplum*, el *western*, el *biopic* y la epopeya. El *peplum*, tan circunscrito a un espacio y tiempo, el imperio romano, no tiene en realidad ninguna interlocución con el cine que trata la historia de México. Por otro lado, el *western* es quizá el género proveniente de Hollywood que más influencias tuvo en el cine mexicano. Las también castellanizadas como películas del viejo oeste se caracterizan por tener como escenario el desierto del oeste norteamericano, California, Arizona y Nuevo México. En ese escenario los personajes y sus funciones están claramente establecidos, se trata de pistoleros que pueden ser caracterizados como buenos y malos, en donde la ley no existe y los problemas son resueltos a punta de pistola.

El cine que tiene como tema la revolución muchas veces copia elementos del *western*, sin embargo esto no sucede en todos los casos. El cine de tema revolucionario nació a la par del conflicto, primero como documental y muy poco después del fin de las grandes batallas, se realizaron las primeras películas de ficción. Los escenarios y la estética de las películas de la revolución compartieron de forma natural con el *western* el escenario del desierto de la frontera entre México y Estados Unidos. Elementos clave tales como el propio desierto, las montañas, el ferrocarril,

---

<sup>146</sup> Véase Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, pp. 34-35.



el aislamiento, la indumentaria y el uso de armas no pueden considerarse copia ni imitación. De la misma forma, el desarrollo histórico de la revolución mexicana y el auge de la expansión hacia el oeste estadounidense hacen coincidir estereotipos y personajes en el espacio compartido de la frontera.

Incluso, se puede argumentar que el cine de la revolución y el *western* son contemporáneos, que surgen en un mismo momento, pese a tener antecedentes en sus respectivos países, y que por tanto, el cine de la revolución en sus primeras décadas no es una simple adaptación del *western* a territorio mexicano. En un análisis sobre el *spaghetti western* o *western* a la italiana, Bernd Hausberger y Raffaele Moro identifican un tipo de cintas que denominan “western revolucionarios italianos”,<sup>147</sup> un tipo de *western* que surge de la reinterpretación y refuncionalización de las películas del oeste norteamericanas, en las que la influencia del imaginario de la revolución mexicana sobresale. Dicho imaginario se formó a partir de las películas sobre la revolución realizadas en las décadas anteriores -entre los treinta y los cincuenta- en México y Estados Unidos.

Pese a todo lo anterior, no se puede negar la existencia de cintas mexicanas que toman a la revolución como mera excusa para desarrollar el modelo del *western* en tierras mexicanas. Estos casos siempre menospreciados por la crítica, tanto contemporánea como posterior, no han tenido la continuidad ni la presencia de las consideradas clásicas del cine de la revolución. Ejemplo de este tipo de película es *El tesoro de Pancho Villa* (1935). En esta cinta gran parte de la trama se desarrolla en suelo estadounidense, la dama en discordia Mary vive ahí en un rancho con su padre. La intriga general gira en torno al paradero de un supuesto tesoro enterrado por Pancho Villa, cuya localización sólo conoce Chema, quien apenas logra salir vivo del escondite luego de recibir disparos del mismo Villa. El protagonista llega al rancho de Mary y es ayudado por ella y su padre, en correspondencia y ya enamorado de la joven les revela que sabe la ubicación del tesoro. El capataz del rancho será el villano que quiera aprovecharse del tesoro, pero al final muere junto con Chema. Mary enamorada del hacendado mexicano cerca de cuyas tierras se encontraba el tesoro termina feliz con su amado.

A diferencia del *western*, el *biopic* no ha sido estudiado como género cinematográfico presente en el cine mexicano. Esto se debe seguramente a que, a diferencia de lo ocurrido en Hollywood, el cine de corte biográfico no tuvo mucho éxito en México y en consecuencia su producción ha sido escueta. Es necesario especificar en este punto cuales son las características del *biopic* de acuerdo a los especialistas, para poder diferenciarlo de otro tipo de cine de tema histórico. El *biopic* surgió en Estados Unidos dentro de los grandes estudios y se concentró al menos inicialmente en narrar la vida de “venerables figuras extranjeras”, generalmente algún “luchador por la libertad”.<sup>148</sup>

Películas como *Rasputín*, *Simón Bolívar*, *El joven Juárez*, *El padre Morelos* y *El Rayo del Sur* permiten suponer que tratan sobre la vida de cuyos personajes toman el nombre, sin embargo, esto es así únicamente de manera parcial en la mayoría de los casos. De todas estas cintas únicamente las referidas a José María Morelos y Pavón y

---

<sup>147</sup> Bernd Hausberger, y Raffaele Moro, "Introducción", en Bernd Hausberger, y Raffaele Moro (coords.), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*, México, El Colegio de México, 2013, pp. 12-16.

<sup>148</sup> Rick Altman, *op. cit.*, p. 72.

Simón Bolívar abordan la vida de sus protagonistas de forma amplia, las demás se refieren a los momentos de su vida que por su importancia para la historia nacional o internacional los hicieron famosos. En ambos casos se cumple con el requisito de ser un paladín de la libertad, es decir, se trata de personajes considerados ejemplares o edificantes, usando el lenguaje de la iglesia católica, cuyos santos fueron retratados en el cine mexicano, en especial los que tenían mayor vínculo con la feligresía nacional, la virgen de Guadalupe, San Felipe de Jesús y San Francisco de Asís.

De acuerdo con lo anterior, el largometraje de ficción sobre la vida de personajes históricos (me refiero a personajes que efectivamente vivieron en épocas pasadas) en México mantuvo dos vertientes: la laica y la religiosa. Este estudio se concentra en los personajes laicos, sin embargo, la proliferación y recepción de las películas hagiográficas<sup>149</sup> se puede contrastar con lo ocurrido en el caso de las cintas de personajes cuya principal obra se desarrolló en el ámbito civil y militar. El éxito de las películas de esta época es difícil de medir, debido a la escasez de registros al respecto, pero se sabe por la crítica contemporánea y el testimonio de algunos escritores de la época, que las películas de tema religioso en general tuvieron una buena aceptación entre la gran mayoría católica. A esto ayudaba la recomendación expresa de los clérigos respecto de ciertas cintas, en especial en fechas conmemorativas del calendario católico. Como se verá en el siguiente capítulo, esto ocurrió durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho, cuando el gobierno mexicano se reconcilió con la Iglesia católica. Dichas recomendaciones o aprobaciones eran publicadas en los diarios y no es difícil imaginar que fueran también expresadas de viva voz durante las ceremonias religiosas. Los cargos más altos de la jerarquía católica eran aparentemente los autorizados para emitir el voto de censura o la celebración y promoción de la misma entre los feligreses.<sup>150</sup>

De modo que la película biográfica, al menos del tipo que se estaba produciendo en Hollywood para la década de los treinta y cuarenta, conocida como *biopic*, no tuvo en México mayores muestras. Otro género relacionado con la historia que no logró realizarse plenamente fue el cine épico, aunque su influencia está presente a manera de intento en gran parte de las producciones históricas. Los altos costos y lo complicado de la logística requerida para su realización fueron sin duda las principales razones para que los productores abandonaran los sueños de las superproducciones. Algunas excepciones fueron *Revolución o La sombra de Pancho Villa* (1932), *Juárez y Maximiliano* (1933), y *El Rayo del Sur* (1943), estas superproducciones -como su productor Miguel Contreras Torres las publicitó-,<sup>151</sup> fueron ejemplo de los alcances de la industria nacional en la representación de las grandes batallas, pero para lo que contaron con el apoyo estatal.

---

<sup>149</sup> La importancia a nivel mundial de las películas hagiográficas llevó a Luis Ángel Hueso Montón a considerarla un tipo de película biográfica por sí. Si bien la vida de Jesús es quizá la historia que más veces se ha llevado a la pantalla, las películas hagiográficas se referirían únicamente a la vida de los santos. Al respecto considera que Santa Juana de Arco y San Francisco de Asís han sido los dos santos cuyas vidas se han llevado a la pantalla grande en más ocasiones; véase "La biografía como modelo", en *Historia Contemporánea*, no. 22, 2001, pp. 110-112.

<sup>150</sup> Este fenómeno se produjo a partir de 1942, año en el que la producción de cintas de tema religioso (católico) se incrementó. Ese año se estrenó *Jesús de Nazareth* y *La Virgen morena*; véase Emilio García Riera, *Breve*, p. 131.

<sup>151</sup> Con numerosas notas periodísticas publicadas en *El universal* y el *Excelsior* se dio realce al estreno de *Revolución o La sombra de Pancho Villa*. *El Universal* hizo lo propio para las otras dos cintas posteriores.

Como se aprecia en estos ejemplos, los géneros de Hollywood no consideran las implicaciones historiográficas de las cintas de tema histórico. Para ello se puede recurrir a las clasificaciones hechas por los historiadores que se han concentrado en el estudio del cine como fuente para la historia. El primer promotor del estudio de la relación entre el cine y la historia fue Marc Ferro, y fue él quien expuso varios de los que todavía son temas para el análisis, y los problemas a los que el historiador debe enfrentarse al estudiar el cine. La cuestión sobre los tipos de cine que abordan el pasado fue resuelta por Ferro mediante la diferenciación del cine histórico de ficción en tres categorías: películas de reconstrucción histórica o de valor histórico-sociológico, películas de género histórico o de ficción histórica y películas de intencionalidad histórica o de reconstitución histórica.<sup>152</sup> Resalta en esta lista la existencia de un "género histórico", y esto da pie a retomar el debate sobre la existencia o no del cine histórico como género; pues desde los estudios historiográficos tal género sí existe, o al menos se puede hablar del histórico como un tipo de cine definible.

El mismo Pierre Sorlin reconoce que, a diferencia de los otros tipos de cine como el *western*, la ciencia ficción y otros tantos conocidos géneros, "la peculiaridad de las películas históricas es que son definidas de acuerdo a una disciplina que está completamente fuera del cine; de hecho no hay un término para describirlas, y cuando hablamos de ellas lo hacemos de ambos, del cine y de la historia".<sup>153</sup> Se necesita aquí una anotación, el cine histórico, ya sea que se le considere un género o quizá un tipo de cine, no es siempre el cine que puede ser utilizado para realizar estudios históricos. Como muchos han escrito,<sup>154</sup> los estudios históricos que utilizan las películas como fuente tienen al menos tres posibilidades: trabajos sobre una cinta sobre la sociedad contemporánea como los análisis socio-históricos de Ferro; el estudio de una cinta que representa el pasado a través de una crítica histórica tradicional, lo que Ferro llama la historia positivista; o el estudio de una cinta antigua sobre el pasado para estudiar a la sociedad que la produjo, en este tipo se mezclan el estudio socio-histórico con la revisión historiográfica. De estos tres únicamente dos tipos de estudio consideran películas sobre el pasado, cintas que pudieran considerarse de tema histórico.

Lo fundamental del cine histórico es, de acuerdo con Pierre Sorlin, que los propios espectadores pueden reconocerlo como tal. Para ello se valdrían de la referencia a un pasado no abstracto sino marcado por signos reconocibles dentro de una cultura en tiempo y espacio determinados. Aludiendo a la herencia cultural o el "capital histórico" que son los responsables de la identificación del grupo con elementos del pasado común, se lograría la conexión del público con la cinta. A través de estos elementos el espectador puede considerar una película como histórica, es decir, como representativa del pasado del grupo. Por el contrario, un historiador tradicional no consideraría a cualquier representación cinematográfica del pasado como cine histórico, pues su atención estaría en

---

<sup>152</sup> Santiago de Pablo, "Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?", *Historia Contemporánea*, no. 22, 2001, p. 22.

<sup>153</sup> La traducción es mía, Pierre Sorlin, *The historical film. History and Memory in Media*, Estados Unidos, Rutgers The State University, 2001, p. 37.

<sup>154</sup> Los libros sobre cine e historia se toman siempre el espacio para hablar de todas las posibilidades de estudios históricos a través de las películas; véase, Marc Ferro, *Cine*; Robert A. Rosenstone, Pierre Sorlin y José María Caparrós Lera, "Nueva propuesta de clasificación de películas históricas", en [http://www.cinehistoria.com/propuesta\\_de\\_clasificacion\\_de\\_pelculas\\_historicas.pdf](http://www.cinehistoria.com/propuesta_de_clasificacion_de_pelculas_historicas.pdf).

la utilización de fuentes y en la fidedigna reproducción del pasado. Es la razón por la que muchos historiadores no aceptan que el trabajo de los cineastas pese a abordar un aspecto específico del pasado de un grupo pueda ser considerado una obra histórica.

Al igual que otros géneros cinematográficos, el cine histórico tiene su origen en la literatura o en la expresión escrita, que era uno de los principales medios de comunicación hasta la llegada de las tecnologías audiovisuales. Precisamente, el mayor obstáculo de las llamadas películas históricas para poder equipararse con los textos históricos es la libertad creativa con la que los cineastas elaboran sus relatos. Es un caso similar al de la llamada novela histórica en la que la dosis de ficción, para muchos historiadores, demerita el trabajo de reconstrucción aunque esté cimentado en la investigación histórica más completa. Y es que hay niveles de seriedad en las reconstrucciones, y de esmero en la investigación histórica.

Así como en la novela histórica, en el cine las películas que sitúan las acciones en el pasado lo hacen con muy variadas intenciones, desde los más fútiles como la posibilidad de usar escenarios y vestuario de época, hasta las reelaboraciones históricas con fines claramente ideológicos. La historia dramatizada y los dramas situados en el pasado son los que dan "mala reputación"<sup>155</sup> a las películas históricas. Encontrar la medida exacta entre información histórica y una trama atractiva es todavía más importante para el cine histórico comercial, pues ser redituable es más difícil para una producción cinematográfica, si se compara la inversión inicial en comparación con la necesaria para la publicación de un libro.

En ocasiones, las cintas son consideradas históricas desde el momento de su creación, esto ocurre cuando los propios miembros del equipo de producción conciben su obra como una reconstrucción del pasado. Por lo general, en estos casos la publicidad y narrativa de la película buscan convencer de la veracidad histórica de su contenido, y en algún momento se hace mención de una investigación previa a la realización de la cinta. A lo largo y ancho de la historia del cine han existido directores interesados en hacer películas sobre el pasado, ya sea de su país o de otros países, verbigracia el siempre reconocido Oliver Stone, quizá uno de los más famosos, cuya obra ha sido estudiada por Rosenstone. En el caso de México, el primer productor y director que se especializó en este tipo de cine fue Miguel Contreras Torres, desde la llegada del cine sonoro y hasta mediados del siglo pasado. Por su parte, desde la década de los sesenta Felipe Cazals ha colmado su carrera como cineasta de películas históricas.

Al margen de la intención original de sus creadores, una película puede ser considerada o no histórica, como se dijo antes, porque se reconoce en ella signos del pasado de un grupo, entre mayores sean estos signos mayor será la probabilidad de ser considerada histórica. Pero requiere también de ser verosímil, creíble para el gran público y esto lo logra a través de la utilización del "realismo cinematográfico". Este es

un realismo hecho de cierto tipo de tomas en cierto tipo de secuencias coherentemente editadas juntas y subrayadas por una banda sonora, para dar al espectador la sensación de que nada (más que todo) ha sido manipulado para crear un mundo dentro de la pantalla el que todos podemos sentir como el hogar.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Robert A. Rosenstone, "The historical films as real history", *Film-Historia*, vol. V, no. 1, pp. 5-23.

<sup>156</sup> La traducción es mía; Robert A. Rosenstone, "The historical films as real history", p. 10.

El realismo con que se representa el pasado es necesario para que el público considere una película como histórica, y es a la vez una de las razones por las que una película que tenga pretensiones vanguardistas difícilmente es catalogada como histórica, aunque intente postular una reelaboración del pasado o incluso una teoría de la historia.

Por todo lo apuntado anteriormente, considero que podemos hablar del cine histórico como género, pero que al igual que con otros géneros, su clasificación es difícil y pasa por construirse sobre documentación histórica, la intención abierta o velada de ofrecer el relato de algún hecho histórico y el empleo de la narrativa. En este estudio se considera al cine histórico como categoría de análisis antes que como un género ya que dicho cine, no tenía mayor éxito en taquilla ni demanda del público.<sup>157</sup> Además, la diversidad de estructuras y contenidos de las cintas consideradas históricas imposibilita la uniformidad de un criterio de clasificación. A diferencia de otros géneros -o incluso el mismo género en otras latitudes-, en los que se presupone y espera la reproducción de una fórmula, modelo, estructura e incluso clichés, el cine de tema histórico no es homogéneo aunque comparte algunas características. De acuerdo con Altman los tres elementos de todo género serían: compartir un tema, tener una misma estructura y conformar un corpus reconocido.<sup>158</sup> El cine histórico del periodo entre 1932 y 1958 comparte como los géneros un tema: la formación histórica de la patria/nación/nacionalidad mexicana, y el tono épico, ambos aspectos recurrentes en el cine histórico. No así una misma estructura ni un corpus de películas irrefutable. Por tanto, hablaré del cine histórico específico del periodo como un tipo de cine y no como un género.

El cine histórico que aquí se analiza es el que se desarrolló en el periodo de conformación de un sistema político caracterizado por la existencia de un partido de Estado y la creación de instituciones y organizaciones paraestatales fuertes vinculadas a dicho partido, manteniendo al mismo tiempo el multipartidismo formal. Una época caracterizada por el nacionalismo como corriente ideológica preponderante a nivel mundial, que coincidió con la formación de una industria cinematográfica en México. En ese contexto, el cine histórico fue aquel creado con el objetivo de representar momentos de la historia nacional reconocibles por los mexicanos, episodios de la conformación de la patria, en la lógica señalada por Sorlin. El reconocimiento de estas cintas como históricas se produce tanto al momento de su estreno como en las décadas posteriores mediante la promoción de su visionado como parte de las actividades patrióticas a realizar en las fechas de conmemoración nacional. Ya en el cine o en la comodidad del hogar, a través de la televisión, la programación de estas cintas el 15 de septiembre, día de la independencia, o el 20 de noviembre, aniversario de la revolución, entre otras fechas representativas, varias de estas cintas fueron reconocidas como históricas por el público. Algunas otras a la postre fueron relegadas de la colección de películas patrióticas, lo que demuestra la falta de identificación de las mismas con la sociedad, los motivos de esta falta de consolidación serán estudiados más adelante.

Han sido muchos los historiadores que en las últimas décadas se han sumado a los estudios históricos sobre el cine, sin embargo, gran parte de ellos se concentra únicamente en una cinta, un personaje, un actor o director. Se

---

<sup>157</sup> Sobre la evidencia y razones de esto véase el capítulo 2.

<sup>158</sup> Rick Altman, *op. cit.*, pp. 45-47.

puede decir que los estudios sobre cine siguen generalmente el modelo inductivo, o al menos parten de un caso, o incluso del fragmento de una película para lanzar sus tesis. Es por ello que el corpus de películas que se analiza en este trabajo no suelen ser puestas dentro de una misma colección o tema de estudio. A pesar de ello sí cumplen con el reconocimiento expreso de su representatividad histórica, como parte del discurso sobre el pasado compartido por un país.

## 2.2 Historia, literatura y cine

Durante siglos la historia y la literatura no estuvieron separadas, por el contrario, se consideró a la historia uno más de los géneros literarios. En 1836, se funda en la Ciudad de México el que sería el origen del primer romanticismo mexicano: la Academia de San Juan de Letrán. En este grupo floreció la literatura mexicana que había pasado momentos difíciles debido a las continuas pugnas por el poder del novel país. Los estudiantes de San Juan de Letrán estuvieron influidos por el movimiento romántico europeo, que para esos años llevaba ya varias décadas en boga. El romanticismo europeo, iniciado a fines del siglo XVIII y que continuó hasta la tercera década del XIX, se reconoce por que

Remiso a reglas y criterios instituidos se pronunciaría por la libertad creadora, opone al enseñoramiento de la razón el sentimiento; a la mesura la audacia; al sometimiento la rebeldía. Muestra interés hacia los ideales del Medioevo, apego a lo sobrenatural y gusto por los lugares solitarios y agrestes o llenos de misterio para proyectar en ellos, un Yo dolido por el tedio y la desesperanza de una soledad indefinible, “mal du siècle”.<sup>159</sup>

Esta corriente que llegó en su última etapa a México, fue la que inspiró a los miembros de la Academia, entre ellos Guillermo Prieto, José María Roa Bárcena y Manuel Payno, personajes que serán de especial importancia por su influencia en las siguientes generaciones de literatos; pero también y de especial interés en este lugar, para el desarrollo de la historiografía mexicana, como se verá más adelante. El costumbrismo fue la constante en las obras del romanticismo mexicano, que tuvo continuidad a través del Liceo Hidalgo a mediados del siglo XIX, cuyos integrantes prosiguieron en la escritura de novelas de inspiración costumbrista. Estas novelas de corta extensión fueron publicadas en distintos periódicos que en ocasiones estaban dirigidas a lectoras.<sup>160</sup>

Los escritores mexicanos tomaron el romanticismo europeo y lo adaptaron al gusto del país, lo que dio como resultado lo que los especialistas conocen como “la novela corta” cuyas temáticas prefieren los “contenidos de carácter histórico, de costumbres, del vivir cotidiano, y de énfasis sentimental al estilo romántico”.<sup>161</sup> En su intención por dar vida al pasado, estas novelas abordan en ocasiones el mundo prehispánico idealizándolo, no obstante, fue el periodo colonial el principal espacio de sus obras.

---

<sup>159</sup> Celia Miranda Cárabes, “Estudio preliminar”, p. 7.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 50.



Los estudiosos de la literatura coinciden en fechar el inicio de una segunda etapa del romanticismo en 1867, el momento de la restauración de la república tras el derrocamiento del imperio de Maximiliano. La paz dejó finalmente espacio para las preocupaciones literarias. Así, en 1869, Ignacio Manuel Altamirano hace un llamado a los desperdigados escritores mexicanos con afán conciliador que une a liberales y conservadores, para fundar la revista literaria *El Renacimiento*.<sup>162</sup> Tanto el primero como el segundo romanticismo mexicano tuvieron como preocupación la creación y consecución de una literatura mexicana, que reflejara los “rasgos, motivos y circunstancias de la cultura nacional”.<sup>163</sup> Es por esto que, como reconoce Carlos Illades, el nacionalismo nació como una expresión cultural, ajena a fines políticos y sería hasta el siglo pasado que se convertiría en una ideología de masas.<sup>164</sup> Podemos añadir que dio continuidad al patriotismo del que se había hecho gala desde tiempos virreinales y después de la Independencia.

Así como la literatura y la pintura románticas, las primeras cintas mexicanas tuvieron una fuerte carga costumbrista, moralista y patriótica. Para demostrarlo Aurelio de los Reyes enlista algunas de las primeras vistas filmadas por los enviados de los hermanos Lumière: *La traslación de la campana de la independencia*, *Desfile de rurales mexicanos*, *El general Díaz paseando a caballo por Chapultepec*, *Paseo en el canal de la Viga* y *Un grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste*; mientras que los mexicanos filmaron *Riña de hombres en el Zócalo*, *Norte en Veracruz*, *Desfile del cuerpo de bomberos del 15 de septiembre de 1899*, *Salida de los obreros de la Cervecería Moctezuma*, *Los viajes de Díaz por ferrocarril*, *Verbena del Carmen en la ciudad de Puebla*, *Jarabe tapatío*, entre otras.<sup>165</sup>

El sentimiento nacionalista fundado en los paisajes y la naturaleza del país sería otro elemento que el cine retomaría del romanticismo.<sup>166</sup> Este fue respaldado a su vez, desde el mundo cinematográfico a través de las secuencias filmadas por Sergei Eisenstein en México aparecidas finalmente en *¡Que viva México!* Fuera por tradición o por influencia del soviético, el paisaje tuvo un papel central en el nacionalismo posrevolucionario.

También encontramos relaciones directas entre la prosa romántica y el cine mexicano. Entre 1932 y 1958 se realizaron varias cintas basadas en obras del romanticismo mexicano: *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano en 1934, basada en una adaptación de Carlos Noriega Hope, Gustavo Sicilia y Chano Urueta; dos versiones de *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, la de 1938 adaptada por Alfonso Patiño Gómez, y la de 1954 por la dupla de Alfredo Varela Jr. y Alfredo A. González. De Vicente Riva Palacio se llevaron a la pantalla, *Martín Garatuza* en 1935 adaptada por Pablo Prida y Gabriel Soria, y *Monja y casada, virgen y mártir* adaptada por Juan Bustillo Oro y

---

<sup>162</sup> Nicole Giron, “Ignacio Manuel Altamirano”, en Juan A. Ortega y Medida, y Rosa Camelo, *Historiografía mexicana, Vol. IV. En busca de un discurso integrador de la nación 1848-1884*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 263.

<sup>163</sup> Celia Miranda Cárabes, “Estudio preliminar”, p. 43.

<sup>164</sup> Carlos Illades Aguiar, “Lo nacional-popular en el romanticismo mexicano”, Texto leído en el *Coloquio internacional. El nacionalismo mexicano ayer y hoy*, Ciudad de México, organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal y la Universidad Autónoma Metropolitana, 10-12 de septiembre de 2003.

<sup>165</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio*, p. 38.

<sup>166</sup> Lo advierte ya Aurelio de los Reyes en los primeros años del cine mexicano argumental, a partir de 1917, durante toda la etapa silente y marcadamente en el cine indigenista de la década de los cuarenta; *Ibid.*, pp. 72-74; 131-133 y 194-197.



estrenada en el mismo año. Como se puede observar, la mayoría de las versiones cinematográficas de estas novelas fueron realizadas en la década de los treinta, etapa de consolidación del cine nacional como industria.

Obviando la importancia artística que las obras llevadas a la pantalla tienen para la literatura nacional, hay que remarcar su papel dentro de la sociedad mexicana. Durante la segunda mitad del siglo XIX, el romanticismo mexicano, principalmente por medio de la novela, contribuiría en el objetivo político de construir una nación. Para ello resultaría igualmente importante la consolidación del ideario liberal como modelo y medida de lo bueno. La literatura romántica se convirtió así en una “épica histórica y literaria, que actualizó los mitos fundadores de la patria, dirigida a afianzar valores, reforzar las convicciones del lector, presentar didácticamente el ideario liberal, castigando a los traidores y abordando la reforma social”.<sup>167</sup>

El romanticismo mexicano del siglo XIX convivió con la historia que aún no se regía por las ideas de veracidad y la metodología de la historia moderna, pero que tenía ya amplios volúmenes escritos sobre la historia de México. Muchos de estos textos de historia fueron escritos por los mismos autores de novelas románticas, puesto que para este entonces, como menciona Alejandro Araujo, la distinción moderna entre historia y literatura aún no existía.<sup>168</sup> Es así que en sus primeros años la novela romántica no se preocupará tanto por el hecho histórico relatado, como por moralizar a sus lectores sobre los valores que considera intemporales, como el amor filial, la virtud patriótica y el honor.<sup>169</sup>

Sin embargo, con el tiempo, y sin dejar de lado la función edificante, la novela romántica -la histórica en especial- se fue transformando para dar paso a un discurso teleológico del devenir de la historia nacional. En este camino se produjo un relato del pasado común, con etapas que llevarán siempre a un estado mejor, misma que llegado el momento se confrontó con los nuevos criterios de la historia. La “imparcialidad, la objetividad y la exactitud”<sup>170</sup> serán exigencias de los miembros del mundo intelectual mexicano desde finales del siglo, una nueva forma de escribir la historia apoyada en documentos y en la crítica de fuentes.

Desde el célebre discurso de Gabino Barreda en que anunciaba la llegada del positivismo a las tierras mexicanas, la escritura de la historia en México fue alejándose cada vez más del cuidado de la forma para preocuparse en su lugar por el contenido. Éste debía estar respaldado por las fuentes, los documentos que comprobaran la veracidad de las afirmaciones hechas dentro del texto. Es el momento en que el relato de ficción y el relato histórico se separan en dos caminos que no obstante permanecen paralelos.

El paso de una literatura histórica a una historia positivista puede observarse en *México a través de los siglos*, pues aunque su intención era realizar un trabajo con inclinaciones positivistas sus escritores se encontraban imbuidos en un horizonte cultural de significación y de enunciación que Silvia Pappé conceptualiza como principios

---

<sup>167</sup> Carlos Illades Aguiar, *op. cit.*, p. 2.

<sup>168</sup> Alejandro Araujo Pardo, *op. cit.*

<sup>169</sup> Esto durante los primeros años de vida independiente, lo que Alejandro Araujo Pardo denomina los orígenes de la novela histórica, la novela corta cuyo afán moralizante será, sin embargo, una constante en las novelas románticas del siglo XIX, *Ibid.*, pp. 177-178.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 205.

dominantes<sup>171</sup> en los que el positivismo era una novedad todavía no consolidada. Es por ello que, como señalan José Ortiz Monasterio y Álvaro Matute,<sup>172</sup> el director de la colección, Vicente Riva Palacio, se encontraba a mitad de camino entre el romanticismo y el positivismo. Esto quiere decir, que pese a que su obra se realiza en un momento en el cual el positivismo era ya el paradigma dominante, su formación en el romanticismo de mediados del siglo XIX continuaba participando en su comprensión del mundo y en su discurso historiográfico.

El resultado final de los trabajos de la comisión pagada por el Ministerio de Guerra para escribir *México a través de los siglos*, fue más bien una mezcla de las ideas de Riva Palacio y de sus colaboradores, cuya característica común no fue el positivismo, sino el ser liberales, específicamente “liberales puros o radicales”.<sup>173</sup> De este modo, lo que la obra instaura es la primera versión liberal de la historia global de México desde la época prehispánica hasta 1867 con la reinstauración de la república y, dado su origen, la primera historia oficial. El elemento que la aleja del canon positivista, es la relación que guarda con la literatura, una característica del romanticismo decimonónico, de un tiempo consideraba todavía estrechamente ligada a la historia y su escritura. Por ello los autores de *México...* Alfredo Chavero, Juan de Dios Arias, Enrique Olavarría y Ferrari, y José María Vigil fueron literatos reconocidos antes que historiadores, con la única excepción de Julio Zárate, abogado que se dedicaría después de su participación a la enseñanza de la historia y a la escritura de libros de texto para ello.<sup>174</sup>

Pese a la intención de convertir a la historia en una disciplina cada vez más precisa, se mantuvo la narrativa como parte fundamental del trabajo histórico, y aún hoy la historia emplea el relato como modelo de comunicación del conocimiento. Esto significa que las características del relato como son la existencia de “un tema central, un comienzo bien diferenciado, una mitad y un final, la peripeteia o una voz narrativa identificable”,<sup>175</sup> están presentes en todo trabajo historiográfico serio. Ya señalaba Hayden White que para historiadores tan distintos como Benedetto Croce y Peter Gay la historia no puede existir sin la narrativa.<sup>176</sup>

En las últimas páginas han confluído la literatura, el cine y la historia a través del romanticismo. Ya que los escritores románticos se desempeñaron también como historiadores en algunos momentos, y sus obras sirvieron décadas después como argumento para películas mexicanas. Lo que comparten estos tres campos es el uso del relato como forma de discurso para transmitir un mensaje. Conviene por tanto detenerse en las características del relato literario -que da origen a los demás- y sus particularidades, poniendo especial atención en el relato histórico por ser el de más relevancia para el sentido historiográfico de este trabajo, para después proseguir con el cinematográfico.

---

<sup>171</sup> Sobre el concepto de principio dominante véase, Silvia Pappé, “El concepto de principios dominantes en la historiografía crítica”, en Gustavo Leyva (coord.), *Política, identidad y narración*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa-Miguel Ángel Porrúa-Conacyt, 2003, pp. 503-516.

<sup>172</sup> Sobre este punto regresa varias veces José Ortiz Monasterio; véase *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Fondo de Cultura Económica, 2004; y Álvaro Matute, “Notas sobre la historiografía positivista mexicana”, pp. 49-64.

<sup>173</sup> José Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 225.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 225ss.

<sup>175</sup> White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 22.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 21.

### 2.3 Relato histórico y relato de ficción

Debemos partir de la coincidencia con Paul Ricoeur respecto a que el discurso narrativo entendido como el relato, es el discurso por excelencia para explicar la historia. El historiador usualmente utiliza frases narrativas para crear su discurso y estas son "las descripciones posibles de una acción en función de aquellos acontecimientos posteriores que desconocían los agentes y que, en la actualidad, conoce el historiador".<sup>177</sup> Esta forma de definir una frase narrativa adjudicándola directa aunque no excluyentemente a un historiador, puede ser también aplicable a cualquier escritor, puesto que la condición de conocimiento de los acontecimientos explicativos sucede también en cualquier tipo de narración ficcional. En la retórica, cultivada desde siglos atrás, se consideró a la narración la "exposición del hecho con todas sus circunstancias útiles para salir victoriosos del proceso",<sup>178</sup> y podía ser de cualquiera de los tres géneros demostrativo, deliberativo o judicial. En todos los casos debía ser "breve, diáfana y verosímil" pero también "ser agradable".<sup>179</sup> Estas condiciones generales deseadas por la retórica en la narración no serían del todo respetadas por el discurso narrativo historiográfico a medida que la profesionalización de la disciplina fue alejando cada vez más a los historiadores de la literatura.

En ese sentido, Roland Barthes advierte que la novela y la historia comparten el relato como forma de expresión de un momento histórico, su tiempo verbal es el pretérito indefinido.<sup>180</sup> El trasfondo de la utilización del pretérito es la creación de una presunción de conocimiento por parte del narrador, pues "presupone un desarrollo, es decir, una comprensión del Relato".<sup>181</sup> Barthes corrobora con esta acotación la función retórica del relato o la narración en la literatura y principalmente la Historia pues su "función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin".<sup>182</sup>

El cine mexicano comenzó su despegue como industria en la misma época en que la historia en México seguía siendo escrita por extraordinarios narradores, pero con poco rigor, y en que la imaginación del historiador solía rellenar los textos ya sea por falta de información o para hacer más ameno el relato. Para comprender mejor el tipo de relato de las cintas partiré de los dos tipos de narrativa que en este punto se bifurcan: el relato de ficción (el literario) y el relato histórico. Las diferencias, peculiaridades y similitudes de estos dos tipos son fundamentales para el cine, puesto que éste último formará a partir de los anteriores sus propias narrativas.

Los estudios estructuralistas consideraron la diversidad de las formas de comunicación del relato, sin desistir de su intención por encontrar una teoría para "describir y clasificar la infinidad de relatos",<sup>183</sup> valiéndose de la lingüística para su análisis estructural. Este enfoque sostiene que todo tipo de relato contiene dos dimensiones: la cronológica,

---

<sup>177</sup> Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, p. 90.

<sup>178</sup> Giambattista Vico, *Obras II. Retórica (Instituciones de oratoria)*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004, p. 52.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>180</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 2000, p. 36.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>183</sup> Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes, et. al., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 11.

que se refiere a la secuencia de episodios del relato, y la atemporal, o de configuración de la sucesión. Esto es, la posibilidad de un sentido segundo pero superior del relato en la suma de las partes, de modo que el orden cronológico deriva en un orden configurativo.<sup>184</sup> Recuperando el estudio de A. J. Greimas sobre el relato, Ricoeur reafirma la idea de que los elementos sintagmáticos del relato deben reducirse en el análisis estructural del mismo a las relaciones paradigmáticas. En este esquema los cambios de cada categoría sémica se derivan de las reglas de transformación, un sistema de oposiciones «orden *versus* aceptación» y «afrentamiento *versus* logro».<sup>185</sup> Este sistema de oposiciones binarias puede prolongarse en cada relación secuencial.

La historia contada en el relato se mueve así entre la existencia de un orden y la lucha contra él o entre el desorden y el restablecimiento del orden, todos los episodios del relato entre uno y otro punto son estrategias del aplazamiento.<sup>186</sup> Los episodios desarrollan la búsqueda que en su progreso contingente permite mantener el interés por parte de los receptores del relato. Es la búsqueda, el móvil que permite el desarrollo de la trama, esto es "la disposición de los acontecimientos que pueden ser «considerados conjuntamente»".<sup>187</sup>

Aquí debemos diferenciar entre el relato y la trama, mientras la trama se concentra en la forma de la dimensión secuencial y configurativa, siguiendo la lógica de posibilidades de la acción, el relato va más allá de la lógica de la acción al elaborar familias de tramas que son configuraciones reconocibles por determinadas culturas.<sup>188</sup>

Por ello, el contenido semántico del relato sólo puede ser entendido dentro de la estructura simbólica de una cultura, y al estar las culturas en constante transformación, el contenido y significado de los relatos se mantiene a su vez en cambio constante. En los años del cine clásico en México, el melodrama se erigió como el tipo de relato por excelencia. El cine histórico se valió de la estructura binaria del género para volver más asimilable el relato histórico a través de la ficcionalización.

Sabemos que el melodrama surgió como género en el medio teatral europeo, siempre unido al sentimentalismo. Para 1908 la Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana anotaba que:

A finales del siglo XVIII empezó a emplearse la palabra melodrama para designar aquellas obras en que se hace aplicación exagerada de sentimientos u situaciones convencionales y cuyos personajes son siempre los mismos: el traidor, sobre el cual se acumulan todos los vicios y bajas pasiones; la doncella, de blancura de lirio, toda ingenuidad y amor; el joven enamorado, capaz de todos los sacrificios y de todas las tonterías, y que por virtud providencial, logra desbaratar, en el quinto acto, los planes tramados por el traidor, esencia de traidores, habiendo quedado en el lenguaje vulgar la frase traidor de melodrama, cayendo el telón después del triunfo de la inocencia y el castigo de los malvados, con gran aplauso del público de la galería, para quien fueron escritas estas obras.<sup>189</sup>

En esta reseña se encuentran los elementos que son característicos también del melodrama cinematográfico -como después los serán del televisivo-, el gusto por el sentimentalismo, los personajes arquetípicos, el maniqueísmo, el

---

<sup>184</sup> Paul Ricoeur, *Historia*, pp. 103-106.

<sup>185</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

<sup>186</sup> Ricoeur opone al restablecimiento del orden la alienación, aunque no aclara en qué sentido usa el concepto, *Ibid.*, p. 127.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>189</sup> Citado en Román Gubern, *La imagen y la cultura de masas*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 249-250.

final feliz y aleccionador, y finalmente la asociación del género con las clases populares con un marcado tono despectivo. Es un género que cumple a la perfección el sistema de oposiciones.

Asimismo, Roman Gubern resalta que el melodrama se decanta por las situaciones patéticas utilizando la "técnica reaccionaria del efecto" que Hermann Broch considera el componente esencial del kitsch.<sup>190</sup> El patetismo de la tragedia es pues una parte esencial del melodrama que se traduce en la invariable vulnerabilidad de los pobres (mortales) ante la omnipotencia de los ricos y poderosos (dioses o semidioses). El componente filosófico de esta oposición es el "destino trágico" que "es presentado como fatalidad. Providencia, voluntad de Dios, ley de sangre o ley natural".<sup>191</sup> Regido todo desenlace de las cintas por la moralidad patriarcal judeo-cristiana acorde con las convenciones sociales del grupo al que van dirigidas,<sup>192</sup> en el caso mexicano la moral católica. Varios de los elementos del melodrama se incluirán en las cintas históricas transformando el relato histórico en mayor o menor medida, si bien se puede argumentar que el melodrama no es la única influencia en el sentimentalismo del cine mexicano.

El elemento romántico es más socorrido en las cintas ubicadas en el siglo XIX, se vuelve obligatoria la existencia de una pareja romántica, y el desarrollo de su amor es tanto o más importante que el relato del hecho histórico en el que se inscribe. Al respecto se puede mencionar al preámbulo de la cinta *El cementerio de las águilas*, aunque también se puede observar esto en *La guerra de los pasteles*, *¡Mexicanos al grito de guerra!*, *El joven Juárez* e incluso *El padre Morelos*. El melodrama, característico del cine de época, se hace presente en estas películas. No obstante, en *El rayo del sur* el tema central son las batallas libradas por los insurgentes, especialmente por Morelos, y en ello la elección de un narrador es particularmente importante, porque aumenta la sensación de relato de historia tradicional, ilustrada por el arte cinético en recreaciones. *El rayo del sur* es pues la cinta que más se aleja del melodrama que rige a la mayoría de las cintas históricas del periodo.

Del gusto por el romanticismo y el teatro, el público mexicano pasó al gusto por el melodrama, y las cintas históricas en su afán de ejemplificar y inculcar ideas retomó el modelo probablemente porque su maniqueísmo cristiano moralizante encajaba a la perfección con la estructura cultural de los espectadores. A través del melodrama se simplifica la historia de manera que héroes y villanos son claramente identificables, dejando espacio para la lección moral, cívico-patriótica. Se trata de un "método teológico"<sup>193</sup> como sostiene Carlos Monsiváis, en el que el modelo de la crucifixión es enseñado como ideal del ciudadano, que sólo puede realizarse en la figura del héroe ( capítulo 3).

Por su parte, las películas que refieren a la revolución mexicana que inicialmente daban poco espacio para el romance, evolucionan lentamente hacia ello. Si en *La sombra de Pancho Villa* existe un idilio infortunado, éste existe

---

<sup>190</sup> Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Madrid, Lumen, 1975, p. 254.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>192</sup> La asociación con los convencionalismos sociales corresponde no sólo al melodrama sino a la cultura de masas en general; véase Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995, p. 33.

<sup>193</sup> Carlos Monsiváis, "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'", Hermann Herlinghaus, (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002, p. 107.

como causa de las acciones del protagonista, pero no tiene mayor desarrollo dentro de la narración, enunciándose únicamente al inicio y al final de la cinta. En *¡Vámonos con Pancho Villa!* el romance está completamente ausente, mientras que en *Los de abajo* el tratamiento de las relaciones entre hombres y mujeres es crudo, alejado de los idealismos decimonónicos. En otras cintas de tema revolucionario ocurre de forma similar, el amor romántico y su expresión no es lo que presenciamos en *El compadre Mendoza* y *Enemigos*, ambas de 1933. La cinta que comienza a utilizar a la revolución como escenario para el gran romance es *Cielito lindo*, cinta de 1936. Hasta ese momento la revolución no es escenario para el melodrama.

Será hasta bien entrada la década siguiente que el amor se imponga sobre las balas revolucionarias, en *Enamorada*, el revolucionario Reyes logra conquistar el amor de Beatriz en medio de la ocupación de Cholula. Mientras que en *Si Adelita se fuera con otro* de 1948, el amor de un Dorado de Villa por Adelita triunfa entre una batalla y otra de las que sólo sabemos por intertítulos, y convierte a Pancho Villa en compadre de la pareja. El tratamiento del conflicto revolucionario, en su calidad de pasado cercano, presente aún en la memoria, pudo paulatinamente introducir más elementos acordes con la sensibilidad de los espectadores, menos batallas y más romance. Incluso, señala Claudia Arroyo, la pareja romántica de las cintas cambia al mismo tiempo que la visión del pasado, sintetizando la interpretación histórica: los romances fallidos de la década de los treinta van a dar lugar a los finales felices de las dos décadas siguientes.

El conflicto social es encarnado en los protagonistas que en muchos casos pertenecen a diferentes clases sociales, la imposibilidad de una relación interclasista converge con una interpretación pesimista de la Revolución, mientras que la unión feliz de la pareja coincide con la mirada positiva de la misma.<sup>194</sup> Además, otro cambio significativos dentro de las cintas revolucionarias es la representación de la mujer, que va ganando terreno en las tramas narrativas, y se va haciendo más presente como protagonista de la historia nacional.

Respecto a su estructura formal, las películas que tratan directamente un episodio de la historia de México lo hacen sobre una estructura narrativa que parte “una situación; una serie de cambios ocurre de acuerdo con un modelo causa y efecto; por último, surge una situación nueva que conduce al final de la narrativa”.<sup>195</sup> Otro aspecto fundamental es la preeminencia del argumento “orientado a una meta”,<sup>196</sup> lo que remite a una representación del o los protagonistas como individuos en busca de objetivos específicos. Este tipo de argumento encaja perfectamente con la idea del héroe decidido que busca lograr un sueño anhelo. La utilización de este tipo de argumento lleva a pensar el pasado no como un espacio de incertidumbres y desconocimientos similares al presente, sino como un lugar donde los hombres actúan de forma decidida, con la certeza de la predestinación y de la segura trascendencia de sus actos.

Recordemos que el acto narrativo debe conjugar tanto la dimensión cronológica como la configurativa pero también la intelección narrativa, comprender cada episodio ordenado de acontecimientos así como las totalidades

---

<sup>194</sup> Claudia Arroyo Quiroz, "Entre el amor y la lucha armada", en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y revolución*, pp. 165-179.

<sup>195</sup> David Bordwell, y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill, 1997, p. 60.

<sup>196</sup> Esto es, el argumento “donde un personaje se encamina para alcanzar un objetivo o una situación que desea”, *Ibid.*, p. 69.



temporales.<sup>197</sup> En el cine esta intelección se vuelve aún más complejo debido al montaje, el ordenamiento de las escenas y secuencias que permite crear reacciones en el espectador. Estas reacciones esperadas son calculadas para tener resultados predecibles y deseables.

El montaje es probablemente el elemento más importante del relato cinematográfico, ya que es una “construcción de la inteligibilidad mediante «aproximaciones» diversas”.<sup>198</sup> Por ello, Gaudreault propuso un «sistema del relato» cinematográfico que considera que el «proceso de discursivización fílmica» se compone de dos niveles: una primera capa de narratividad compuesta por la puesta en escena y el encuadre que conformaría la “mostración”, y un segundo y determinante nivel, el de la articulación de plano y plano que es el montaje. Este último sería propiamente la narración.<sup>199</sup> En la lectura general de una cinta es por tanto el montaje lo que determina el relato.

En el nivel de la totalidad temporal, el montaje de la cinta *La virgen que forjó una patria* se alternan dos tiempos, un presente (1810) y un pasado (1533) de forma que durante la película se intercalan cinco veces, iniciando y terminando en 1810. El interés del público se mantiene mediante la alternancia, mientras que la idea central de la cinta, la relación directa entre la virgen de Guadalupe y los mexicanos, queda claramente establecida. Hasta aquí el discurso escrito (literario o histórico) y el cinematográfico presentan formas similares.

Sin embargo, las posibilidades del montaje determinan también una diferencia fundamental entre el discurso escrito y el cinematográfico: el uso de los recursos retóricos en el ordenamiento de los acontecimientos. Al respecto Roman Jakobson señala que, mientras la literatura tiene predilección por la metáfora y en la poesía se hace uso constante de ella, el cine prefiere la metonimia y la sinécdoque, que forman parte fundamental de su lenguaje.<sup>200</sup> Esta preferencia en el montaje es fácilmente identificable en el caso de la representación o el relato de las batallas, que con frecuencia son parte de las películas históricas. Las batallas de lideradas por Pancho Villa en los primeros años de la guerra revolucionaria, son representadas en *Vámonos con Pancho Villa* con simples intertítulos con los nombres de ciudades sobre escenarios desérticos. Además de lograr una hipérbole que permite ahorrar tiempo en pantalla señalando el paso del tiempo y el cambio de ubicación física, y permite más espacio al relato de las aventuras de los protagonistas.

Aunque la dimensión configurativa conlleva una interpretación de la secuencia de acontecimiento, una condensación del sentido, es sólo uno de los elementos sémicos a considerar en el análisis del relato. Dentro de la narración están presentes diferentes elementos referenciales, “formas simbólicas, verbales o no”,<sup>201</sup> que pueden inducir el criterio de verdad. Para el relato de ficción la verdad no se presenta como un problema sino como una herramienta dentro de la estructura del relato, sin embargo, para el relato histórico su comprobación es primordial. Por ello el relato histórico se atiene a las condiciones básicas de la narración, pudiendo ser demostrativo, deliberativo

---

<sup>197</sup> Ricoeur, *Historia*, p. 128.

<sup>198</sup> Christian Metz, “La gran sintagmática del film narrativo”, en Roland Barthes, et al., *Análisis*, p. 152.

<sup>199</sup> André Gaudreault, y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, p. 62.

<sup>200</sup> Roman Jakobson, *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, p. 133.

<sup>201</sup> Paul Ricoeur, *Historia*, p. 135.

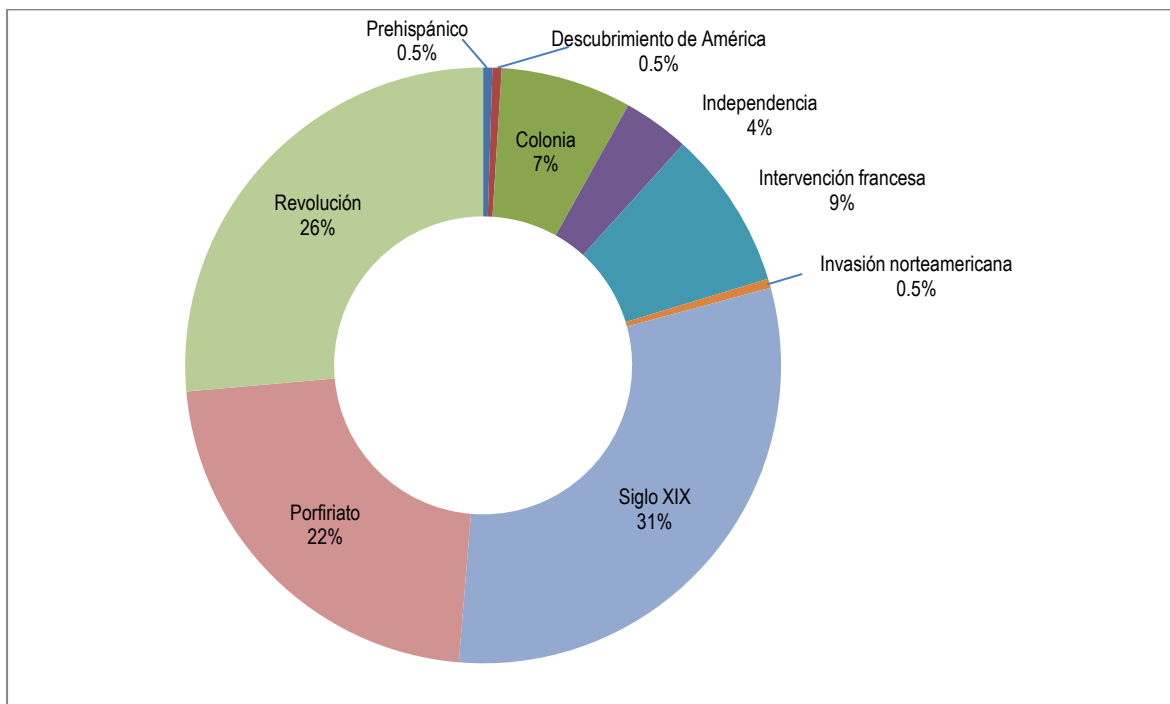


o judicial, puesto que su objetivo es la explicación del pasado. Con este fin trabaja tanto la «explicación mediante la elaboración de la trama» como la «explicación mediante la implicación ideológica».<sup>202</sup>

Observemos la elección de los periodos de la historia nacional para las cintas filmadas entre 1932 y 1958. En el gráfico se puede observar que el periodo en el que se desarrollaron la mayor parte de las películas es el siglo XIX de forma general con un 36 por ciento, en estos casos no se hace referencia clara y directa a ningún evento histórico particular. Le siguen el periodo revolucionario y el Porfiriato con 22 y 26 por ciento respectivamente. No obstante las implicaciones ideológicas no pueden ser identificadas correctamente a simple vista, puesto que la forma en que se construye el relato determina que una película sobre el Porfiriato pueda ser considerada pro revolucionaria o una cinta sobre la revolución pro porfirista o crítica a la revolución.

Es necesario el análisis de los símbolos, que sólo pueden ser comprendidos en su totalidad si se conocen los referentes y significados de los mismos. A los símbolos judeocristianos que los mexicanos en su mayoría católicos se agrega en la red semántica el conocimiento de los personajes, situaciones, lugares y acontecimientos históricos que tienen ya una implicación ideológica expresa.

Cuadro 5. Temas tratados en las películas históricas mexicanas, 1932-1958



Fuente: Elaboración propia sobre un universo total de 197 películas.

En la narración cualquiera que sea su tipo, la referencialidad permite que la realidad sea producida, señala Ricoeur que los sistemas simbólicos "dan lugar a nuevos esquemas para leer la experiencia".<sup>203</sup> Apoyados en estos

<sup>202</sup> Hayden White citado en Ricoeur, *Ibid.*, p. 138.

esquemas se construye una trama que elabora y reelabora la realidad. Esta condición permite que la narración del pasado, ya sea histórica o de ficción, refleje en mayor o menor medida estructuras mentales del propio autor del relato más que la realidad del pasado. Lo cual siempre ha sido uno de los grandes problemas para los historiadores, la influencia de la historia personal y del contexto en el que se escribe el texto. Esto tiene una influencia tan fundamental que puede determinar la elección de los temas del discurso histórico.

Al preguntarse por la motivación para la existencia de la historia, White considera que Hegel tenía razón cuando aseguraba que el motor de la escritura de la historia era el Estado representante de la legalidad. El Estado sería el principal interesado en legitimar su existencia mediante el registro de los acontecimientos.<sup>204</sup> En el capítulo anterior se expuso cómo las diferentes administraciones consideraron al cine como un medio importante de propaganda, sin embargo, los gobiernos revolucionarios no estuvieron tan interesados en hacer cine de temas históricos.

En realidad, el discurso de legitimación del régimen en el cine se sintetiza en el guión de *Memorias de un mexicano* (1950), película de tesis sobre la Revolución elaborada a través del montaje de material de archivo sobre el conflicto, pero con un guión de ficción. El narrador cuya voz en *off* nos ha explicado las imágenes de archivo de la guerra como parte de su historia personal nos dice que al llegar Álvaro Obregón a la presidencia prefiere el autoexilio. Regresa a México luego de 26 años y relata su impresión final del país:

México no es la vieja ciudad en que nací. Un ritmo más acelerado parece mover a la nación, pero en el fondo del nuevo México viven los ideales del pasado: la libertad, el derecho, la justicia. Lo mismo en la Independencia que en la Reforma, que en la Revolución, hay un pueblo invariable en sus luchas y en sus esperanzas, que no han sido en vano. Me parece mirar las imágenes del pasado discurrir en las arterias de la ciudad, y siento que algo de mí mismo habrá de perdurar, mientras el recuerdo de lo que he vivido, palpita en la memoria de cualquier mexicano.

Este parlamento final, nos revela una interpretación general de la historia de México que progresa en forma paulatina. Así también, la existencia de ideales imperecederos en los mexicanos, la confirmación de la utilidad del sacrificio, y finalmente, la consciencia de la necesidad de transmitir el recuerdo para conservar la memoria. Con imágenes de las nuevas obras hechas por los gobiernos posrevolucionarios se ratifica la modernidad que ha llegado al país. Es en esto, y no sobre la existencia de un régimen opresivo hacia el que había que revelarse en lo que se basa la legitimidad del gobierno emanado de la revolución.

Ahora bien, lo que finalmente pretende demostrar White es que toda legitimidad se logra únicamente mediante la narrativización de los acontecimientos, ya que únicamente mediante el relato se puede lograr la moralización de la realidad que respalde el sistema social vigente.<sup>205</sup> Lo anterior se resume en la siguiente afirmación

Sugiero que la exigencia de cierre en el relato histórico es una demanda de significación moral, una demanda de valorar la secuencia de los acontecimientos reales en cuanto a su significación como elementos de un drama moral.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>204</sup> Hayden White, *El contenido*, p. 28.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 35.

La característica clave del relato sería pues el final o la conclusión en la cual el historiador debe hacer un cierre que dote de significado a los hechos hasta ese momento expuestos. En algunos casos como el del cine mexicano, el relato histórico se proyecta hacia el futuro y no hacia el pasado.

Al pensar de nuevo en *Memorias de un mexicano* podemos preguntarnos respecto de las diferencias y similitudes del relato de ficción y el relato histórico. Es incitante la pregunta que se hace Ricoeur sobre esto, ¿no podría decirse que, al aproximarnos a lo diferente, la historia nos da acceso a lo posible, mientras que la ficción, al permitirnos acceder a lo irreal, nos lleva de nuevo a lo esencial?<sup>207</sup>

Al mantenerse libre de las limitaciones de la comprobación y veracidad histórica, la ficción puede expresar conceptos ideas y valores de forma más directa, sin los obstáculos que el rigor científico impone a la historia. Así el realizar un guión ficcional dota de mayor libertad a los creadores, en el caso de *Memorias de un mexicano* Carmen Toscano, hija de Salvador Toscano. Aunque el relato histórico pueda terminar con una sentencia moral, se mantiene dentro de las posibilidades de los hechos, mientras que la ficción puede realizarse libremente en el sentido que el autor prefiera. Esto que parece tan evidentemente separado no lo está cuando de ficción histórica se trata, ya sea que hablemos de novela histórica, cine histórico u otras expresiones en las que la historia y la ficción trabajan conjuntamente para crear un relato.

Se han presentado los elementos del relato y sus particularidades en el caso del cine. Lo hasta aquí desarrollado subraya que entre la literatura, la historia y el cine existe una relación directa cuya raíz es el relato. Debido a esto los tres campos comparten elementos estructurales que brindan ciertas posibilidades, y no otras, sobre el manejo del tiempo y la producción de significados. Pero también se han presentado alguna diferencia que la condición audiovisual del cine provoca con respecto al relato escrito. Nos adentraremos ahora en las particularidades del relato cinematográfico, que permita la revaloración del cine histórico en sus posibilidades y efectos.

El precursor del estudio del relato en el cine Albert Laffay definió en 1964 al relato cinematográfico como lo contrario del mundo, un discurso que tiene un comienzo y un fin, con una trama lógica, un orden de mostración que narra al mundo y al mismo tiempo lo representa.<sup>208</sup>Pocos años después Christian Metz acotó la no tan precisa definición de Laffay, influenciado por el estructuralismo francés. Retoma la idea inicial de que todo relato es un discurso y que éste tiene un principio y un final, se trata pues de una unidad finita que tiene dos temporalidades, el tiempo de la narración y el tiempo durante el cual se narra. Es un conjunto de acontecimientos que se considera irreal por el espectador desde el momento en que es narrado.<sup>209</sup>

Se resalta la existencia del tiempo del relato, es decir, el tiempo de la proyección como circunstancia particular del cine, así como la consciencia de la falacia del mundo representado por parte del espectador. La irrealización o conciencia de no realidad del relato es uno de los puntos a discutir cuando de la percepción del cine histórico se

---

<sup>207</sup> Paul Ricoeur, *Historia*, p. 155.

<sup>208</sup> André Gaudreault y Francois Jost, *op. cit.*, p. 22.

<sup>209</sup> Christian Metz los define como "secuencia clausurada, secuencia temporal, discurso, instancia irrealizante, [...] conjunto de acontecimientos", *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p. 50.

trata, puesto que, aun sabiendo que se trata de una película que representa el pasado, el espectador la guarda en su memoria como un conocimiento verídico del mismo. Tanto el tiempo de la proyección como la irrealización serán elementos cuestionados por los críticos en el cine histórico.

En 1972, Gérard Genette dividió a los estudios narratológicos en narratología modal y narratología temática. Para él, la narratología modal considera la particularidad de cada soporte de expresión de la narración, lo que incluye "formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista".<sup>210</sup> La narratología temática se centra por el contrario en el contenido, estudiando las funciones de los personajes, la trama, las acciones y demás nociones propias del análisis estructuralista. Este último tipo de estudios cuyo principal exponente es Greimas,<sup>211</sup> estaría muy poco interesado en los medios por los cuales se manifiesta la narración y, sin embargo, estudios de cine posteriores han utilizado con frecuencia sus modelos para el análisis de películas.

Si el relato es un conjunto de acontecimientos, el relato cinematográfico se puede analizar en base a enunciados y no a palabras, esto no resulta extraño sino que es compartido con el relato literario.<sup>212</sup> No obstante en el caso del cine se vuelve problemático puesto que la imagen del cine no puede reducirse unívocamente a un solo enunciado, un mismo segmento puede ser condensado en una gran variedad de ellos poniendo énfasis en diferentes elementos de la secuencia.

A semejanza de cómo se divide el relato escrito en ficcional o histórico, el cine se divide en documental o ficción. Lo que André Gaudreault y François Jost llaman actitud documentalizante<sup>213</sup> es la que lleva "al espectador a considerar el objeto representado como un «haber-estado-ahí»",<sup>214</sup> mientras que la actitud ficcionalizante es la que "nos anima a considerar como «estando-ahí» esos «haber-estado-ahí» con todos los objetos profilmicos que se han mostrado ante la cámara".<sup>215</sup> Las películas que componen el corpus de este estudio pertenecen al cine de ficción, que se opone regularmente al documental, división que en muchos casos no es fácil de identificar, pero que sirve para clasificar las cintas de acuerdo a la posición desde la que sus creadores las conciben.

Para Metz, quien parte de la posibilidad de aplicar las teorías de la lingüística al cine, es posible hacer un análisis del cine de forma similar aunque no idéntica a cómo se hace con las lenguas orales y escritas. Esto es posible pues "Existe una organización del lenguaje cinematográfico, una suerte de «gramática» del film, que no es ni arbitraria (contrariamente a las verdaderas gramáticas), ni inmutable (evoluciona incluso más rápido que las verdaderas gramáticas)".<sup>216</sup> Con ello postula la particularidad del lenguaje cinematográfico, al mismo tiempo que se

---

<sup>210</sup> André Gaudreault, y François Jost, *op. cit.*, p. 20.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>212</sup> Christian Metz, *Ensayos*, pp. 50-52.

<sup>213</sup> Recuperando los términos documentalizante y ficcionalizante de Roger Odín; véase André Gaureault y François Jost, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>216</sup> Christian Metz, "La gran sintagmática", p. 152.

pregunta por una metodología que permita analizar la narrativa cinematográfica superando las limitaciones que para un medio audiovisual significan las teorías de la lingüística.

Respecto a su carácter audiovisual, el francés remarca que los signos visuales y auditivos en el cine están siempre motivados y recurren tanto a la relación de denotación como a la de connotación. Esto a través de la analogía y la relación simbólica respectivamente.<sup>217</sup> Aunque los símbolos y referentes que encontramos en las cintas no están arbitrariamente dentro de los films, su presencia puede fácilmente prestarse a la sobreinterpretación, cuando un elemento denotativo es tomado como connotativo.

En el cine histórico siempre están presentes ambos tipo de relación, denotativa, puesto que se hace la referencia directa a ciertos personajes y acontecimientos, y la connotativa, en la medida que esos mismos personajes históricos -hablemos de los héroes-, tienen un significado simbólico por sí mismo y en la forma de su representación. La presencia de un hombre que se identifica en la película como Pancho Villa denota a ese caudillo revolucionario, mientras que cada cinta la connotación de su presencia puede ser distinta, como se verá en el siguiente capítulo.

Otra condición del cine debida a su forma audiovisual es la diferencia que adquiere el doble relato en él, puesto que al tiempo que podemos apreciar el relato del meganarrador es posible seguir un subrelato expresado por un segundo narrador. El meganarrador o narrador omnipresente al que se atribuye la totalidad del relato, se suma de forma jerarquizada, en un segundo nivel, el narrador a cargo de ciertos segmentos del film. Este segundo narrador puede variar a lo largo de la cinta, tiene conocimiento parcial y opera mediante la palabra (relato oral), mientras que el meganarrador es único, tiene el control total del relato y específicamente del relato visual.<sup>218</sup>

En *El padre Morelos*, el meganarrador es quien nos presenta el relato de la vida del héroe hasta antes de enrolarse en las tropas insurgentes; este meganarrador es quien decide contar unos aspectos y no otros. Al mismo tiempo, en una parte de la cinta Morelos relata las circunstancias en las que nació su hijo, es pues también un segundo narrador en esa parte de la película. De la misma forma en *La virgen que forjó una patria* existe un meganarrador, y en algunos momentos Hidalgo toma el papel de segundo narrador.

El formalismo ruso y el estructuralismo francés tiene también en los estudios del relato cinematográfico una gran influencia y presencia pues se derivaron de ellos. En su estudio clásico *Morfología del cuento*, de Propp divide a los personajes dentro del cuento ruso en siete posibles: el antagonista, el donante, el auxiliar mágico, la princesa, el mandante, el héroe y el falso héroe.<sup>219</sup> Dentro de la estructura del cuento ruso a cada uno de estos personajes corresponde una función dentro de la trama. El estructuralismo francés creó un modelo diferente que pudiera alejarse de la rigidez cronológica que Propp había establecido para las funciones de sus personajes, y que, si bien parecían adecuados para el cuento ruso, resultaban limitados para otro tipo de relatos. Greimas propuso entonces un modelo en el que los papeles típicos pueden transformar sus relaciones de acuerdo a las acciones que realizan

---

<sup>217</sup> Christian Metz, *Ensayos*, pp. 131-133.

<sup>218</sup> André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 59.

<sup>219</sup> Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 1987.

dentro de la historia. Aunque este modelo supera el orden sucesivo de las acciones que Propp planteó, la necesidad de una cronología dentro de las acciones se mantuvo como una condición necesaria para la narración.<sup>220</sup>

No obstante, el empleo del modelo estructuralista de Greimas en los estudios cinematográficos ha caído en desuso, su influencia aún es importante. Como los estudios sobre la narrativa literaria, el análisis cinematográfico postula la clasificación de los personajes dentro de la trama del relato, esto es el estudio del sistema de personajes. El capítulo tres aborda la importancia del héroe dentro del sistema de personajes de las películas históricas.

## 2.4 La historia contada en la pantalla

Después de repasar las generalidades sobre el relato cinematográfico, corresponde exponer las peculiaridades narrativas que se pueden encontrar en el cine histórico, en base al análisis de las cintas históricas filmadas en México entre 1932 y 1958. Este lapso se ubica dentro del periodo considerado por los especialistas en análisis cinematográfico como clásico narrativo, cuyas características permearon la forma de hacer todo tipo de cine, y el histórico no es la excepción. En el periodo clásico se consolidó lo que Noël Burch llamó el Modo de Representación Institucional (MRI), forjado en la industria estadounidense entre 1895 y 1929,<sup>221</sup> constituido como modelo de producción cinematográfica basado en la naturalización del cine.

El MRI es ante todo un modo de representación que busca el efecto diegético, la creación de un mundo propio en el que el espectador "entra" durante el visionado. Étienne Souriau define la diégesis del cine como: "Todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto de la ficción".<sup>222</sup> La diégesis cinematográfica es aparentemente más intensa que la literaria debido a que en ella el proceso narrativo y el diegético se unen pues la característica audiovisual del cine permite presentar diferentes tipos de información al mismo tiempo.

El efecto diegético es posible gracias a "la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico";<sup>223</sup> lo que significa el conocimiento de un código compartido por los creadores y los espectadores, el cual se ha construido a lo largo del tiempo. Inicialmente se formó la identificación del sujeto espectador con la cámara mediante la utilización estratégica del campo-contracampo, la centralización del punto de vista en el espectador que se convierte en el "observador invisible".<sup>224</sup> El objetivo es "embarcar al espectador en un «viaje inmóvil» que es la esencia de la experiencia institucional".<sup>225</sup> Al tiempo, el ruido sincrónico sea ambiental o de diálogos, logra por su

---

<sup>220</sup> Ricoeur, *Historia y narrativa*, pp. 117-119.

<sup>221</sup> Noël Burch, *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 17.

<sup>222</sup> Citado en André Gaudreault y Jost, *op. cit.*, p. 43.

<sup>223</sup> Noël Burch, *op. cit.*, p. 247.

<sup>224</sup> El cine anterior a 1960, afirma Bordwell, aunque sigue conservando mucho de las teorías miméticas de la narración (que "conciben la narración como la representación de un espectáculo" que da preponderancia al "hecho de mostrar"), añade la perspectiva del testigo invisible o imaginario remarcado por el montaje. Para él, esto no significaría un cambio hacia las teorías diegéticas de la narración que se concentran en el "hecho de contar"; David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996, p. 3 y ss.

<sup>225</sup> Noël Burch, *El tragaluz*, p. 250.

parte perfeccionar el efecto diegético cuando corresponde con el que produciría la imagen.<sup>226</sup> Además, como modo de representación de la película narrativa clásica, la diégesis está centrada en un personaje, casi siempre humano, con el que inicia la narración. Todos los anteriores elementos crean la lógica de la cinta habitual o clásica, comprensible para el espectador promedio.

Puesto que se ubican dentro del MRI, las cintas aquí estudiadas presentan pocos o ningún giro en cuanto a su propuesta cinematográfica técnica. Se trata de películas clásicas. Aunque ninguna de ellas llegue a ser un relato histórico en el sentido que le da Ricoeur, son relatos de ficción con pretensiones de verosimilitud histórica y no simplemente meras ficciones, es en el manejo de la narración en donde el relato histórico pone a prueba las habilidades de los cineastas. Se trata de hacer atractivo un tema casi siempre considerado aburrido, pero también de enfrentarse a las limitaciones de la historicidad de los personajes involucrados, la cual siempre es vigilada por los críticos "cultos".

Respecto al sistema de personajes, la narrativa clásica de Hollywood:

presenta individuos psicológicamente definidos que luchan para resolver un problema indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos.<sup>227</sup>

Añade Bordwell que, en dichas historias, "el medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes".<sup>228</sup> El personaje es el protagonista de la historia, el que dirige la acción. En el caso del cine histórico del México posrevolucionario ese personaje puede ser un héroe patrio o prócer de la patria, quien ha incidido de forma determinante en la construcción del país. No obstante, el relato cinematográfico optó en su mayoría por los personajes completamente ficticios o representativos para dirigir la trama. Por otro lado, el proceso de construcción tardío de los héroes revolucionarios hace que en dicho periodo el personaje principal sea ficticio aunque la figura de un caudillo sea omnipresente en el relato.<sup>229</sup> El siguiente es un listado de los protagonistas de las principales películas históricas hechas en México entre 1932 y 1958, se excluyeron de ella las cintas que no cumplían con la condición de tratar un episodio histórico concreto, aunque algún personaje histórico o héroe estuviera incluido en la trama.

Cuadro 6. Personajes principales en las películas históricas

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Personaje principal</b>
La sombra de Pancho Villa (Revolución)	1932	Daniel (Doroteo Villar)
Juárez y Maximiliano	1933	Maximiliano
Alma insurgente (¡Viva México!)	1934	Miguel Hidalgo y Costilla
Vámonos con Pancho Villa	1935	Tiburcio
El cementerio de las águilas	1938	Agustín Melgar

<sup>226</sup> Anota Noël Burch que la música se mantiene como un "significante narrativo extra-diegético", *Ibid.*, p. 255.

<sup>227</sup> Bordwell, *La narración*, p. 157.

<sup>228</sup> Bordwell, *Ibid.*, p. 157.

<sup>229</sup> Abundaré sobre la figura del héroe patrio en el cine de la época en el capítulo 3.



Los de abajo	1939	Demetrio Macías
La virgen que forjó una patria	1942	Miguel Hidalgo y Costilla, y Juan Diego
El padre Morelos	1942	José María Morelos
El rayo del sur	1943	José María Morelos
Mexicanos al grito de guerra	1943	Luis
El joven Juárez	1954	Benito Juárez
Así era Pancho Villa	1957	Francisco Villa (Doroteo Arango)
Pancho Villa y la Valentina	1958	Francisco Villa (Doroteo Arango)
Cuando ¡Viva Villa! es la muerte	1958	Francisco Villa (Doroteo Arango)

Se puede observar que en algunas ocasiones la elección de los guionistas y directores fue no centrarse en el héroe reconocido, sino crear personajes que pudieran por su versatilidad narrar la historia. El mejor ejemplo de esto es Luis (Pedro Infante), el protagonista de *Mexicanos al grito de guerra*, quien funge como conexión entre Francisco González Bocanegra, Jaime Nunó, Antonio López de Santa Anna, Benito Juárez y Maximiliano. Una solución para un relato donde el protagonista simbólico es el himno nacional. En este caso Luis, más que un personaje que actúa, es un testigo de los actos y decisiones de los personajes históricos.

Miguel Hidalgo, José María Morelos y Benito Juárez son los personajes centrales de sus propias películas de acuerdo con el modelo del *biopic*. Los personajes manifiestan una personalidad acorde con el modelo clásico, son el motor de la acción y quienes toman las decisiones para lograr el objetivo anhelado, en su caso la consumación de los ideales liberales. Algo similar ocurre con Maximiliano y Agustín Melgar, aunque en su caso el final es una derrota, una muerte trágica pero solemne que se deduce necesaria.

Por otro lado, los personajes de la revolución, al menos en dos de las películas más clásicas del tema anteriores a 1940, *Vámonos con Pancho Villa* y *Los de abajo*, carecen de los objetivos bien definidos que supone el cine clásico. Incluso, estas dos cintas abordan el problema de las causas, objetivos y resultados de la Revolución y son críticos de dicho movimiento. La relación causa-efecto en dichas cintas se ve cuestionada y motiva el conflicto interior de sus protagonistas. Otras cintas sobre la revolución de la década de los treinta se encuentran en la misma lógica. Se puede mencionar la trilogía completa de Fernando de Fuentes: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y la antes mencionada *Vámonos con Pancho Villa* de 1935. En éstas películas De Fuentes refleja la crueldad de la guerra que aún se veía muy cercana y podía recordarse con sus claroscuros, las cintas hacen reflexionar al espectador, y preguntarse "¿y a usted como le fue?"<sup>230</sup>

Por su parte, los dos tiempos de los que se compone *La virgen que forjó una patria* permiten que en esta cinta se tenga un segundo personaje central, Juan Diego (Ramón Novarro), quien es el protagonista de la historia que ocurre en el siglo XVI. Es un personaje ambivalente, pues su existencia histórica aunque aceptada por los fieles católicos que componen la gran mayoría de la población mexicana, ha sido cuestionada por los historiadores profesionales y los practicantes de otras religiones.

<sup>230</sup> Julia Tuñón, "La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia", en Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, *La luz*, p. 233.

Las propias fuentes católicas tienen datos escuetos de la vida de Juan Diego lo que permite una mayor libertad a los guionistas de la cinta. *La virgen...* condensa biografía y hagiografía en una misma película, una mezcla que parece asegurar su éxito comercial, pues puede mantenerse su proyección temática con motivo del aniversario de la independencia de México (15-16 de septiembre), y también en el aniversario de la aparición de la virgen de Guadalupe (12 de diciembre).

Al interior de las películas de tema aparentemente laico en muchas ocasiones encontramos referencias constantes al catolicismo, cuando no profesiones de fe, de los "próceres de la patria". Esto es relevante ya que la importancia que los cineastas dieron a la religión en las cintas históricas llegó en algunos casos, como el de *La virgen...*, a determinar al propio relato, fungiendo como el conflicto o móvil de la acción. Lo que demuestra que los miembros de la industria se valían de su pertenencia a la industria privada para expresar ideas diferentes a las difundidas por el Estado.

En este capítulo he presentado los aspectos de la literatura y la historia que son predecesoras y que convergen en el cine, especialmente el de ficción. A pesar de las similitudes y deudas que el cine tiene con esas otras disciplinas, observamos que el medio cinematográfico tiene características que lo hacen establecer sus propias herramientas y técnicas para expresarse. Si bien comparte generalmente el gusto por el relato, tiene una retórica predominante que busca la condensación del tiempo de la narración, independiente del tiempo narrado. Así como la utilización constante de símbolos que pueden transmitir mucha información en un segundo, y que requieren del estudio detallado y documentado para su identificación e interpretación.

No han sido pocas las producciones de cine de tema histórico, al grado tal que se puede hablar no sólo del género histórico, sino de géneros emparentados o derivados tan populares a nivel mundial como el *western*, el *biopic* o el épico. Pese a ello en la industria cinematográfica mexicana, al menos para el periodo estudiado, no se había llegado a consolidar propiamente un cine histórico, sino la producción de algunas películas de tema histórico que por su heterogeneidad y su corto número dificultan la esquematización y la generalización.

En todo caso, al igual que la mayoría de las producciones de la época, las aquí estudiadas se caracterizan por inscribirse dentro del modo de representación institucional y el melodrama. Sobre esas bases técnicas y estilísticas los creadores realizaron sus películas históricas de ficción, tal oxímoron sólo puede existir debido a que dichas cintas pertenecen al mundo de la representación del que la propia historia no puede enajenarse.

Un relato histórico siempre tiene implícita una interpretación del pasado, no importa el soporte o el medio por el cual se exprese. Por medio de sus herramientas, las películas históricas transmitieron un contenido ideológico, una interpretación del pasado nacional que mantuvo un diálogo directo con su presente. Este capítulo está guiado por la intención de conocer las interpretaciones históricas que se manifestaron en las películas, bajo la suposición de que en dichas cintas se postula no sólo un relato particular, sino una concepción filosófica y teórica de la historia. Tales planteamientos no serían originales, sino provenientes de diferentes corrientes de pensamiento presentes en el círculo intelectual mexicano. Por un lado, la visión de la historia mexicana como una teleología marcada por la

divinidad cristiana; y por otro, la misma visión teleológica que explicaba la Revolución como la coyuntura que dio paso a otro estadio del progreso. De un nacionalismo fundado en la hispanofilia, a un nacionalismo autoreferencial. El cine recurrió a la literatura y la historia para construir esos relatos.

Pese a encontrarse dentro del cine clásico, el cine histórico presenta particularidades que son soluciones cinematográficas a la necesidad de datar y establecer relaciones simbólicas claras que permitan identificar personajes, sucesos e ideologías. Quizá el recurso más evidente es el uso de intertítulos, su uso fue frecuente y lo mismo se pueden encontrar en el inicio de la cinta, en el medio o al final de la misma, variando también su propósito.

La cantidad de intertítulos parece decrecer a lo largo de los años, de manera que las cintas realizadas en la década de los treinta abundan en ellas, mientras que las que se realizan hacia fines de los cincuenta presentan una cantidad muy reducida. La información proporcionada en estos textos –que quizá una buena parte de los espectadores no pudiera leer-, proporciona elementos sustantivos para entender las interpretaciones históricas de las cintas. En *Juárez y Maximiliano* de 1933, el intertítulo inicial es una anotación de referencias históricas:

En el año de 1864, Napoleón III de Francia apoyó con sus ejércitos la creación de un imperio en México, con la supuesta idea de que Europa tuviera la supremacía en América.

El archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo, hermano del emperador de Austria Francisco José, y la princesa Carlota Amalia de Bélgica, hija del rey Leopoldo I de Bélgica, fueron elegidos para ser emperadores mexicanos.

En México defendía la causa republicana Don Benito Pablo Juárez, de cuna humildísima, pero de rara inteligencia y energía. En esta lucha intervinieron, prácticamente, todos los países poderosos de la tierra: y el drama histórico es una página interesante en la historia universal del siglo pasado.

La reproducción de los incidentes de aquel drama presentados aquí, se tomó en los lugares históricos. Usando en su mayoría las reliquias del imperio que México conserva en el Museo Nacional, en la antigua Catedral y en los campos donde se combatió y se consumó la caída del imperio.

La mañana del 12 de junio de 1864, la ciudad de México contempló entusiasmadamente la entrada triunfal de Maximiliano y Carlota a su nuevo imperio.

Te deum en la Catedral...

Este primer trabajo de cine histórico se presenta a sí mismo como una "reproducción" de los hechos, y pone de manifiesto su importancia dentro de la historia universal. Inclusive el tono de la primera parte es similar a una lección de historia. El director Miguel Contreras Torres intentaba con esto dar legitimidad a la representación, aunque esta estrategia no se mantuvo en otras producciones suyas, ni de otros equipos. En la prensa se llegó a hablar de ella como "una lección objetiva de historia patria".<sup>231</sup>

Al igual que la anterior, la gran mayoría de las cintas mexicanas que son representación de algún acontecimiento de la historia nacional tienen el cuidado de ostentar un texto que sirve de preámbulo, introducción o advertencia a la obra. Éste justifica o da sentido a la existencia de la película. Sobresale en este aspecto una primera diferenciación entre aquello que pertenece al pasado lejano, y aquello de lo que todavía se guarda memoria. Esta diferencia, más tácita que explícita, es observable en la forma en el discurso que acompaña a los acontecimientos ocurridos en el siglo XIX, relacionados con la Independencia, la Invasión norteamericana o la Intervención francesa, y los que preceden a las cintas relativas a la revolución mexicana.

---

<sup>231</sup> "Continúa con éxito Juárez y Maximiliano", *El universal*, 1° de julio de 1934.

Al inicio de *El cementerio de las águilas*, cinta de 1938, se toma distancia de posibles juicios sobre la exactitud histórica del relato:

Esta película no pretende ser una *reproducción histórica*. Su trama es un romance que germinó al derredor de la epopeya en que sucumbieron llenos de gloria los Niños Héroes de Chapultepec, que supieron ofrendar su vida en aras de la Patria, durante los trágicos acontecimientos de: 1847.

El objetivo de la cinta es doble, primero contar una historia de amor, al tiempo que se hace homenaje a los héroes señalados. Aún así se le exigió una mayor verosimilitud histórica. En la crítica de *El redondel*, posterior a su estreno, se reclama que pese a la supervisión de Roberto Montenegro: "En el diálogo se oyen expresiones modernas, como 'ni en pintura', 'de plan' y 'tomaremos el té', vemos en algunas de sus escenas una mesa de billar muy siglo XX".<sup>232</sup> Todas estas críticas apunta a la importancia de hacer una reproducción fiel del contexto histórico.

Igualmente, la presentación de *¡Mexicanos al grito de guerra!*, cinta de Álvaro Gálvez y Fuentes estrenada en 1943, advierte al inicio:

Esta película no pretende ser una *lección de historia*. Es un relato imaginario en el que se mezclan muchos *personajes y sucesos auténticos*, destinados a exaltar a los héroes de aquella memorable jornada del 5 de mayo, en la que se mostró airosa toda la grandeza de la Patria, cantada en las vibrantes estrofas de nuestro himno nacional.

Para los autores de este canto glorioso Don Francisco González Bocanegra y Don Jaime Nunó con los que México tiene un adeuda eterna de gratitud, va el homenaje de esta obra consagrada respetuosamente a su memoria.

Este texto inicial pretende separar lo que estamos a punto de ver, de la historia, aunque se vale de "personajes y sucesos auténticos" de aquello que relata: la batalla del 5 de mayo contra los franceses y la creación del himno nacional. En ambos inicios se deja claro que se trata de relatos de ficción y no históricos, sin embargo, la ficción se encuentra supeditada al homenaje, verdadero objetivo de la trama. Su finalidad es servir de herramienta mnemotécnica a los contenidos históricos considerados importantes para la identidad nacional.

En *¡Vámonos con Pancho Villa!*, película de 1935, la intención es hacer homenaje no a las hazañas de Villa, sino al poder que éste tuvo sobre sus soldados, de este modo, la película apoyada no en la historia sino en los relatos recopilados y en las experiencias de Rafael F. Muñoz manifiesta:

Preámbulo.

Esta película es un homenaje a la *lealtad y el valor* que Francisco Villa, el desconcertante rebelde mexicano, supo infundir en los guerrilleros que lo siguieron.

De la crueldad de algunas de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia.

La primera parte manifiesta lo controversial que para esos años seguía siendo la figura de Pancho Villa. La segunda toca otro tema sustancial para la memoria, el problema de los responsables, que en este caso se resuelve con la ecuanimidad ante los hechos del pasado, a los cuales se responsabiliza a una "época trágica" y no a individuos concretos.

---

<sup>232</sup> "Los últimos estrenos", *El redondel*, domingo 25 de junio de 1939, p. 9.

En esa misma tónica, la trilogía de Ismael Rodríguez, que inicia con *Así era Pancho Villa*, repite el intertítulo en las dos cintas siguientes, *Pancho Villa y la Valentina* y *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*, a saber:

Esta película es apenas un puñado de *cuentos* en los que el *pueblo* ha puesto su gratitud y su justicia para Pancho Villa. Yo he querido creerlos como si fueran *verdad...* y los voy a contar a mi manera.  
Ismael Rodríguez.

En esta declaración del director, se pone de manifiesto que la fuente para su obra no es la historia sino los cuentos o relatos populares, aquellos que están en la memoria del pueblo. No argumenta sobre su verificabilidad o su veracidad, tampoco los descalifica, pues para él lo relevante es el vínculo entre el "pueblo" y esos relatos. Es una muestra de la primacía del imaginario socialmente construido del pasado, sobre la historia como sinónimo de hechos comprobables "realmente acontecidos". Incluso alude a una relación dialéctica entre el cine y el público.

No obstante esta diferencia sustancial en la forma de validar el relato del pasado, existe un tema unificador de estos intertítulos: la patria. De acuerdo con la preocupación nacionalista que permeaba todos los ámbitos de la vida social, los creadores de estas cintas se permiten establecer la conexión entre el relato que se va a empezar y su presente. Muy claro en ello es Miguel Contreras Torres, quien prologa su cinta *La sombra de Pancho Villa*, estrenada en 1932, de esta forma:

En todo movimiento social surgen hombres que se destacan por su integridad, su valor o por su fiereza. Del conflicto mexicano surgió Villa, cuya figura toca ya el dintel de la leyenda.  
Villa trazó un surco doloroso y sangriento en la historia de su patria, en cuyos campos aún reverbera el paso en tropel de sus huestes aguerridas, sombras heroicas que iban a la muerte con una canción a flor de labio.  
¡NACIONES HERMANAS!  
¡La guerra fratricida es el azote funesto de los pueblos; en la Paz y el Trabajo, laborando por el bien de la Patria, alcanzaremos el Progreso y la Felicidad!

Aunque se hace una crítica directa a la figura de Villa y sus acciones bélicas, la arenga final se refiere al presente y sobre todo al futuro de la patria, cuyo bien pareciera ser el objetivo primordial. La forma de lograr el "progreso y la felicidad" es dejando de lado las armas, y concentrándose en el trabajo. Un llamado a los caudillos revolucionarios que periódicamente se levantaban en armas para protestar contra el nuevo orden instaurado. De ellas la última fue la de Saturnino Cedillo cacique de San Luis Potosí entre 1937 y 1938, durante la presidencia de Cárdenas.<sup>233</sup>

En la cinta *Alma insurgente* (1934) el discurso inicial parece referirse únicamente a los libertadores de América en el siglo XIX, pero al final de la cinta se establece una conclusión:

España e Hispanoamérica vivirán libres, unidos espiritualmente POR LA RAZA Y EL IDIOMA.  
España. Perdió sus colonias en América, pero ganó el corazón y el respeto de Hispanoamérica.

En este caso el intertítulo sirve para expresar el cierre exigido por el relato histórico del que habla White. En él se concentra el contenido moral e ideológico de la cinta. Es una declaración de los principios hispanistas de la España Nacional representada por Francisco Franco y la derecha española, como se ve, estas ideas tuvieron adeptos en

---

<sup>233</sup> Véase Carlos Assad Martínez, *Los rebeldes vencidos. Cedillo contra el Estado cardenista*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

México especialmente entre la clase media y los católicos. El mensaje de unidad de los hispanoamericanos está fundado sobre la preeminencia de España -y lo español-, sobre el componente autóctono de sus excolonias.<sup>234</sup> Una idea contraria al indigenismo que formó parte de la política cultural posrevolucionaria y que lleva implícita una visión positiva de la Conquista.

Por su parte la película que abordó en 1942 el inicio de la independencia nacional, *La virgen que forjó una patria*, tiene por preámbulo una exaltación patriótica:

Esta película no pretende despertar pasiones juzgadas ya por la Historia. En esta Hora Crítica de América, es sólo un mensaje de rebeldía a la esclavitud y al amor a la libertad, bajo una bandera siempre sagrada: la de una patria libre.

Esta cinta estrenada en lo más álgido de la Segunda Guerra Mundial, hace un llamado a la independencia de la patria. Al igual que en la anterior cinta, aquí se alude al presente más que al pasado. De nueva cuenta la historia sirve abiertamente como un ejemplo para justificar la posición de los creadores de la cinta respecto de una situación internacional del momento. La "Historia", con mayúsculas, es objeto de respeto, el cine histórico no pretende alcanzar ese nivel de autoridad sino valerse de la historia como vehículo para expresar ideas sobre el presente. La intención de los intertítulos presentados hasta aquí es evidenciar esta situación, de cara a posibles críticas por parte de los historiadores, valga decir que esto nunca ha sido suficiente para evitarlas.

Otros intertítulos se encuentran en el desarrollo de la trama y son usados para ubicar la acción en un lugar y fecha determinados. Un giro a esta técnica es la que utilizó Contreras Torres en *El rayo del sur*, obra que complementa su biografía de Morelos. En esa cinta, todo discurso que en *El padre Morelos* aparece en intertítulos es narrado por una voz en *off*, lo que le da una mayor fluidez al relato y lo hace más accesible a los analfabetas. El espacio para los discursos ideológicos es el inicio o el final de las películas.

La narrativa lineal de la gran mayoría de las películas históricas, no evita que presenten una diversidad de temporalidades representadas. Pues, mientras algunas deben hacer amplio uso de las elipsis para resumir la mitad de la vida de un caudillo, otras relatan sucesos de sólo algunos días. A través de estos viajes temporales se pone de manifiesto los aspectos a los que las películas dan importancia. En este sentido se advierte de nueva cuenta una narrativa distinta entre las cintas que recrean el pasado decimonónico, y aquellas que se refieren al movimiento revolucionario.

## 2.5 De la memoria a la historia de la revolución

Como los propios intertítulos de la trilogía de Ismael Rodríguez nos indican, el estudio de la memoria del periodo revolucionario invita a preguntarnos sobre la memoria, el olvido (o debemos decir ocultamiento), y la forma en que fueron elaborados los relatos de la Revolución. La representación del pasado en el cine se convierte en la

---

<sup>234</sup> Ricardo Pérez Montfort, "Hispanismo y falange, el México conservador que recibe a los transterrados", recuperado [15 de junio de 2015] [http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant\\_omnia/13-14/09.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/13-14/09.pdf)

representación de la memoria de los directores, productores y guionistas. La Revolución de *La sombra de Pancho Villa* de 1932 no es la misma que la que vemos en *Así era Pancho Villa* de 1958. En casi treinta años el discurso sobre tan importante acontecimiento había cambiado, sino drásticamente sí inclinándolo hacia el tono triunfalista y positivo. Durante esas décadas muchos de los que habían vivido su adultez durante la guerra habían fallecido o estaban retirados.

En la década de los treinta, con las primeras cintas sonoras mexicanas Fernando de Fuentes realizó también la trilogía más amarga de la Revolución. *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) son consideradas con justeza el relato más crudo de la guerra, presentan la traición, el dolor, el oportunismo y el egoísmo de sus participantes. En palabras de Julia Tuñón las películas sobre la Revolución de esta década son

películas dotadas de espíritu crítico y lucidez que destacan las continuidades sobre los cambios, que muestran escepticismo en cuanto a los logros sociales del movimiento armado y que destacan el afán por el poder y el costo social que éste representa.<sup>235</sup>

La memoria no había sido articulada aún en el discurso triunfalista enunciado por el partido de Estado que se apropiaría de la revolución como concepto, símbolo y adjetivo del México moderno.

El cine de los treinta es obra de personas que vivieron en los tiempos de la guerra, en algunas ocasiones desde dentro y otras como espectadores, la lucha revolucionaria impactó necesariamente en sus vidas. La mayoría de los cineastas de estos primeros años del cine sonoro pertenecían a la clase alta o media de la sociedad mexicana, tenían un nivel educativo muy superior a la media y eran habitantes del espacio urbano. En otras palabras, no formaban parte de las huestes revolucionarias de baja extracción social, ni compartían sus preocupaciones y penas, el tono trágico es quizá por ello más marcado.

Si hay algo omnipresente en la trilogía de De Fuentes filmada, y *Los de abajo* realizada en 1939 es la muerte. Muchas películas posteriores sobre la Revolución estarán también cubiertas de sangre, pero en estas primeras la muerte no desemboca en un futuro promisorio, como lo hará en las décadas siguientes. La muerte de todos los personajes de la trama es inútil, es decir, el cierre del relato no legitima a los gobiernos emanados de la guerra, y es ese el mensaje general respecto a la lucha revolucionaria.

El mejor ejemplo de la muerte sin sentido en las cintas de los treinta es *Vámonos con Pancho Villa*. De los Leones de San Pablo, un grupo de cinco amigos, solo sobrevive uno, al menos en la versión distribuida, porque en el final alternativo no sobrevive ninguno. Lo que es aún más triste es el mensaje permanente de que todas esas muertes no llevan a un futuro mejor, porque no hay ningún futuro. La inocencia inicial con la que los Leones se lanzan a "la bola" desemboca en la total decepción de Tiburcio Maya, quien prefiere abandonar la tropa y regresar a su hogar. Todos los involucrados en el guión habían vivido la guerra: Rafael F. Muñoz, en cuya novela se basa fue periodista durante la lucha, había simpatizado con Francisco Villa y posteriormente con Álvaro Obregón. Por su parte

---

<sup>235</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 212.



el director Fernando de Fuentes rondaba los cuarenta años y había vivido la revolución en plena juventud; mientras que el adaptador adjunto Xavier Villaurrutia, rondaban los treinta y había crecido junto con la guerra.

De Fuentes fue hijo de un gerente bancario, su posición económica le permitió estudiar en los Estados Unidos, a su regreso trabajó como asistente de Venustiano Carranza y en la Embajada de México en Washington.<sup>236</sup> Colaboró con los revolucionarios más moderados, quienes estaban menos interesados en realizar una reforma agraria, y por tanto un cambio radical en la desigual distribución de la riqueza en el país. Villaurrutia sería conocido por ser parte del grupo de los Contemporáneos, cuya obra se alejaría del nacionalismo en boga para atender temas universales y cosmopolitas.<sup>237</sup> Ambos estuvieron siempre alejados de los asuntos agrarios y los campesinos.

*Vino el remolino y nos alevantó* (1949) es la contraparte de *Vámonos con Pancho Villa*, en su intención justificadora, pues aunque tiene también un tono trágico remata con un final esperanzador de una evidente carga ideológica. Escrita y dirigida por Juan Bustillo Oro, con la colaboración de Mauricio Magdaleno, narra la historia de una familia que vive activamente la Revolución. Aunque el título de la película está inspirado en un corrido romántico de tiempos de la Revolución, misma que es cantada en la misma cinta.<sup>238</sup> Tanto Magdaleno como Bustillo Oro habían sido destacados militantes del vasconcelismo,<sup>239</sup> movimiento surgido entre 1928 y 1929 para llevar a la presidencia a José Vasconcelos, quien tenía inclinaciones fascistas y prohispanistas. Bustillo Oro había escrito también el guión de *El compadre Mendoza*, dirigida por De Fuentes en la década de los treinta e incluso había pensado en dirigir la película.<sup>240</sup> Pero para 1949 su discurso sobre la guerra revolucionaria había cambiado ligeramente, si bien siguió siendo un crítico de los excesos revolucionarios, el México de mediados del siglo XX parecía haber sanado las heridas.

En *Vino el remolino y nos alevantó*, una familia compuesta por el matrimonio, cuatro hijos, una nuera y un nieto, viven intensamente la guerra. El monumento a la Revolución es el lugar desde el que se rememora, ahí inicia la película con un discurso pronunciado por la voz en off de Miguel Ángel Ferriz:

Sí, este monumento simboliza la revolución mexicana, y está consagrado a sus muertos y a sus ideales. Tras la tormenta de fuego y sangre, México construye carreteras, presas, escuelas, y rinde homenaje a quienes se sacrificaron por dar un sentido nuevo, más humano y generoso a su historia. Esta obra de piedra que hoy se inaugura, conmemora algo que costó mucha sangre, mucha sangre arrancada al corazón de tantas familias mexicanas. Santa sangre de nuestros hijos derramada desde 1910, quién iba a adivinar entonces, el oculto impulso que se movía en lo hondo de México, y arrastraría a nuestros hijos con furia de remolino, quién iba a pensar entonces que tras tanta música y tanto brillo de las grandes fiestas del Centenario, rugía ya la tempestad, yo no la sentí llegar aquel día de septiembre de 1910, en que palpé con mis manos temblando de dicha la recompensa de tantos años de trabajo, no la sentí llegar pero era ella, la tempestad...

<sup>236</sup> Perla Ciuk, *Diccionario de Directores*, t. 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, p. 212.

<sup>237</sup> Más sobre los Contemporáneos en <http://www.elem.mx/institucion/datos/1801>

<sup>238</sup> El corrido de dominio popular se llama "La Cautela", letra es la siguiente: "Preso me encuentro por una cautela,/me hayo aprisionado por una mujer,/mientras yo viva en el mundo y no muera/nunca en la vida la vuelvo a querer. No fue verdad/lo que ella me prometió, todo fue una falsedad, falsa moneda con que me pagó. Hicimos de cuenta que "juimos" basura, vino el remolino y nos "alevantó", y cuando estábamos allá en la altura el mismo viento nos "desapartó".

<sup>239</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, "Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno: teatro y cine revolucionario (1931-1934)", *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 13.

<sup>240</sup> Fernando de Fuentes fue también productor de *Vino el remolino y nos alevantó*; véase Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 262.

Al inicio el maderismo de los hijos mayores lleva a la muerte del mayor, la nuera y la madre; el nieto huérfano pierde el contacto con la familia. Después, durante la guerra, dos hermanos se enfrentaron en el cuartel pues uno se vuelve obregonista y el otro villista, su amor filial llevará al obregonista a la muerte. El último hijo varón muere en un pleito de cantina, mientras que su hermana es rescatada de un burdel por el oficial que mató a su hermano.

El final consolador nos muestra a la hija y su pareja en una ceremonia de honores a la bandera que se realiza enfrente del Monumento a la Revolución. Junto a ellos pero sin llegar a reconocerse su sobrino ya convertido en un hombre presencia la misma ceremonia con orgullo. El monumento, la bandera y el himno nacional como música de fondo simbolizan el sacrificio por la patria, los sobrevivientes viven con la frente en alto y recuerdan con orgullo a sus muertos. La misma voz del inicio concluye:

No, la sangre de mis muertos no corrió en vano, su martirio no fue inútil. Tanto dolor fue fecundo, sobre su sacrificio, México abre otra gloriosa página de su historia.

Bustillo Oro logra de este modo un final políticamente correcto en el que el pasado doloroso se interpreta como necesario y por tanto perdonable por un presente y futuro mejor. En esta película queda plenamente ejemplificada la importancia de la narrativa para la historia cinematográfica, el inicio augura un cierre positivo para el régimen, pero aún sabiendo que habrá un final feliz, la trama mantiene a los espectadores atentos, cumpliendo la función de entretener propia del medio.

Sin embargo el relato de Bustillo es hondamente doloroso, parecen reflejos de sus recuerdos de 1915 cuando "Los terrores de aquel año -metralla, abusos de los revolucionarios armados, hambre y epidemias-, si no pudieron apartarme de la escuela al menos pudieron distraerme de mi afición [al teatro de títeres]".<sup>241</sup> *Vino el remolino y nos alevantó* es una cinta de la memoria, inspirada completamente en los recuerdos. Por ello afirma el director que la elección de la ciudad como escenario principal es debido a su experiencia personal: "Una familia de ciudad, porque quienes habían tratado en cine el tema de la revuelta mexicana se iban al campo. Y lo que yo viví, lo que me conmovió, era lo de la capital".<sup>242</sup> Fue un proyecto personal que tuvo poco éxito comercial.

Si para los involucrados el olvido permitiría –desde el punto de vista de la historia como escuela de la sociedad– que los errores volvieran a cometerse, el perdón o la reconciliación parecen necesarios hacia mediados del siglo. Así ocurre en el relato ficticio de *Memorias de un mexicano*, el Tío Luis quien era villista hace las paces con su sobrino el narrador que había preferido el carrancismo, lo que permite unir nuevamente a la familia. El mensaje que manda la película en este punto es de hermandad y fraternidad entre los mexicanos para acabar con las fricciones de antaño y convivir en el México moderno.

Por su parte, quienes no vivieron los episodios más cruentos de la guerra, o quienes nacieron después de ella, tuvieron una mayor facilidad para asimilar el relato oficial, o simplemente para restar importancia a la guerra de la

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 261.

que aprendieron por medio de la historia oral. Para explicar la existencia del olvido, Halbwachs nos habla de una circunstancia que lo favorece y es, que las personas del pasado no nos generan odio ni amor porque ya no nos afectan a nosotros. Las personas del pasado han dejado de operar, de actuar.<sup>243</sup> Es decir, se encuentran en el segundo estadio del pasado, el pasado lejano que aparentemente ya no afecta al presente ni al futuro.<sup>244</sup>

El olvido es el reto principal a la fiabilidad de la memoria, pero es tan necesario como la memoria, forma parte de nuestra relación con el pasado con su presencia, ausencia y distancia;<sup>245</sup> sin embargo, el olvido necesita de muchas décadas e incluso siglos. En cincuenta años no se llegó al olvido, se trabajó en la reescritura del pasado que creó un relato mitológico. La mitificación dotó de un significado simbólico al pasado, que se fue aceptado poco a poco por los sobrevivientes después del duelo<sup>246</sup> y reproducido por las generaciones siguientes.

De acuerdo con Roland Barthes, el mito tiene como principio transformar la historia en naturaleza. De modo que, “a los ojos del consumidor [...] la causa que hace proferir el habla mítica es perfectamente explícita, pero de inmediato queda convertida en naturaleza; no es leída como móvil sino como razón”.<sup>247</sup> Al momento de establecerse el relato mitológico este explica el estado de las cosas, y sirve para justificarlo, es por ello que si bien llevó algunos años, para la cuarta década del siglo la Revolución contaba ya con un relato hegemónico. Dicho mito, al igual que otros, pudo consolidarse y pervivir en la medida en que la colectividad que la conserva en su memoria la considera una historia verdadera que cuenta lo que realmente pasó, y se considera intocable.

La creación del mito de la Revolución,<sup>248</sup> dotó de lógica y coherencia a los acontecimientos que se sucedieron entre 1910 y 1923, y fue el hilo conductor en el argumento de *Memorias de un mexicano*. En ella, como dice Ricoeur, opera una racionalidad según un fin, opuesta a la racionalidad según un valor en términos weberianos.<sup>249</sup> En este caso el fin fue la legitimación del partido oficial autoproclamado defensor de los “ideales revolucionarios” que él mismo forjó y que justificaron el régimen que se mantuvo durante setenta años ininterrumpidos en el poder. No obstante, al mismo tiempo, el discurso del partido oficial proporcionó los elementos para la formación de una identidad nacional, el discurso del nacionalismo revolucionario.

La memoria que forma la identidad está formada a su vez por la ideología, que “puede obtenerse como guardián de la identidad, en la medida en que ofrece una réplica simbólica a las causas de fragilidad de esta identidad”.<sup>250</sup> En

---

<sup>243</sup> Maurice Halbwachs, *On Collective Memory (Heritage of Sociology)*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 51.

<sup>244</sup> Como ejemplo de esta facilidad por el olvido del pasado, aún el más doloroso, Stefan Zweig nos proporciona sus reflexiones un año después del final de Gran Guerra. Explica que existía un “impulso hacia el embellecimiento y la idealización de la vida”, *El legado de Europa*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 284. Esto era necesario para soportar la realidad, fuera la causa del olvido de hechos tan dolorosos. Lo que considera una “voluntad embrutecida de olvidar la verdad”, mezcla de pereza mental y el temor de los responsables. *Ibid.*, p. 286.

<sup>245</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 541-542.

<sup>246</sup> El proceso de mitificación “como simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores emergidos particularmente, en un individuo, en una comunidad, en todo un periodo histórico”, Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, España, Lumen, 1984, p. 249.

<sup>247</sup> Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2011, pp. 222-223.

<sup>248</sup> Como señala Thomas Benjamin, esta Revolución “resultaba loable, justificada, todopoderosa y lo abarcaba todo”, *op. cit.*, p. 31.

<sup>249</sup> Paul Ricoeur, *La memoria*, p. 110.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 113.

ese sentido, la memoria se inserta en el medio simbólico de la identidad a través de la función narrativa para fungir como la ideología que dirige la acción. Esto ocurre porque

En este medio aparente la memoria impuesta está equipada por una historia “autorizada”, la historia oficial, la historia aprendida y celebrada públicamente. Una memoria ejercitada, en efecto, es, en el plano institucional, una memoria enseñada; la memoria forzada se halla así enrolada en beneficio de la rememoración de las peripecias de la historia común, consideradas como los acontecimientos fundadores de la identidad común.<sup>251</sup>

De igual forma, *Memorias de un mexicano* está teñida de una ideología, la del Estado mexicano nacionalista resultado de las disputas entre líderes revolucionarios. Ello explica el respaldo que la cinta tuvo desde el momento de su estreno por parte del gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés, y de Manuel Serra Rojas, director del Banco Nacional Cinematográfico S. A.

Ya que accedemos a la memoria mediante el relato, es éste el que media entre historia y memoria, de ahí que las omisiones sean parte del recuerdo, y que aquello que narramos como recuerdo sea al mismo tiempo memoria y olvido. En el caso de *Memorias de un mexicano*, el relato cobra especial importancia, debido a que las cintas originales eran silentes se puede trabajar con ellas en cualquier sentido a través del montaje y el relato en audio. Dentro del relato elaborado por Carmen Toscano se mantiene la falta de crítica hacia el gobierno de Porfirio Díaz, o de explicación de las causas del movimiento armado en su contra, no aparecen ni en imagen ni en audio. Es notable también el trato distinto que se da a los diferentes protagonistas de la guerra.

Zapata aparece como el hombre indómito e imprudente, que fue “uno de los hombres más populares de la revolución”. En cambio, el narrador dice que “Carranza era una persona sencilla”, mientras que Villa pese a sus errores, consigue la absolución debido a su rendición voluntaria, fue “uno de los hombres más valientes de la revolución”. Con todo, lo que más extraña es precisamente la no enunciación de los ideales o de los objetivos de cada grupo. Únicamente se menciona el reparto agrario realizado por Lucio Blanco –que por lo demás, no vuelve a ser mencionado-, y la importancia de la no reelección. Llama la atención también la poca claridad en cuanto a los asesinatos de los caudillos revolucionarios. Salvo el de Madero, parecen ser obra de asesinos solitarios, no se explica las razones y se cuida de culpar a otros revolucionarios de ellas.

El diálogo final de la película establece una relación directa entre periodos reificados de la historia mexicana: la Independencia, la Reforma y la Revolución; periodos fundamentales de “la síntesis liberal”.<sup>252</sup> Con la afirmación de haber avanzado en la persecución de los ideales de libertad, derecho y justicia, que constituirían el ideario liberal. La mención de todos los nombres de los presidentes posteriores a Obregón permite establecer la continuidad y legitimar al aparato estatal emanado de la política posrevolucionaria, la democracia mexicana de partido hegemónico.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>252</sup> Tal resumen sería el resultado de un largo proceso de construcción historiográfica que originalmente habría culminado, según Edmundo O’Gorman, durante el Porfiriato, con la publicación de México a través de los siglos y México, su evolución social. El trabajo de los historiadores de la revolución sería insertar la gesta revolucionaria dentro de la síntesis liberal; Thomas Benjamin, *op. cit.*, p. 38.

A través del análisis de la cinta se puede reconocer que “la obsesión es selectiva y los relatos dominantes producen la obliteración de una parte del horizonte de la mirada”.<sup>253</sup> El relato oficial de la historia de México, y por supuesto de la Revolución, en el momento de realización de la cinta, se definía por Jaime Torres Bodet:

La enseñanza de la historia en México debe tener dos fines fundamentales: la verdad en materia histórica y la creación de un sentimiento de solidaridad nacional como factor fundamental para la integración de la patria.<sup>254</sup>

Este relato puede, además, tener diversos soportes, no sólo los libros de historia, sino también imágenes de todo tipo, canciones y películas. En la filmación incluso en una de tipo documental, no se puede dejar de notar que “narrar un drama es olvidar otro”.<sup>255</sup> Vemos mucho de lo que pasó, sin duda, pero también quedan en silencio muchos otros dramas, y muchas otras partes del conflicto. Aquí parecen necesarias, debido al énfasis en la relación entre historia y verdad, las aclaraciones que aparecen en varias de las películas analizadas en este trabajo.

Alrededor de 1950 la reelaboración de la memoria sobre la lucha revolucionaria -y en gran medida su olvido- permitió que se crearan nuevos relatos de ella en donde la comedia, el romance y la sátira tienen cabida. Es ya el escenario para el lucimiento de Jorge Negrete, que con ello logra tener su propia película revolucionaria en *Si Adelita se fuera con otro* de 1948, dirigida por Chano Urueta. En dicha película la guerra es un recurso para separar a la pareja protagónica, sin que nadie resulte muerto ni herido de gravedad y acompañados siempre de mucha música. Todo termina con un final feliz en el que no hay preocupación por la guerra y su devenir. Se tiene la sensación de que todo seguirá igual, con la pareja unida junto a su hijo y su compadre Pancho Villa entre risas y canciones.

Chano Urueta había sido también el director y adaptador de *Los de abajo*, sin embargo, aquella había estado basada en la novela homónima de Mariano Azuela, mientras que *Si Adelita se fuera con otro* fue un guión escrito por Ernesto Cortázar, conocido por escribir argumentos basados en canciones. Antes de la década de los cincuenta el mismo Emilio “Indio” Fernández había utilizado a la gesta revolucionaria no como un tema sino como un escenario para contar historias de amor, aunque siempre fiel a su estilo dramático y fatalista.

*Las coronelas*, cinta de 1954 dirigida por Rafael Baledón se permite bromear con la guerra al oponer a dos viejos generales a seguir enfrentándose durante veinte años sin saber porqué, como advierte García Riera “la revolución era ya asunto de choteo”.<sup>256</sup> Baledón nació en 1919, por lo que propiamente pertenece a la generación posterior a la guerra, ese mismo año dirigió *El secreto de Pancho Villa* y *El tesoro de Pancho Villa* en donde demuestra que los enmascarados y la Revolución podían encajar. En éstas últimas cintas la Sombra Vengadora,<sup>257</sup> personaje enmascarado al estilo de la lucha libre mexicana, protege el supuesto tesoro de Pancho Villa.

Por su parte, la trilogía de Ismael Rodríguez sobre Pancho Villa nos presenta no al hombre cruel de *Vámonos con Pancho Villa* sino a un hombre justo, comprensivo y bromista que sueña con el bien de México pero también es

---

<sup>253</sup> Ricoeur, *La memoria*, p. 586.

<sup>254</sup> Entre las conclusiones de una mesa sobre enseñanza de la historia realizada en 1944; citado en Javier Rico Moreno, “La política del pasado en medio siglo (1900-1950)”, p. 109.

<sup>255</sup> Paul Ricoeur, *La memoria*, p. 586.

<sup>256</sup> Emilio García Riera, *Historia documental*, t.5, p. 344.

<sup>257</sup> Rafael Baledón había hecho anteriormente otras dos cintas sobre dicho personaje el mismo año: *La sombra vengadora* y *La sombra vengadora vs. La mano negra*.

enamorado y galante con las damas. Rodríguez, quien nació en 1917, presentó una guerra donde incluso Pancho Villa aquel a quien muchos temieron y que representaba la violencia y caos de "la bola", era un hombre considerado y amoroso. De acuerdo con Rodríguez las historias que componen su trilogía se basan en cuentos del pueblo, los que son memorias reelaboradas a la distancia, veinte o treinta años después la guerra no dolía tanto y podía recordarse con humor e incluso con nostalgia. De entre todos los caudillos revolucionarios, fue Villa quien simbolizó el movimiento. Uno de los más mediatizados -solo después de Madero-, cuyo movimiento se extendió por un territorio mayor, y quien mejor representó el papel de general victorioso de mil batallas, contribuyendo con ello a la formación de la épica de la Revolución que se explotó después en el cine de ficción.

## 2.6 La historia académica y su relación con las representaciones cinematográficas

Antes observamos la patente preocupación de los creadores por dejar claro que sus obras no son reproducciones históricas. Sin embargo, sus relatos se apoyan en fuentes históricas, pues, así como en la literatura histórica, en el cine es necesaria la inclusión de elementos históricos conocidos por los espectadores para poder crear el efecto de verosimilitud. En los créditos muchas veces se menciona cuáles fueron las obras, los autores o los asesores históricos que ayudaron en esa tarea. Durante el periodo estudiado existió sólo el caso de un historiador que escribió un guión cinematográfico, mismo que no llegó a filmarse pero que tiene algunas similitudes con una película conocida del mismo tema. Es el caso de la cinta sobre los niños héroes de Chapultepec.

En 1938, Alfonso Teja Zabre, destacado historiador del incipiente mundo académico de la época, publicó su "guión cinemático" titulado *Murió por la patria. Los niños héroes de Chapultepec*. En esta obra el historiador intenta hacer más atractiva la historia después de haber escrito varios trabajos académicos sobre el tema, mismos que lo habían dejado con la sensación de "que los Cadetes no destacan su personalidad como lo merecen, por la pobreza y la austeridad de la simple narración documental".<sup>258</sup>

Para Teja Zabre, el cine era una forma de evadir la rigurosidad de la historia positiva basada en datos comprobables, con la finalidad, expresada en el prólogo, de "poder exaltar y difundir más aún la leyenda y la historia de los Cadetes de 1847, usando las nuevas formas de arte literario y cinemático".<sup>259</sup> El procedimiento que siguió para ello fue partir de la "fantasía para cubrirla con la verdad como adorno y vestidura",<sup>260</sup> establece una clara diferencia entre el relato histórico y relato de ficción que, no obstante, reconoce como el más adecuado para difundir la leyenda.

El guión escrito por Teja Zabre es largo y resulta poco realizable por la gran cantidad de escenarios y personajes que en él se incluyen. La historia gira en torno a Agustín Melgar, uno de los llamados Niños Héroes, cadetes que murieron en la defensa del Castillo de Chapultepec durante la invasión estadounidense de 1847. Concretamente es

---

<sup>258</sup> Alfonso Teja Zabre, *Murió por la patria. Los niños héroes de Chapultepec. Guión Cinemático*, México, Ediciones Botas, 1938, p. 5.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 5.



narra la forma en que Melgar entra al Colegio Militar para después desertar por causa de una mujer y cómo regresa avergonzado al Colegio para defenderlo y perder la vida en la batalla final. A lo largo de la historia se incluyen también como personajes los otros cadetes que la mitología patria registra, Juan de la Barrera, Francisco Márquez, Juan Escutia, Fernando Montes de Oca y Vicente Suárez; así como el olvidado Agustín Morel. Para referir los hechos históricos en los que se desarrolla la trama, el historiador propone fundidos de imágenes de batallas con letreros que señalen las fechas y lugares de las más importantes. La última parte de la película sería una detallada reconstrucción de los movimientos de las tropas estadounidenses y mexicanas con especial énfasis en las actitudes y acciones de Antonio López de Santa Anna, quien aparece como el auténtico responsable de las derrotas y masacres vividas por el pueblo mexicano.

El mismo año de la publicación del guión de Teja Zabre se estrenó la cinta *El cementerio de las águilas*, dirigida por Luis Lezama con guión de Íñigo de Martino y Alfredo Noriega. En dicha cinta se trata también el tema de los Niños Héroes pero con notables diferencias. Como en el guión de Teja Zabre, el cadete protagonista es Agustín Melgar, quien decide dejar el Colegio Militar por una mujer para después regresar a defenderlo de los invasores. Las divergencias se manifiestan en la personalidad honorable, formal y orgullosa de Melgar en la película, muy distinta de la del apasionado, irresponsable, poco honorable y cobarde personaje que Teja presenta. El Agustín de la película decide dejar el Colegio para trabajar en algo en lo que pueda ganar suficiente dinero para ser digno de casarse con la hija de un hombre rico. Por su parte el de Teja Zabre deja el ejército porque no puede llegar al pase de lista una noche en la que va en busca de una mujer casada, el miedo al castigo por la falta lo hace ya no presentarse y permanecer oculto en su casa.

*El cementerio de las águilas* tiene además del protagonismo de Melgar pocas similitudes con el guión de *Murió por la patria*, únicamente un elemento dramático más, la existencia de una medalla que representa el corazón de la joven enamorada que la entrega al cadete en el momento previo a la defensa del Castillo, justo antes de su muerte. Tanto en el guión como en la película la medalla acompaña a Melgar a la hora de su muerte. Al no reconocerse ningún crédito a Teja Zabre su colaboración queda desdibujada pero muy probablemente quienes realizaron la cinta habían leído el guión del historiador.

La mención clara de historiadores específicos únicamente ocupó a Miguel Contreras Torres, él mismo una suerte de historiador cinematográfico, en sus cintas *El padre Morelos* y *El rayo del sur*. Para la realización de sus dos cintas sobre José María Morelos y Pavón, Miguel Contreras Torres se apoyó, de acuerdo a los créditos en la “documentación histórica de Carlos María de Bustamante, Lucas Alamán, Juan Hernández y Dávalos”. No obstante, el argumento de *El padre Morelos* tiene mucho más de la *Historia de México*<sup>261</sup> de Lucas Alamán, que de la obra de otros dos autores mencionados, cuya influencia es menor. Y llama la atención que no refiera a alguna obra de la que se haya valido para abordar el tema de su hijo natural con Brígida, que es parte importante de la trama de la cinta.

---

<sup>261</sup> Véase Lucas Alamán, *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, vol. 1, México, Instituto Cultural Helénico/Fondo de Cultura Económica, 1985.



Por otro lado, el amor de Morelos por su hermana, otro de los personajes principales de la cinta, pudo ser recuperado del *Cuadro histórico de la revolución mexicana de 1810*<sup>262</sup> de Carlos María de Bustamante.

*El rayo del sur*, cinta que se concentra en el Morelos insurgente, sus batallas y actividad política, retoma mucho del tercer volumen de Alamán aunque también se puede observar la influencia de Carlos María de Bustamante y su *Cuadro histórico*. Precisamente en esta última cinta, es evidente que Contreras Torres se inspiró en la imagen con la que Vicente Riva Palacio termina la biografía *Morelos*.

Las aguas del lago, tan puras y serenas siempre, comenzaron á encrespase y á crecer, y sin que el huracán cruzase sobre ellas, y sin que la tormenta cubriera con sus pardas alas el cielo, aquellas aguas se levantaron y cubrieron las playas por el lado de San Cristóbal y avanzaron y avanzaron hasta llegar al lugar del suplicio. Lavarón la sangre del mártir y volvieron majestuosamente á su antiguo curso. Ni antes ni después se ha observado semejante fenómeno. ¡Allí estaba la mano de Dios!<sup>263</sup>

En la escena final de la cinta se pueden ver un Morelos tendido en la tierra, la cámara sube para mostrarnos las nubes blancas, un cambio de secuencia nos muestra el cielo nublado y un rayo, seguido de la imagen de la orilla del mar en calma (véase el siguiente capítulo).

Como se ve, los historiadores del siglo XIX no fueron olvidados en la realización de las representaciones de la historia patria, pero en los argumentos se tuvo también y en mayor número, la presencia historiadores contemporáneos, ya fuera como argumentistas o como autores de los libros en que los guiones se basaron. *La Virgen que forjó una patria* tuvo como argumentista a René Capistrán Garza quien fue parte importante de la derecha mexicana durante buena parte del siglo XX.

Durante el gobierno de Venustiano Carranza, Capistrán fue aprehendido y encarcelado durante varios meses en Chihuahua por su crítica al gobierno, debido a que su periódico *El Futuro* era escrito por “enemigos románticos de la revolución”<sup>264</sup> como él mismo diría años después. Posteriormente fue miembro fundador de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa, y en esa calidad viajó en 1926 a Estados Unidos para conseguir dinero y armas para su causa. No lo consiguió y permaneció en el exilio del otro lado de la frontera y después en La Habana, Cuba hasta 1937. A su regreso, trabajó en *El Sol*, *El Universal* y la revista *Impacto*, recibiendo el cargo de director del periódico *Novedades* en 1938. Es en este periodo cuando Capistrán comienza a elaborar el discurso que dará lugar a *La Virgen que forjó una patria*. Lo hizo primero a través de artículos publicados en la revista Hoy:

que reflejan sin descuidar lo histórico, la fresca emoción de un sentimiento filial y el grato aroma de lo más genuino de nuestro ser como nación en los múltiples aspectos que se vinculan al permanente acontecimiento guadalupano.<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> Carlos María de Bustamante, *Cuadro histórico de la revolución mexicana de 1810*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985.

<sup>263</sup> Vicente Riva Palacio, “Morelos”, en Manuel Payno, et. al., *El libro rojo 1520-1867*, vol. 2, México, A. Pola Editor, 1905; p. 106.

<sup>264</sup> René Capistrán Garza, “Andanzas de un periodista”, en *Andanzas de un periodista y otros ensayos*, México, Litografía “Regina de los Ángeles”, 1958, p. 15.

<sup>265</sup> René Capistrán Garza, *La Virgen que forjó una patria: El Tepeyac, cimiento espiritual de América*, México, Editorial Biblioteca “Hoy”, 1939, p. 16.

Estos artículos se publicaron en 1939, bajo el clima de distensión entre la Iglesia y el Estado que permitió el cardenismo, con el nombre de *La Virgen que forjó una patria: El Tepeyac cimiento espiritual de América*, en el que a través de doce capítulos, se nos instruye de la historia azteca, su teología, la llegada de los españoles, la conquista y la aparición de la virgen de Guadalupe.

En su libro, Capistrán Garza enuncia las ideas que podemos ver representadas en la película homónima cuya adaptación corrió a cargo de su director Julio Bracho. Para el líder católico “La Virgen de Guadalupe es el fundamento de la unidad nacional. El indio Juan Diego es la encarnación perfecta del pueblo mexicano en su elemento básico”.<sup>266</sup> Ideas que habían sido sostenidas en parte por los criollos desde las últimas décadas de la dominación española, el propio Hidalgo y Carlos María de Bustamante entre otros.<sup>267</sup> Para él, la virgen es parte sustancial de la historia mexicana:

El panorama histórico de México es inseparable del acendrado amor popular a la Virgen de Guadalupe. Nuestra vida como nación, nuestras costumbres como sociedad, nuestros anhelos como hombres, nuestros dolores como pueblo y nuestras alegrías supremas como mexicanos, nos conducen por encima de todas las divergencias, a contemplar con los ojos del alma el amado cerro del Tepeyac, en donde desaparecen todas las diferencias, todos los odios y las pasiones todas, para sentirnos hermanos, miembros de una misma nación, hijos de una misma madre.<sup>268</sup>

Lo que Capistrán intenta demostrar en su libro y, de forma más clara en la película, es la presencia permanente de la fe católica en la fundación misma de la “nación mexicana”. De ahí la importancia sustantiva que tiene que quien enuncia el relato sobre los sucesos del siglo XVI sea Miguel Hidalgo “Padre de la Patria”, así como la inclusión en la película de los sucesos del 15 de septiembre de 1810, considerado como el momento fundador de la patria.

Cuando Capistrán Garza se refiere, en 1958, a su libro *La Virgen que forjó una patria* señala que éste “no ha dañado sino servido espiritualmente a los pocos o muchos que lo hayan leído; aunque a lo largo de sus tres ediciones, me parece han de ser más bien muchos que pocos”.<sup>269</sup> En su libro *Andanzas de un periodista y otros ensayos*, escrito casi veinte años después, repite su idea sobre el papel de la virgen de Guadalupe en la identidad nacional:

el elemento aglutinador vivificante que sostiene en pie la nacionalidad a pesar de todas sus crisis, es lo que todos los mexicanos, todos, desde el más devoto hasta el más desgarrado, llevamos irrevocablemente metido en el corazón como en un relicario viviente: el amor a la Guadalupana.<sup>270</sup>

El nacionalismo guadalupano, es como se vio en su momento, uno de los tipos de nacionalismo existentes en México con mayor continuidad, su símbolo es la virgen de Guadalupe, pero no implica sólo la fe en la guadalupana, sino que en sus versiones más eruditas incluye la simpatía por los evangelizadores y todo lo que los españoles trajeron.

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>267</sup> Si bien fue una de las principales bases del patriotismo criollo, después de la Independencia fueron los conservadores quienes se ocuparon de su vigencia; véase, David Brading, *op. cit.*

<sup>268</sup> René Capistrán Garza, *La Virgen*, p. 15.

<sup>269</sup> René Capistrán Garza, “Prólogo”, en *Andanzas*, p. 8. Libro por cierto dedicado a Emilio Portes Gil, a quien el autor conoció en la cárcel como relata en el mismo texto.

<sup>270</sup> René Capistrán Garza, “Ideario guadalupano”, en *Andanzas*, pp. 125-126.

Por otro lado tenemos la cinta *El joven Juárez*, cuyo argumento fue escrito por José Mancisidor, conocido miembro de la izquierda mexicana,<sup>271</sup> que se formó en el socialismo primero indefinido y posteriormente en el socialismo científico.<sup>272</sup> Veracruzano nacido en 1894, Mancisidor siguió la carrera militar, defendió Veracruz durante la invasión estadounidense de 1914, fue parte del ejército constitucionalista y posteriormente luchó contra los delahuertistas. Al término de la guerra fue maestro de la Escuela Nacional Maestros y de la Escuela Normal Superior de México. Miembro del Partido Comunista de México y fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.  
273

De acuerdo con García Riera, Mancisidor se basó en los libros *Juárez el Impasible* de Héctor Pérez Martínez, y *Juárez y su tiempo* de Ralph Roeder, así como en las memorias de Benito Juárez, publicadas bajo el título *Apuntes para mis hijos*.<sup>274</sup> A la par de su carrera en la política y la literatura, la obra historiográfica de Mancisidor incluye trabajos como *Carranza y su política internacional* (1929) *Hidalgo y la cuestión agraria* (1944) e *Historia de la revolución mexicana* (1958) su obra más reconocida publicada póstumamente. Fue también presidente de la Federación de Organismos de Ayuda a los Refugiados Españoles, abierto opositor a las “ideas yanqui-franquistas”.<sup>275</sup>

Mancisidor fue parte del grupo de historiógrafos socialistas, junto con Antonio Teja Zabre y Ramos Pedrueza, quienes:

parecen proyectar en su obra histórica los rasgos del romanticismo, idealismo y fe en la humanidad que se deriva de su participación en el proceso social de aquellos días.[...] En ellos la decisión de escribir la historia de México y darla a conocer a su pueblo está fincada en una sólida convicción política que surge de una conciencia social gestada en los años de crisis revolucionaria.<sup>276</sup>

La elección de la vida de Benito Juárez como argumento para una película no es casual, sobre todo porque a diferencia de otros héroes, él nunca escribió un libro sobre Juárez, en cambio había escrito las biografías Hidalgo, Morelos y Guerrero e incluso otro trabajo sobre el primero y la cuestión agraria. La respuesta podría estar en su ideario político, que coincide más con el civil liberal que con los sacerdotes novohispanos. Por ello lo que escribió sobre Juárez estaba enfocado no al público erudito que supiera leer, sino a un universo más amplio, el de aquellos que pudieran acudir a una obra de teatro (“Juárez”, drama en tres actos) o al cine.

---

<sup>271</sup> Incluso de la “izquierda aún estalinista de la época”, de acuerdo con Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 7, 1992, p. 200.

<sup>272</sup> Andrea Sánchez Quintanar, “Estudio introductorio”, en José Mancisidor, Rafael Pedrueza y Alfonso Teja Zabre, *Tres socialistas frente a la revolución mexicana*, México, Conaculta, 1994, p. 14.

<sup>273</sup> Andrea Sánchez Quintanar, “José Mancisidor”, en José Mancisidor, Rafael Pedrueza y Alfonso Teja Zabre, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>274</sup> Es importante anotar que en los créditos de la película no aparecen estas referencias, pero que así se presentan en la ficha correspondiente de la *Historia documental*, con una diferencia, el título de la obra de Héctor Pérez Martínez que aparece en la ficha es *El verdadero Juárez*. Visto de este modo la ficha lleva a preguntarse cuál es realmente el texto que se desea referir, pues Pérez Martínez no tiene una obra con ese nombre, que es sin embargo, el título del controversial libro de Francisco Bulnes. Revisando Juárez el Impasible, conocida obra de Pérez Martínez pude corroborar que el argumento tenía una evidente relación con ese texto, por lo cual me refiero arriba a este título y no al que aparece en Emilio García Riera, *Historia documental*, vol. 7, p. 200.

<sup>275</sup> AGN, *Presidentes*, ARC, 111/506, “Memorándum protesta de la FOARE y la CTAL por el pacto E. U. A. España”, 2ff.

<sup>276</sup> Andrea Sánchez Quintanar, “Estudio introductorio”, p. 25.

En algunas cintas que no se consideran basadas en autores u obras específicas se utiliza la figura de asesor o supervisor histórico. Con esto la responsabilidad sobre la documentación e investigación necesaria para la representación del pasado parece tener un nombre específico. No obstante, así como en otras funciones de la producción cinematográfica, su trabajo debió depender de las necesidades de la producción, ideas del argumentista o del director. Por ejemplo, el reconocido escritor y lingüista mexicano Francisco Monterde Icazbalceta aparece como corrector de estilo de los diálogos de *Juárez y Maximiliano*; mientras que la supervisión histórica de *Alma de América* corrió a cargo de Juan Pompa y Pompa, de quien no se tienen mayores noticias. En ambos casos sobresale el hecho de que no aparezcan como responsables directos sino como asesores.

Por otro lado, el asesor histórico de *¡Mexicanos al grito de guerra!* fue Jesús Sotelo Inclán quien tuvo una participación importante como fundador del Instituto de Capacitación del Magisterio en 1945 y como director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Su obra histórica más importante es *Raíz y razón de Zapata*, primera obra formal sobre el caudillo, que se publicó también en 1943. En la cinta sobre el himno nacional los franceses son los villanos, sin ninguna duda, a diferencia de *Juárez y Maximiliano*, en *¡Mexicanos al grito de guerra!*, los franceses son traidores que no cumplen lo pactado, son alevosos y los mueve el afán imperialista. La unidad de los mexicanos es la única que puede salvarlos de tal invasión. Es por ello que en la película podemos ver cómo padre e hijo que se encontraban en diferentes bandos, se reconcilian y unen para defender a México; e incluso, se hace mención de la participación de los indios zacapoaxtlan en la batalla del 5 de mayo en Puebla.

Lo que se puede observar en las cintas estudiadas es que el mensaje es el que determina la elección del periodo histórico, del tema y del tratamiento que se le da en el cine. En el caso mexicano revela una oposición de varios miembros de la industria a las versiones oficiales de la historia patria. La tendencia fue presentar una versión amigable con la dominación española justificada por la religión, el gusto el boato del Segundo Imperio de Maximiliano y Carlota. Pero también hubo un par de cintas que defendieron el ideario liberal más clásico, con Juárez a la cabeza. Mientras que se expresó el cambio en el discurso sobre la Revolución que fue de la crítica cruda a la celebración de sus logros y de su institucionalización.

El caso de Contreras Torres y su hispanismo es el extremo de la permisividad que campeaba en el cine mexicano, especialmente en el cine histórico desde los inicios de la industrialización, y después pese a la aparente vigilancia de la OCAIA interesada en difundir el panamericanismo y no el hispanoamericanismo. Al parecer la idea de una película histórica no suscitaba ningún temor en los políticos mexicanos herederos de la Revolución, por ello se autorizó la filmación y exhibición de las mismas sin reparos. La concordia fue la constante entre los revolucionarios en el poder y los miembros de la industria cinematográfica, incluso cuando estos últimos cuestionaron la Revolución y sus resultados en sus películas.

La poca intervención que el gobierno mexicano tuvo en los contenidos de las películas históricas coincide con el apoyo constante que manifestó hacia ellos, siempre con la intención de que el cine mexicano se consolidara como una gran industria nacional, a semejanza de Hollywood. Una explicación a la confianza depositada por el presidente

Ávila Camacho en Contreras Torres sería la fama que éste tenía como realizador de cintas históricas, lo que se podía traducir en experiencia y conocimiento en un tipo de cine complicado. La postura oficial sería finalmente dejar en manos de los profesionales las cintas históricas, y en ese mismo sentido, dejar a la industria regularse a sí misma, y actuar como censor únicamente cuando consideraba que se afectaba directamente al gobierno.

Por otro lado, la industria no estaba constituida como un grupo homogéneo -aunque predominaban los partidarios de la derecha-, por lo que si bien en las películas históricas predominaron las versiones católicas y reaccionarias de la historia, también las hubo de corte más liberal y de celebración de la Revolución. En todos los casos la iniciativa provino de los particulares, que veían en el cine de ficción una forma de inculcar el amor a la patria a través del cine histórico.

### CAPÍTULO 3

La figura del héroe nacional en el cine mexicano.

En los capítulos anteriores se ha abordado el cine histórico desde su contexto, sus fuentes, condiciones de producción y las personalidades que contribuyeron notoriamente a su filmación, lo cual corresponde al mundo extradiegético. Es por ello que este último capítulo está dedicado a la diégesis. Para esto nos centraremos en la figura del héroe, por tratarse de la figura notable que une el relato histórico con el relato de ficción, dotando a la ficción histórica de un referente, de cuyo relato mítico se nutre al tiempo que lo construye a través de cine. Por medio de su figura es posible profundizar en las cualidades narrativas de las cintas, así como analizar los elementos visuales producidos y reproducidos en las cintas.

Sobre los héroes hay que decir que desde la cultura griega han sido un eje central para la cultura occidental; aquellas figuras que se veían constreñidas por los deseos de los dioses. La larga tradición del héroe continuó a través de los siglos hasta llegar a la obra de Thomas Carlyle, *De los héroes*, de 1841 que se ha erigido como el mayor referente sobre la importancia del héroe y de su culto para la civilización occidental. En su obra todo el pasado de occidente está relacionada y explicada a por medio los “grandes hombres”, los héroes. La diferenciación entre hombres superiores e inferiores de inspiración organicista, rige abiertamente hasta la Segunda Guerra Mundial como una premisa aceptada. Los regímenes fascistas suscribirán la premisa de Carlyle de que:

La adoración más o menos ferviente que el hombre rinde al Héroe, la reverencia que todos sentimos por los Grandes Hombres, es para mí la roca viva incommovible, a pesar de las catástrofes, el punto fijo en la historia moderna revolucionaria, que de no perdurar, sería abismo, mar sin orillas.<sup>277</sup>

En la explicación teleológica de Carlyle a que cada tipo de héroe corresponde un determinado tipo de sociedad. Si para esta tradición heroica occidental es posible explicar toda la historia por medio de la acción de los grandes hombres, la historia mexicana no sería la excepción. Desde los primeros años después de la Independencia la búsqueda por los grandes héroes de la patria se inició en México, con opiniones encontradas y alegatos que serían medianamente resueltos hacia fines del siglo XIX. Los héroes en turno cambiaron de acuerdo con las circunstancias sociales y el momento histórico.

Como constructo social, el héroe es elegido por las personas de prestigio –en ocasiones el historiador– como símbolo de sus propios idearios y los principios dominantes de su época. Una de las grandes funciones de la historiografía ha sido por tanto crear héroes e incentivar su culto, enfocándose mayoritariamente en un tipo especial de héroe: el héroe político.<sup>278</sup> Este tipo de héroe tiene la función de legitimar un tipo de organización política

---

<sup>277</sup> Thomas Carlyle, “De los héroes, el culto a los héroes y los heroico en la historia”, en *De los Héroes. Hombres representativos*, colección *Los clásicos*, México, Editorial Cumbre, 1980, p. 16.

<sup>278</sup> Eso concluye Jaime E. Rodríguez O. en su análisis sobre los héroes y caudillos hispanoamericanos, véase “Los caudillos y los historiadores: Riego, Iturbide y Santa Anna”, en Manuel Chust, y Víctor Minguéz (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Publicaciones de la Universitat de València/El Colegio de Michoacán/UAM-Iztapalapa/Universidad Veracruzana, 2003, pp. 309-335.

específica, generalmente el Estado gobernante y sus principios políticos. El resultado de esta construcción del pasado es la historia de bronce, difundida por un gobierno.

El proceso de creación o construcción del héroe, sin embargo, no depende únicamente del historiador o de los políticos en el poder, sino que necesita de la empatía del público. En este capítulo veremos cómo el cine fue un medio muy efectivo de difusión de diferentes tipos de héroe y mitologías heroicas específicas, las cuales implicaron una interpretación historiográfica e ideológica determinada. En la parte final se abordarán las diferentes versiones de la participación femenina en la Historia con mayúsculas, y la aparición de la figura de la heroína dentro del panteón nacional.

### 3.1 El héroe y su construcción

¿Cuál es el proceso de construcción de un héroe? ¿De qué está compuesta su imagen? No bastaría con decir que ese gran hombre –y en la historia mexicana hay pocas excepciones de género-, surge no de la veracidad de la historia o de su grado de objetividad, sino de la conjunción de elementos circunstanciales, reales o ficticios, que hacen de un hombre el modelo ejemplar. El héroe moderno está invariablemente ligado a la política y es en la esfera de la ideología política en la cual va a funcionar como símbolo de un proyecto nacional, una política de Estado o de una reacción al régimen en turno. Esto último pone de relieve que el héroe no es únicamente creado por el Estado, la historia de bronce no es la única que opera ni sus héroes los únicos presentes en la sociedad. Independientemente del ideario que respalden, la creación de un héroe surge de la dialéctica entre el relato y su público. De la glosa de sus hazañas, logros y virtudes, de los silencios sobre sus defectos, yerros y limitaciones, que componen un relato mítico constituido como resumen de la ejemplaridad y grandeza del héroe. De la aceptación y respaldo social, que se traducen en la iniciativa para la glorificación de su figura mediante su culto.

No obstante, de acuerdo a los fundamentos teológico-filosóficos que rigen a la sociedad que lo sustenta, el héroe se explica de diferentes formas. La metafísica religiosa considera que el héroe es un “instrumento” de algún poder superior que la humanidad no puede controlar, puede ser Dios, la Providencia o quizá el Destino. Pero esto también puede aplicar para explicaciones no dogmáticas, en cuyo caso el héroe puede ser el instrumento del Espíritu de los tiempos, el *Zeitgeist*, la Dialéctica, la Justicia o la Razón.<sup>279</sup> Las explicaciones que consideran los elementos externos al individuo como los determinantes para la realización de los actos que lo convertirán en héroe salvan con ello las limitantes para conocer las posibles causas y motivaciones personales. Esa imposibilidad contribuye a la diversidad de interpretaciones de las acciones del héroe, y con ello da mayor oportunidad para que un personaje u otro sea considerado un gran hombre en un momento histórico y relegado o considerado un villano en otro.

Durante el siglo XIX, los medios para la difusión de la figura de los héroes patrios en México fueron las celebraciones cívicas en las que se leían poemas y apologías en prosa sobre las diferentes figuras de la historia

---

<sup>279</sup> Acerca de esta cuestión, véase Sidney Hook, , *The Hero in History. A Study in Limitations and Possibility*, Boston, Beacon Press, 1955.



nacional. Las luchas partidistas que se incubaron en el joven país impusieron a Iturbide o Hidalgo como los Padres de la Patria -el más claro ejemplo de cómo la ideología construye y elige al héroe-, de la misma forma ocurrió con los jefes militares de cada bando, coronados de laureles alternadamente. En todo el país, el modelo de éstas celebraciones fue semejante: después de la Independencia siguieron las pautas de las fiestas novohispanas en las que el clero y la religión tenían un papel principal. Más tarde, el carácter laico de los festejos y homenajes se fue acentuando hasta llegar a excluir la fe en beneficio de la formación de una religión cívica. En ella el héroe se esfuerza y sacrifica por la patria, así como los santos y mártires lo hacen por la religión.<sup>280</sup> Las estatuas de los héroes reemplazan en varios lugares las figuras de los santos.

El debate sobre quiénes eran dignos de ocupar el Olimpo de la patria se prosiguió entre liberales y conservadores. Para empezar, se atribuyó la paternidad de la patria tanto a Agustín de Iturbide como a Miguel Hidalgo, uno erigido por los conservadores y el otro por los liberales. Cada cual recibió a su tiempo el título de Padre de la Patria. A esta controversia se sumó la discriminación entre los insurgentes dignos de integrar el panteón nacional, algunos de ellos, Francisco Javier Mina, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero, Guadalupe Victoria, entre otros tantos cuyo nombre se pierde en los textos escolares.

Quizá los únicos que pudieron pasar inmediatamente a ser héroes de la patria fueron quienes lucharon contra los ejércitos extranjeros. Aquellos que participaron en la defensa del territorio de las potencias invasoras: Estados Unidos y Francia. Los generales Nicolás Bravo, los llamados Niños Héroes, Ignacio Zaragoza, y hasta antes de la Revolución incluso Porfirio Díaz.

Fue hasta que la relativa paz de la Restauración y el crecimiento económico del porfirismo permitieron poner atención e invertir en las ciencias y las artes, que se pudo realizar una obra aglutinadora de la historia del país, *México a través de los siglos*, bajo la dirección de Vicente Riva Palacio. A la par de esta obra, se construyó el panteón nacional que resolvió el relato institucional del caótico siglo XIX mexicano. El relato liberal del pasado se convertía en la historia patria y sus héroes en los merecedores del culto popular, la lista de los más importantes incluye a Miguel Hidalgo como Padre de la Patria, José María Morelos y Pavón el “Siervo de la Nación”, Vicente Guerrero, los Niños Héroes, Ignacio Zaragoza y Benito Juárez. El mérito de la construcción de esta liga de héroes recayó en los historiadores que comenzaban a acercarse a la escritura de una historia profesional, influidos por el positivismo.

Después de la lucha revolucionaria, las celebraciones impulsadas por el Estado mexicano estuvieron encaminadas a reforzar esa religión cívica mediante festivales y conmemoraciones. Al panteón consolidado durante el Porfiriato se sumaron paulatinamente los héroes de la Revolución. A este respecto, aunque desde el principio hubo consenso sobre la importancia de Francisco I. Madero como instigador y símbolo de la oposición al régimen de Porfirio Díaz, sobre los otros caudillos revolucionarios las opiniones estaban divididas. Durante las décadas que

---

<sup>280</sup> Esto que para Carlos Monsiváis ocurre a través de un tipo de relato, el melodrama, pero que tiene también otros espacios de expresión; véase “El melodrama: ‘No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas’”.

siguieron a la institucionalización del régimen posrevolucionario se fueron agregando héroes al panteón nacional, pese a ello muchos de los caudillos jamás alcanzarían el nivel de héroes de primera línea, aquellos cuyos nombres están escritos con letras de oro.

La diferencia entre los héroes de primer nivel, los héroes de segunda y los héroes regionales estriba en el grado de presencia que logran alcanzar en la memoria colectiva, lo cual sucede por la reiteración intergeneracional de los relatos de estas figuras. Esos relatos se concentran en sus virtudes y méritos reales, pero también se escriben sobre la omisión y la condensación de acciones en un mismo individuo, que resulta indispensable para la creación y formación del Estado nacional.<sup>281</sup> La historia es parte importante de la formación del relato mítico del héroe, pero más importante aún es la memoria, por su vínculo emocional y la cotidianidad de su transmisión.

La memoria colectiva respecto de un personaje lo convierten en héroe nacional, y para esto existen diferentes posibles caminos, aunque el principal es la institucionalización mediante la formación de un discurso oficial difundido a través de la educación a los habitantes de un territorio. En ese sentido la educación, concretamente la historia enseñada en las aulas públicas, configura una interpretación del pasado compartido y de los héroes que forma parte importante de la memoria colectiva. Sin embargo, no es la única fuente de ésta. El culto a la memoria del héroe se da en diversos espacios de la vida social, incluidos los de esparcimiento. Al menos durante la década de los treinta y los cuarenta el control sobre los canales de expresión y comunicación no fue total, provocando que una mayor diversidad de voces pudiera llegar a la prensa, la radio y el cine. En estos años de cambios en las políticas presidenciales, las variaciones en la censura permitieron que circularan diferentes versiones de nacionalismo mexicano, con sus respectivos héroes.

La construcción del héroe requiere que éste se convierta en símbolo de un conjunto de ideas, esas ideas responden a las condiciones del momento, por lo que finalmente, el héroe representará los valores de la sociedad que lo construye o lo reconstruye. No es un símbolo ahistórico pues su recuperación tiene un impacto político y social, puesto que el discurso histórico siempre está motivado por una interpretación y una función presente.<sup>282</sup>

El cine es uno más de los espacios en los que el héroe se manifiesta como símbolo, no obstante, la aparente ventaja de ser un medio audiovisual se torna en un problema al tratarse de la representación de los héroes. Un problema que el medio cinematográfico impuso a los creadores de cine histórico, sobre todo con la llegada del cine sonoro, pues el sonido aumentó la complejidad de la representación del gran hombre. Durante los primeros años del cine, el mutismo permitió que para la representación de los héroes se tomara como modelo, únicamente las pinturas, estatuas, grabados y demás representaciones de su apariencia. Al dotar a éstas figuras de movimiento se intentó transmitir la honorabilidad y respetabilidad de los grandes forjadores de la historia patria mediante el acartonamiento

---

<sup>281</sup> Carlos Herrejón, "La imagen heroica de Morelos", en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Publicaciones de la Universitat de València/El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Universidad Veracruzana, 2003, p. 243.

<sup>282</sup> Véase Francisco M. Peredo Castro, *Cine*.

de sus movimientos. Con la llegada del sonido el asunto se complicó aún más, había que darle un tono de voz y una forma de expresarse a esos hombres que habían permanecido mudos durante décadas.

### 3.2 Los héroes del panteón nacional en el cine

Para la década de los treinta existía ya un relato bastante acabado de la historia patria que incluía a los héroes inamovibles del panteón nacional. Pese a ello, no todos los habitantes del Olimpo mexicano tuvieron la fortuna de ser representados en el cine, ni todos fueron personajes protagónicos de las cintas, algunos fueron secundarios, y en ocasiones no aparecieron más que unos segundos en pantalla. De entre los héroes de la Independencia se eligió a Miguel Hidalgo y Costilla, y a José María Morelos y Pavón como protagonista, y como personajes secundarios de Hidalgo estuvieron Ignacio Allende, Josefa Ortiz de Domínguez la “Corregidora”, Miguel Domínguez el “Corregidor”, e Ignacio Aldama. Los acompañaron como personajes eventuales Lazo, Rayón, Abasolo y el hermano de Hidalgo. Por su parte, Morelos es acompañado de su hermana y Hermenegildo Galeana como personajes secundarios.

Cronológicamente, el siguiente periodo histórico tratado es la Guerra contra Estados Unidos, los héroes de esta batalla son los Niños Héroes, concretamente se realizó una cinta sobre Agustín Melgar. El general Nicolás Bravo es un personaje secundario, mientras Antonio López de Santa Anna es una presencia lejana, con la que el protagonista no interactúa. A diferencia de la anterior la intervención siguiente, la francesa, fue retratada en varias cintas. En ellas los protagonistas serán Maximiliano y Carlota. Lo interesante de esto es que Benito Juárez, el héroe liberal por excelencia, ocupa un papel secundario en todas las películas que abordan el periodo. No obstante, Juárez es el protagonista de una cinta que relata su vida hasta antes de ir por primera vez a la ciudad de México, por lo que no cubre los periodos de mayor lucimiento del héroe en la historia nacional, es decir la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa.

El fin del siglo XIX parecía significar también el fin de los grandes héroes, o al menos de aquellos cuya vida y obra merecía ser llevada a la pantalla grande. El movimiento revolucionario contó con una gran cantidad de material documental, por lo que los mexicanos pudieron conocer a los principales caudillos en vida, mediante el cinematógrafo. En cambio, muchos de los protagonistas de las cintas de argumento sobre la Revolución no fueron personajes reales, mucho menos héroes registrados así por la historia. Tuvieron que pasar varias décadas para que los caudillos tuvieran cintas de ficción sobre su vida.

La lucha revolucionaria, como suceso de historia reciente tuvo entre la década de los treinta y los cincuenta, un proceso de homogeneización de su relato. Parte de este proceso incluyó la selección de los héroes que serían considerados parte del panteón nacional. Por su función como aglutinador del movimiento de oposición al dictador Díaz, el llamado “Mártir de la Revolución”, Francisco I. Madero obtuvo su lugar inmediato entre los representantes de la Revolución. Para otros participantes en la lucha el reconocimiento no sería tan sencillo ni inmediato. Las luchas entre los diferentes caudillos dificultaron el ingreso a la lista de los héroes patrios a personajes como Pascual

Orozco, Emiliano Zapata y Álvaro Obregón. A diferencia de ellos, el “Jefe Máximo” Venustiano Carranza, obtuvo su lugar como líder de la oposición al traidor Victoriano Huerta, y principal promotor de la elaboración de la Constitución de 1917. Ninguno de ellos sería personaje principal en el cine mexicano sino hasta la década de los sesenta.<sup>283</sup>

Pese a la aparente claridad respecto a la importancia de ciertos hombres como representativos de la Revolución en el plano político e historiográfico, el proceso de representación que de ella siguió el cine dista muchos de ser idéntico. En los dominios del cinematógrafo, a juzgar por el número de películas que lo mencionan y representan, Doroteo Arango, mejor conocido como Francisco Villa, fue el personaje más representativo y heroico de la Revolución. El cine documental había ya filmado muchas escenas de las tropas villistas y del propio Villa, especialmente debido al contrato que este firmara con una compañía estadounidense, la Mutual Film Corporation. Pero también, y probablemente ayudado por la gran difusión de su figura que las cintas documentales hicieron, fue el primero en formar parte de las películas de ficción una vez que el sonido llegó a las películas mexicanas.

Son numerosas las cintas que incluyen al menos desde su título a Villa, empezando con *La sombra de Pancho Villa* de 1932, en la que el papel del caudillo se reduce efectivamente a aparecer como un reflejo y dar unas cuentas órdenes. Durante la década de los treinta y los cuarenta, pese a ser muy socorrido, el héroe no ocupa el papel protagónico de ninguna película. Será hasta 1957-1958, cuando Ismael Rodríguez realice una trilogía de tintes biográficos sobre Pancho Villa, compuesta por *Así era Pancho Villa*, *Pancho Villa y la Valentina*, y *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*. Esta trilogía que une una serie de relatos de la vida de Arango, desde sus años de forajido hasta su muerte, pasando por sus años en la guerra, intenta hacer una descripción de la personalidad del mismo, de las causas de su lucha y de su participación en la Revolución.

En contraposición a la omnipresencia de Villa como referente de lo revolucionario en el cine y también en la literatura, es hasta 1967 que su nombre fue escrito con letras de oro en la Cámara de Diputados,<sup>284</sup> un año antes el presidente Gustavo Díaz Ordaz le había propuesto al Senado su reconocimiento como héroe de la Revolución. Hasta diez años después sus restos son llevados al monumento a la Revolución, donde ya descansaban los de Carranza, Madero, Calles y Cárdenas.<sup>285</sup>

El caso de Villa es especialmente interesante en este estudio porque permite observar la construcción del héroe que es independiente al discurso historiográfico y político de los gobiernos posrevolucionarios. La guerra revolucionaria se produjo en una época en que ya existía el cinematógrafo y en la que, por tanto, este medio tenía ya un lugar importante en la creación de los imaginarios sociales de los mexicanos. Esta relevancia se pone de manifiesto en la popularidad de Villa. Ningún otro héroe o personaje de la Revolución tendrá un tratamiento semejante a la del “Centauro del Norte” en el cine mexicano de ficción sino hasta varias décadas después.

---

<sup>283</sup> Al respecto, Eduardo de la Vega Alfaro hace un recuento de las cintas en las que aparecen los que considera los caudillos y comenta su representación general, estos son: Madero, Huerta, Carranza, Zapata, Obregón y Calles; “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”, en Pablo Ortiz Monasterio (coord.), *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>285</sup> Fernando Fabio Sánchez, y Gerardo García Muñoz, “Más antiguo que su patria: Pancho Villa, el (anti)héroe revolucionario de la cinematografía nacional”, en Fernando Fabio Sánchez, y Gerardo García Muñoz, *op. cit.*, p. 277.

El camino de formación del héroe, sin embargo, no es corto ni lineal, el revolucionario pasa durante todo el siglo XX por diferentes etapas, cuyo resultado será un Villa que representa la Revolución, el discurso oficial de la misma, y al cual se eliminan los aspectos controversiales de su vida, tales como su etapa de forajido, de opositor a Carranza y de guerrillero.<sup>286</sup> Aunque ahondaré en otro apartado sobre la representación de Villa, debo remarcar que esto es relevante, en tanto que el cambio oficialista que hacia la década de los sesenta y setenta experimenta la figura cinematográfica de Villa es muestra de la homogenización del discurso sobre la revolución por parte de los gobiernos en turno.

El cine revolucionario recreará a otra protagonista de la guerra: la soldadera. La mujer que está presente en el campo de batalla, un lugar prohibido por el "deber ser" femenino, con su representación se crearon arquetipos femeninos, y su presencia sirvió también al simbolismo en el que se esquematizó la Revolución.<sup>287</sup> Si bien en la novela de la revolución la mujer había sido ya representada desde los primeros años de la guerra, el gusto de los productores y directores del cine mexicano por incluir música popular en las cintas favoreció la materialización de personajes ya conocidos por el público a través de los corridos: la Adelita, la Valentina, Cielito lindo y la pajarera, son temas cantados antes de ser motivo para películas.

En *La sombra de Pancho Villa*, por primera vez la Adelita<sup>288</sup> y la Valentina<sup>289</sup> de los corridos tienen cuerpo y voz, aunque no protagonismo, para ello tuvieron que esperar algunos años. Por un lado, la cinta *La Adelita* de 1937, permite a este personaje vivir su propio drama, al que le sigue *Si Adelita se fuera con otro*, once años después. Por su parte, Valentina aparece en una cinta homónima de 1938, y es también la elegida por Ismael Rodríguez para ser pareja de Villa en su trilogía.<sup>290</sup> Al tratarse de un personaje sin un relato mayor a un par de coplas románticas, estos personajes que representan en el imaginario popular a la soldadera, mujer de la revolución, son incluidas en distintos escenarios, poseen distinta personalidad y objetivos, aunque siempre dentro de una trama romántica. Estas mujeres pueden por tanto, ser construidas prácticamente desde cero, no se sabe de ellas más que el nombre y su presencia en la guerra. La soldadera es semejante al soldado desconocido, pero marcada por su condición de género, se convierte en rápida protagonista de triángulos amorosos, y se le concede poca convicción ideológica en la medida que su móvil para ingresar a la "bola" es frecuentemente el amor por un hombre.

---

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> Arroyo Quiroz, "Entre el amor y la lucha armada"; Alicia Vargas Amésquita, "Ser muy hombre y ser una buena mujer", en Ortiz Monasterio, *Cine y revolución*, pp. 149-163.

<sup>288</sup> El corrido de "La Adelita", de dominio popular, dice: "En lo alto de una abrupta serranía/acampado se encuentra un regimiento/ y una moza que valiente lo seguía/ locamente enamorada del sargento. Popular entre la tropa era Adelita,/ la mujer que el sargento idolatraba/ que además de ser valiente era bonita/ que hasta el mismo coronel la respetaba. Y se oía que decía/ aquel que tanto la quería. Si Adelita se fuera con otro/la seguiría por tierra y por mar,/ si por mar en un buque de guerra/si por tierra en un tren militar. Si Adelita quisiera ser mi esposa/ y si Adelita ya fuera mi mujer,/ le compraría un vestido de seda/ para llevarla a bailar al cuartel. Y después que terminó la cruel batalla/ y la tropa regresó a su campamento/ por la vez de una mujer que sollozaba/ la plegaria se oyó en el campamento. Y al oírlo el sargento temeroso/ de perder para siempre su adorada/ escondiendo el dolor bajo el rebozo/ a su amada le canto de esta manera... Y se oía que decía/ aquel que tanto se moría... Y si acaso yo muero en la guerra/ y mi cadáver lo van a sepultar/ Adelita, por Dios te lo ruego/ que por mí no vayas a llorar".

<sup>289</sup> El corrido de "La Valentina" es corto, también de dominio popular, y dice: "Valentina, Valentina/ yo te quisiera decir/ que una pasión me domina/ y es la que me hizo venir. Dicen que por tus amores/ un mal me van a seguir/ no le hace que sean el diablo/ yo también me sé morir. Si porque tomo tequila/ mañana tomo jerez/ si porque me ven borracho/ mañana ya no ven. Valentina, Valentina/ rendido estoy a tus pies,/ si me han de matar mañana/ que me maten de una vez".

<sup>290</sup> Especialmente en la segunda película, *Pancho Villa y la Valentina* de 1958.

### 3.3 Los héroes mexicanos y sus mitos

En el repaso por los héroes patrios del celuloide podemos darnos cuenta que éstos representan diferentes épocas de la historia patria, y, de acuerdo con la historiografía, defendían distintos ideales que respondían a su momento histórico. Lo que se pretende analizar ahora son las similitudes, esto a través del análisis narrativo y simbólico de las cintas históricas. El héroe histórico fue un personaje que existió, pero cuyo relato mítico<sup>291</sup> es elaborado *a posteriori*, bajo los intereses e ideas de otro tiempo, y el cine es un muy eficiente creador y cultivador de mitos. Sabemos ya cuales fueron los héroes elegidos por los cineastas para sus cintas, pero no cuales fueron las mitologías que construyeron alrededor de ellos.

#### 3.3.1 Miguel Hidalgo y José María Morelos.

Partiremos del orden cronológico del relato liberal de la historia patria, iniciando con el periodo fundador que denominan la Independencia. Como ya se dijo, este periodo es protagonizado en el cine por Miguel Hidalgo y José María Morelos, las películas fueron estrenadas entre 1934 y 1943, un periodo de nueve años.

A pesar de los años turbulentos de la cristiada, la influencia católica estuvo presente en muchas películas desde los inicios del cine mexicano y las películas sobre la Independencia hacen gala de ello. El catolicismo de varios miembros de la industria cinematográfica se reflejó en el mito del héroe-mártir, cuyos principales exponentes serán Hidalgo y Morelos. Aplicando lo que Alan Knight denomina "sincretismo político", la utilización de "ideas, imágenes y motivos"<sup>292</sup> católicos dentro del discurso de los líderes y artistas revolucionarios. Referentes simbólicos semejantes fueron utilizados en el cine, aunque sin ningún tipo de componente anticlerical o crítico. Por el contrario, la intención no sería hacer comprender un nuevo significado mediante la utilización de un mismo código simbólico, sino reforzar los códigos ya existentes mediante su conexión.

La idea del héroe-mártir estará presente desde el primer momento en el desarrollo de la historia de *Alma insurgente* (1934), donde se ve la clara intención de equiparar a Miguel Hidalgo con Jesucristo a través de una homologación de símbolos que traduce las acciones del insurgente en obra de salvación de acuerdo con el dogma católico. Para lograrlo su director, argumentista y productor, Miguel Contreras Torres, se vale del montaje de un pasaje del evangelio de San Juan, que Hidalgo (Paco Martínez) parece leer, seguido de escenas del héroe ayudando y aconsejando a sus feligreses. Se incluye al final de la presentación de Hidalgo una cita de Voltaire que alude a la libertad.

San Juan Capítulo X

---

<sup>291</sup> De acuerdo con Roland Barthes, entiendo el mito –que tiene en el relato mítico una de sus expresiones, como un “sistema semiológico segundo”, en el que los primeros significados del lenguaje son desplazados por el mito -un segundo significado, el cual se constituye como un metalenguaje; *Mitologías*, pp. 201-207.

<sup>292</sup> Alan Knight, "Proyecto revolucionario pueblo recalcitrante: México, 1910-1940", p. 243.

- Yo soy el buen pastor: el buen pastor su vida dá(sic) por las ovejas.
- Mas el asalariado, y que no es el pastor, de quien no son propias las ovejas, y huye, y el lobo las arrebató, y esparce las ovejas.
- Así que, el asalariado, huye, porque es asalariado, y no tiene cuidado de las ovejas.
- Yo soy el buen pastor: y conozco a mis ovejas y las mías me conocen.
- Como el padre me conoce, y yo conozco al padre; y pongo mi vida por las ovejas.

Jesucristo.

Se prefigura el sacrificio del héroe, el mártir en términos cristianos, que tendrá como fin lograr la libertad de sus ovejas. La imagen de Hidalgo como anciano, conocida por la iconografía, se corresponde con la figura del actor que lo encarna, un hombre anciano que siempre mantiene la calma pues parece saber del sacrificio que le espera. El historiador es Paco Martínez, actor español que habla con el correspondiente acento ibérico, único español en la cinta. Para enfatizar su labor de pastor de ovejas, varias secuencias nos muestran a Hidalgo en su labor de sacerdote, oficiando misa e impartiendo los sacramentos, una faceta del héroe que pocas veces es representada. Esta secuencia dura alrededor de diez minutos, un tiempo considerable si lo medimos con respecto a los 80 minutos que dura la película completa, lo que demuestra la importancia que se le dio al carácter de sacerdote católico de Hidalgo en la misma.

El interés por enfatizar el vínculo entre el héroe y sus feligreses se comprende puesto que inmediatamente se convertirán en la justificación para las acciones del héroe. Hidalgo tiene una motivación desinteresada: sus feligreses, el pueblo, sus ovejas, de las que él se hace responsable mediante el sacrificio. El sacrificio debe ser siempre consciente, lo que lleva al héroe a aceptar que nunca verá cumplido su sueño, pues su vida es el precio que debe pagar para alcanzarlo. El propio Hidalgo lo expresa así cuando habla con Allende (Alberto Martí), Abasolo (Joaquín Busquets) y otros en una reunión previa al descubrimiento de la conspiración:

Hidalgo: Sé de antemano, que nosotros no veremos realizado el fin de nuestra empresa, porque la experiencia así lo ha demostrado, pero vuestros hijos verán el fruto de la semilla que sembramos hoy.

Allende: Juro por mi patria, derramar mi sangre por la independencia.

Abasolo: Yo lo probaré llegado el momento.

La conciencia del sacrificio está, al mismo tiempo, sustentada en la idea de la predestinación, que se manifiesta en este Hidalgo con fe y confianza en Dios. En una reunión anterior el Padre de la Patria instruyó sobre esto a Allende y Abasolo:

Hidalgo: Hay que entender la vida, nada hay tan serio y trágico en ella. Aun la misma muerte tiene a veces cosas interesantes. Dios es el único regidor de nuestros destinos.

Prepara así a los otros héroes para el sacrificio que vendrá, dejando como responsable únicamente a Dios de lo que les sucederá. Se adelanta también que habrá un resultado interesante tras su muerte.





*Alma insurgente*, 1934.

Años después, para la realización de sus dos cintas sobre José María Morelos y Pavón, Contreras Torres se apoyó, de acuerdo a los créditos, en la documentación histórica de Carlos María de Bustamante, Lucas Alamán y Juan Hernández y Dávalos. No obstante, el argumento de *El padre Morelos* tiene mucho más de la *Historia de México*<sup>293</sup> de Lucas Alamán, que de la obra de otros dos autores mencionados. Y todo esto no evita, que la representación de Morelos que hace Contreras sea distinta de la de aquellos estudiosos. De forma tal, que el hispanismo de Contreras Torres hace que Morelos (Domingo Soler) asegure, en una parte de la cinta, que sus padres eran “cristianos viejos, limpios de sangre y de buena reputación”, lo que al menos contraría un poco el origen mestizo de Morelos que ya menciona Alamán y que es evidenciado por su tez oscura, presente siempre en sus retratos.

Además, en los créditos no se refiere ninguna obra de la que se haya valido para abordar el tema de su hijo natural con Brígida, que es parte importante de la trama de la cinta. A lo largo de la cinta se enfatizará la santidad de Morelos, logrando incluso una suerte de legitimación espiritual de su unión con Brígida y del hijo de ambos. La unión se dio bajo promesa de matrimonio por parte de él que solo esperaría a cumplir con su compromiso de arriero para volver a casarse. Tras un *traveling* de la cámara regresamos a la pareja que suponemos ha intimado y afirma:

Brígida.- Desde hoy ante dios soy tu esposa  
Morelos.- Sí, mi vida

Se explicará más tarde que Morelos no cumplió su promesa debido a una grave enfermedad, pero que al recuperarse de ésta inmediatamente fue por Brígida, sin saber que ella había tenido un hijo suyo, y muerto tras el parto. De esta manera lo que puede ser considerado un grave pecado se convierte en drama y tragedia para el héroe que desde ese momento se olvida de las mujeres, se responsabiliza de su hijo dejándolo al cuidado de su madre, y decide ingresar al seminario para convertirse en sacerdote. En la prensa se felicitó al director por mostrar el lado más humano de Morelos, especialmente por el cuidado con que trato este episodio de su vida.<sup>294</sup>

<sup>293</sup> Véase Lucas Alamán, *op. cit.*

<sup>294</sup> "Sin embargo, Miguel Contreras Torres salió airoso en su propósito, y la película, siendo histórica, no es nada cansada. Es un documento humano lleno de acontecimientos humanos que rodean a un hombre que, después de perder a la mujer que amó, decidió consagrarse a Dios y

Por su parte el amor de Morelos por su hermana, otro de los personajes principales de la cinta, pudo ser retomado del *Cuadro histórico de la revolución mexicana de 1810*<sup>295</sup> de Carlos María de Bustamante. A través de su relación con su madre, su hermana y Brígida, se muestra un Morelos amoroso y tierno, logrando aligerar el acartonamiento típico de las cintas históricas y de los personajes heroicos.

La inclinación de Contreras Torres por equiparar a los padres de la patria con Cristo le hace remarcar la labor sacerdotal de Morelos, la cual ocupa al menos la mitad de la cinta *El padre Morelos*. Pero además se manifiesta simbólicamente en los créditos de la cinta. Morelos es dibujado crucificado con destellos de luz incluidos y los volcanes de fondo. El uso de la iconografía cristiana demuestra la apropiación de determinados personajes por parte de los grupos católicos nacionalistas.



*El padre Morelos, 1942.*

Algo similar, aunque menos burdo, realiza José Clemente Orozco en sus murales, *La trinchera*, *La huelga*, *La destrucción del viejo orden* y *Maternidad*, en los que incluye los temas de la "natividad, la destrucción de la ciudad, la crucifixión, el martirio y la resurrección".<sup>296</sup> Estos casos, Renato González Mello los explica con las ideas de botín y trofeo, puesto que estas representaciones se dan en la tensión de la Cristiada, en la que los muralistas ateos aliados del Estado iconoclasta tomaban la iconografía cristiana para resignificarla de acuerdo a las ideas del discurso de la revolución. No es así con la cinta sobre Hidalgo y Morelos, puesto que su condición de próceres era ya indiscutible para esa época, su comparación con Cristo no significaba una satirización sino un homenaje por parte de un creyente.

---

estudió la carrera sacerdotal", Así conoció el padre Morelos a la mujer que amó y que le dejó un hijo, Brígida Almonte", *El universal*, 25 de abril de 1943.

<sup>295</sup> Carlos María de Bustamante, *Cuadro histórico de la revolución mexicana de 1810*, vol. 1. vol. 1, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985.

<sup>296</sup> Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 136.

En el intertítulo inicial de *El padre Morelos* se explica la razón de haber elegido a Morelos de entre todos los héroes de la Independencia:

José María Morelos y Pavón, es la figura de más alto relieve y sólido prestigio entre los próceres de la Guerra de Independencia. Su vida, su pensamiento y sus hechos, fueron y son guía de luz en los destinos del Pueblo de México, y su alma un ejemplo admirable entre los varones más preclaros y geniales de América.

Si ésta primera parte del texto inicial parece hablar de lo inmortal, en la segunda parte se presenta la película como un intento por presentar a Morelos el hombre, no sin la promesa de tratarlo “con todo el respeto que nos merece su gloria inmortal”. El mito se manifiesta como un tabú que separa lo que se debe y no se debe atribuir al héroe.

La segunda parte de la biografía de Morelos es *El rayo del sur*, cinta que se concentra en él como insurgente, sus batallas y actividad política. Retoma mucho del tercer volumen de Alamán aunque también se puede observar la influencia de Carlos María de Bustamante y su *Cuadro histórico*. Precisamente en esta última cinta, es evidente que Contreras Torres tomó la imagen con la que Vicente Riva Palacio termina la biografía *Morelos*.

Las aguas del lago, tan puras y serenas siempre, comenzaron á encrespase y á crecer, y sin que el huracán cruzase sobre ellas, y sin que la tormenta cubriera con sus pardas alas el cielo, aquellas aguas se levantaron y cubrieron las playas por el lado de San Cristóbal y avanzaron y avanzaron hasta llegar al lugar del suplicio. Lavarón la sangre del mártir y volvieron majestuosamente á su antiguo curso. Ni antes ni después se ha observado semejante fenómeno. ¡Allí estaba la mano de Dios!<sup>297</sup>

En la escena final de la cinta se pueden ver a Morelos tendido en la tierra, la cámara sube para mostrarnos las nubes blancas, un cambio de secuencia nos muestra el cielo nublado y un rayo, seguido de la imagen de la orilla del mar en calma. Esta imagen cinematográfica es similar a la que sobre la crucifixión describe San Mateo en su Evangelio: "Y desde la hora sexta fueron tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora nona", *Mateo 27:45*; así también el maremoto que es otra manifestación del terremoto aparece en los escritos del evangelista: "Y he aquí el velo del templo se rompió en dos, de alto a bajo; y la tierra tembló, y las piedras se hendieron", *Mateo 27:51*. Fenómenos todos que indican la presencia e ira divina por la muerte del mártir.

Contreras Torres incluye además un crucifijo al que el héroe se aferra, una representación de su muerte distinta a la habitual, un Morelos vendado de frente al pelotón de fusilamiento con las manos atadas a la espalda. La inclusión del crucifijo es premeditada y reafirma el vínculo de Morelos con el cristianismo.

---

<sup>297</sup> Vicente Riva Palacio, "Morelos", p. 106.



*El rayo del sur*, 1943.

La manifestación de las fuerzas de la naturaleza confirman lo extraordinario del hombre que ha muerto. Es decir, su condición de gran hombre y predestinado dotado de habilidades especiales y con una misión.

En *La virgen que forjó una patria*, el Hidalgo construido por el director Julio Bracho y el argumentista René Capistrán Garza, vuelve a interpretar el papel del héroe. Es el cura de Dolores quien toma el lugar central en la trama narrativa,<sup>298</sup> pese a que esta se compone de dos tiempos, el presente de 1810 y el pasado de 1531 y 1533, los cuales se alternan a lo largo de la cinta. Hidalgo es quien tiene la función del héroe,<sup>299</sup> de acuerdo a la terminología morfológica del relato, ya que es quien intenta liberar a la nación mexicana.

La personalidad del héroe es desarrollada en esta película de forma distinta a la de *Alma insurgente*. En las primeras escenas de la cinta se resalta la inteligencia proverbial del cura, quien gana una partida de ajedrez al Corregidor y le habla a este con indirectas acerca de la conspiración. Para remarcar su astucia, Allende y Aldama mencionan que cuando estuvo en el Colegio de San Nicolás, Hidalgo era apodado “El Zorro”, sobrenombre que será ampliamente celebrado por los capitanes, después de presenciar el comportamiento de Hidalgo en la fiesta. Este

<sup>298</sup> Esta descripción de la narrativa cinematográfica fue tomada de *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, quien encuentra, a través de un análisis profundo, patrones en una muestra de más de doscientos cuentos europeos. Su estudio demuestra que existe una forma o morfología constante en la narrativa del cuento, una morfología que fue extrapolada como parte del movimiento estructuralista al cine, principalmente a través de David Griffith, y Enrique Pulecio Mariño, *El cine: Análisis y estética*, Colombia, República de Colombia-Ministerio de Cultura, p. 84 [consultado el 30 de marzo de 2012 en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=38492#>]

<sup>299</sup> De acuerdo con Vladimir Propp, el héroe es un personaje que, o es “víctima directa de los actos de un antagonista en el comienzo de la intriga (o sufre una privación), o bien intenta poner un término al daño o la privación que sufre otro personaje”, *Morfología del cuento*, p. 77.

será el primer elemento que lo hace sobresalir de entre los demás, la primera cualidad de ese “Gran hombre”<sup>300</sup> que es el héroe queda demostrada. El héroe es un hombre culto, que no desentona en las fiestas de sociedad y tiene un humor ocurrente, manifestado por medio del juego de palabras.

No finaliza el conjunto de secuencias que se desarrollan en la casa del Corregidor sin que se nos haga saber otra cualidad de Hidalgo, la de ser hombre de empresa, que tiene cultivos de vid, seda, cera y miel envidiables.<sup>301</sup> Y también desde esta primera aparición, el cura hace hincapié en la importancia de la virgen de Guadalupe para los novohispanos, tema central de la película. Posteriormente, previo al inicio de la rebelión, volveremos a ver a Hidalgo en una tertulia que ofrece uno de los funcionarios de la Corona, hace gala nuevamente de su inteligencia al ganar un juego de cartas e igualmente se remarca su buen sentido del humor, que hace reír a las mujeres con las que departe, quienes no sospechan la verdadera razón que lo mueve: descubrir el lugar en donde guardan el dinero recaudado de los impuestos. La justificación del robo es la causa de la Independencia, el fin último de sus esfuerzos. Hidalgo justifica previamente sus planes de apoderarse del dinero de la recaudación así:

Y como por una parte necesitamos dinero para la causa, y por otra el impuesto es dinero del pueblo, bien nos podemos apoderar de él, que ya después se los devolveremos con creces al pueblo mismo.

Al afirmarse como justa la causa que el héroe persigue, él puede romper las reglas para lograr su propósito.

Enseguida de la fiesta, se descubre la conspiración, y vemos a Allende cabalgar a Dolores, donde vive Hidalgo. En la casa del cura, encontramos dos nuevas facetas del héroe, primero la de guerrillero y su necesaria vinculación con las armas que se fabrican en su casa para la próxima rebelión. En segundo lugar, pero con un peso mayor, por lo que se verá más adelante, lo vemos de nuevo en el papel de hombre culto, pero ahora ya no en un ambiente frívolo sino en su biblioteca. Será en la biblioteca en donde permanecerán él y Allende, durante todo el tiempo del relato referente a la conversión de los indígenas y la virgen de Guadalupe. A partir de esta secuencia se hace más evidente la oposición entre la ansiedad y el nerviosismo de Allende y la tranquilidad y seguridad de Hidalgo. Con ello se establece una clara diferencia entre ambos insurgentes, misma que justificaría la primacía de Hidalgo sobre Allende y los demás involucrados en el levantamiento del 16 de septiembre de 1810.

Rodeada de estantes y librerías, la habitación en la que Hidalgo instruye a Allende sobre la historia del supuesto nacimiento de la nación, está decorada con sobriedad, lo que hace resaltar aún más el único cuadro que lo decora, una imagen grande de la virgen, a un costado del escritorio en donde vemos una pluma de ganso para escribir y libros apilados. Este será el rincón en donde veremos a Hidalgo pronunciar la mayor parte de su discurso, que sólo deja para rodear la habitación y volver a él. Inmediatamente se puede percibir el parecido de este rincón con el

---

<sup>300</sup> Para Thomas Carlyle, el héroe es el “Gran hombre” cuyo culto es el asidero del hombre moderno, es “la roca viva incommovible, a pesar de las catástrofes”, “De los héroes, el culto de los héroes y los heroicos en la historia”, en *De los héroes. Hombres representativos*, colección *Los Clásicos*, México, Editorial Cumbre, 1980, p. 16.

<sup>301</sup> Aquí no se verán estas obras como una labor desinteresada de Hidalgo como ocurrió en *Alma insurgente*.



cuadro de Joaquín Ramírez, “Retrato del Benemérito de la Patria D. Miguel Hidalgo y Costilla”.<sup>302</sup> No sólo el espacio en el que se sitúa durante su lección de historia es una reconstrucción fiel del cuadro, sino también la vestimenta de Hidalgo.



*Retrato del Benemérito de la Patria D. Miguel Hidalgo y Costilla*, en Chust, Manuel y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Publicaciones de la Universitat de València/El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Universidad Veracruzana, 2003 , *El principio del siglo en México*, Colección *Biblioteca del niño mexicano*, tomo 61, México, Maucci Hermanos, 1900; *La virgen que forjó una patria*, 1942.

Se puede deducir que el cuadro de Ramírez sirvió de modelo para la caracterización del héroe, pero también fue el referente para crear el espacio para él. La propia pintura de Ramírez se inscribe dentro de la línea de la pintura que Antonio Serrano hizo de Hidalgo en 1831. No obstante, diferencias notorias sobre el lugar donde se ubica la imagen de la virgen y el tamaño de la misma,<sup>303</sup> hacen descartar a la pintura de Serrano como el modelo para el

<sup>302</sup> El cuadro fue encargado por el emperador Maximiliano y data de 1865. Se encuentra ahora en Palacio Nacional y es un óleo sobre tela de 240 x 156 cm; Fausto Ramírez, “*Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del Pater Patriae mexicano*”, en Manuel Chust, y Víctor Mínguez, *op. cit.*, pp. 189, 204. Sobre este cuadro habla ampliamente Fausto Ramírez como anotaremos en su momento.

<sup>303</sup> Concretamente, en la imagen de Serrano la imagen de la virgen es pequeña y cuelga de una columna, mientras que en la de Ramírez no existe columna y la imagen ocupa la mayor parte de la pared. Además podemos anotar que el Hidalgo de 1831, sostiene un bastón y está

Hidalgo de la película. En cambio, el cuadro de Ramírez tiene muchas similitudes con el grabado que ilustra uno de los tomos de la Biblioteca del Niño Mexicano de 1900, un trabajo que se atribuye a José Guadalupe Posada.<sup>304</sup> La semejanza entre el cuadro y la representación hecha en la cinta corrobora la continuidad del imaginario en torno a Hidalgo, poniendo en movimiento la imagen más conocida del insurgente. Esto será especialmente evidente cuando se le vea al frente del levantamiento, vestido con gabán negro largo que asemeja una sotana, y no como muestran algunas de las primeras imágenes suyas, con ropa más adecuada para la batalla.<sup>305</sup>

Es en la biblioteca donde Hidalgo manifiesta expresamente la conciencia de su papel histórico, y el conocimiento de su futuro sacrificio por la causa. Así, lo vemos decirle a Allende, como preludeo al recuento histórico que inicia la primera secuencia en la biblioteca: “Tenga usted en cuenta señor Allende, que ni usted ni yo estamos ya al margen de la historia”. Esto lo escuchamos sin ver la figura del héroe, un movimiento de cámara nos lo muestra de espaldas frente a un librero, Hidalgo continúa su discurso:

Esa orden de aprehensión, dictada por mi buen amigo el intendente Riaño, en realidad nos coloca desde hoy 15 de septiembre de 1810 dentro de ella, no estará de más, mientras vienen a aprehendernos, revisemos esa historia en la que se nos va a hacer vivir.

Hay que recordar que considerarse dentro de la historia, en la época en la que la cinta fue grabada, significa estar dentro del conjunto de los grandes acontecimientos y de los grandes hombres, los líderes militares y políticos que registra la historia más antigua y tradicional.

Al final de la secuencia anterior donde se hace el recuento de las armas, Hidalgo responde a las dudas de Allende:

Allende: ¿Cree usted en el triunfo?

Hidalgo: Creo en la causa. El triunfo tenga usted la certeza de que ni usted ni yo lo veremos.

Allende: ¿Por qué lo cree así?

Hidalgo: Porque el iniciador de una causa, rara vez paladea el triunfo.

Queda de esta forma sellada su función de mártir por la independencia. El héroe mártir está resignado al sacrificio por la causa de la libertad, aunque él mismo no triunfe supone que el triunfo vendrá finalmente para su causa.

Hasta aquí pareciera que la representación de los héroes surge de la limitante a la que hacía referencia Panofsky, las limitaciones que los occidentales tenían para captar el significado iconográfico de las imágenes que no trataran de “los temas evangélicos o históricos”<sup>306</sup> más comunes para ellos. El uso de imágenes cuya composición tiene un marcado origen religioso, tiene al menos dos funciones paralelas: la semiótica y la ideológica. Por una parte ayuda a la comprensión de las imágenes a través del uso de iconográfica memorizada con anterioridad, una acción de

---

vestido casi completamente de negro, solo vemos un pequeño cuello azul; mientras el de 1865, tiene ya la camisa blanca que se deja ver un poco en el cuello, justo como en *La virgen que forjó una patria*. Fausto Ramírez aventura un simbolismo en la presencia de la columna en la pintura de Serrano, *Ibid.*, p.198.

<sup>304</sup> Véase Heriberto Frías, *El principio del siglo en México, Colección Biblioteca del Niño Mexicano*, México, Meucci Hermanos, 1900.

<sup>305</sup> Una imagen de Luis Montes de Oca incluida en el *Calendario patriótico y pronóstico político por el Pensador Mexicano para el año bisesto de 1824*, de José Joaquín Fernández de Lizardi en 1823, y la imagen del italiano Claudio Linati de Prévost aparecida en 1828 dentro del libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, publicado en Bruselas, véase Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 194-196.

<sup>306</sup> Referido en Jordi Balló, *Imágenes del silencio*, Barcelona, Anagrama, 2009, p.15.



*conocedor* que Jordi Balló separa de la de espectador,<sup>307</sup> y al mismo tiempo implica la reiteración de los discursos católicos y algunos casos pro hispanistas, que son expresados en los diálogos de forma abierta. Este cine, sin embargo, se concentra en el uso de imágenes tradicionales antes que en la formación de nuevas iconografías.

Hidalgo y Morelos son héroes católicos, su heroísmo se apoya en su fe, como los santos y mártires, tienen de modelo a Cristo. Defienden la causa de la patria a costa de su vida, aunque saben que no verán realizado su propósito están dispuestos a actuar pues se saben predestinados. Esa misma certeza y fe son las que parecen atraer a quienes los rodean a su causa, porque pese a su participación militar no dejan de ser sacerdotes.

### 3.3.2 Maximiliano y Benito Juárez

Dejando inamovible a Hidalgo como el Padre de la Patria, el segundo héroe mexicano más importante del canon liberal es Benito Juárez, el culto a Juárez se instauró inmediatamente después de su muerte, bajo el auspicio de su otrora rival Porfirio Díaz. Sin embargo, el héroe liberal por excelencia aparece como personaje secundario en la mayoría de las películas que abordan el periodo histórico en el actuó, inclusive en *Juárez y Maximiliano* (1933), en donde su director Miguel Contreras, pone los reflectores sobre los emperadores y no sobre el presidente republicano. Desde el intertítulo inicial, se advierte la simpatía que el director sentía por el emperador, por lo que inicia asegurando que "la ciudad de México contempló entusiasmadamente la entrada triunfal de Maximiliano y Carlota a su nuevo imperio". Señalando la complacencia de los mexicanos ante la idea de tener emperadores.

Igualmente, el efecto de la primera secuencia, el *Te deum* en catedral, informa de la fe católica de Maximiliano y su esposa. Durante la película no se hace crítica del régimen imperial ni de los emperadores, quienes parecen bondadosos y cariñosos. Por la forma en que se le presenta, creyente, de buenas intenciones y enfermo, que al final es fusilado, Maximiliano encaja en el modelo de héroe-mártir que el director Contreras Torres usaría posteriormente con Hidalgo y Morelos. Lo hace, sin embargo de forma parcial, pues su rival Benito Juárez es demasiado sagrado como para ser un villano. El mito en torno a Juárez estaba ya demasiado consolidado como para ser cuestionado. Aun así, la cinta y su director no se salvaron de las críticas en la prensa, y pese a todo la película tuvo éxito en taquilla.

Posteriormente, el mismo Contreras Torres realizó dos películas más sobre el imperio, *La paloma* (1937) y *Caballería del imperio* (1942), aunque estas cintas se inclinaron más hacia el melodrama. En ellas de nueva cuenta se representará a los emperadores como gentiles y generosos, aunque aparecen en pocas escenas, siempre ataviados con elegantes ropas y con una actitud amable y serena, con un aura de respetabilidad.

Después de ser un personaje incidental de varias cintas, entre ellas *Mexicanos al grito de guerra* de 1943, el Benemérito de las Américas tuvo su propia película. En *El joven Juárez*, él es el protagonista. Tomaré esta última de

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 15.

base para adentrarme en la representación del héroe liberal, que tiene muchas semejanzas con la historia de bronce por lo que describiré a continuación.

La película *El joven Juárez*, estrenada en 1954, fue dirigida por Emilio Gómez Muriel. El guión estuvo a cargo de José Mancisidor, el cual se basó de acuerdo con los créditos, en los libros *El verdadero Juárez* de Héctor Pérez Martínez, *Juárez y su tiempo* de Ralph Roeder, así como en las memorias de Benito Juárez.<sup>308</sup> Además el argumento fue adaptado finalmente por Jesús Cárdenas. La trama de la película gira en torno a la vida de Juárez mientras vivió en Oaxaca, empieza en el momento de la muerte de su madre, cuando era apenas un niño, y termina con la conjugación de su boda con Margarita Maza y un viaje a la Ciudad de México. El Benito que vemos en la película es efectivamente un joven, contrario a lo que las biografías señalan,<sup>309</sup> una licencia con la que se evita ahondar en las costumbres matrimoniales de la época y se homologa al criterio contemporáneo. La casi necesaria simplificación de la historia del prócer resulta en una trama concentrada en dos ejes, la superación de los obstáculos por parte del héroe, y la conquista de su amada. Ambos son elementos fundamentales en la construcción del héroe y su mito.

El héroe liberal triunfa, pero además, a lo largo de todas las pruebas y obstáculos siempre mantiene el rostro hierático propio de sus estatuas. Juárez representa en este camino al héroe que se hace a sí mismo, a diferencia de lo que ocurre en la trama del héroe predestinado, el Juárez presentado por Mancisidor y Gómez Muriel resulta un hombre que va escalando posiciones en la sociedad oaxaqueña a través de su esfuerzo y talento. Aprende rápidamente y obtiene las mejores calificaciones en cada paso de su formación, pese al acoso de sus compañeros de clase. Conforme va creciendo, Benito aprende también los conceptos que la película pretende inculcar en los espectadores: la libertad, la patria y el pueblo.

El concepto de libertad le es enseñado por el insurgente Justino Maytorena, a quien conoce en el campo, mientras pastorea ovejas, otra licencia de Mancisidor pues no hay ninguna referencia histórica de dicho encuentro. Un grupo de jinetes aparece a lo lejos y Benito va a su encuentro, le pregunta a Maytorena si son buenos o malos, lo que da pie para que el insurgente explique los motivos de su lucha.

Maytorena: Nuestra tierra, tuya, mía, de todos, ha estado sometida, sometida...*nalache*. Pues bien nuestra tierra *nalache* al gachupín, y nosotros queremos la libertad.

Juárez: ¿Qué cosa es libertad?

Maytorena: Libertad es una causa noble, una causa noble, *penilana, penitoatlliche*.

Juárez: Ah, sí. ¿Por qué?

Maytorena: Porque la libertad es que nadie nos impida ni al indio...

Juárez: Yo.

Maytorena: Sí hijo, tú. Ni al mestizo, ni al criollo, todos hijos de Dios, gozar de las cosas con el mismo derecho.

Juárez: Es bueno.

Maytorena: ¿Te parece?

Juárez: Sí. Libertad es cosa buena.

En el diálogo se enfatiza la barrera idiomática entre el insurgente y el indio Juárez, que obliga a Maytorena a utilizar palabras en una supuesta lengua local. Hay que resaltar que aunque Juárez hablaba zapoteco no es ese el origen

---

<sup>308</sup> Estas memorias deben de ser aquellas publicadas bajo el nombre de *Apuntes para mis hijos*.

<sup>309</sup> De acuerdo con ellas Benito Juárez tenía 37 años cuando se casó con Margarita, y en la cinta pareciera ser un veinteañero.

de las palabras usadas en la cinta, que además de ser más similar al náhuatl en realidad no corresponden con ninguna lengua autóctona.

El segundo concepto sobre el que se pregunta Juárez es el de patria, y lo hace después de haber escuchado hablar a Maytorena sobre ella. El joven no puede dormir y Salanueva va a verlo a su cuarto para hablar con él. Finalmente Benito le confía su preocupación:

Juárez: Padrino, ¿qué es la patria?

Salanueva: Trataré de explicártelo. Quizá la patria es España, quizá la patria es el virrey.

Juárez: No.

Salanueva: O el rey o su autoridad. A veces algunos objetos son el símbolo de la patria.

Juárez: ¿Cuáles?

Salanueva: La corona real, el cetro, la bandera de cada país.

Juárez: ¿Cuál es nuestra bandera?

Salanueva: ¿Nuestra bandera? No tenemos. Entonces quizá sea la tierra en la que nacieron nuestros antepasados, en la que trabajaron nuestros padres, en la que vivimos nosotros.

Juárez: Padrinos, si esto fuera la patria, qué hermoso sería.

La forma de argumentar ha cambiado en este Benito, ya no acepta la explicación sin más, sino que la cuestiona. Cuando hable del pueblo lo hará ya a título personal.

En la película, la clase de derecho constitucional es la ocasión para que Juárez exprese su ideario político, en el que el pueblo es fundamental. Después de este discurso los miembros de partido conservador censuran a Benito por su “tesis subversiva” y se erigen como sus enemigos. En su discurso Juárez dice:

Resumiendo, la tesis que han tenido la paciencia de escuchar, puede concretarse en los siguientes puntos concluyentes. Primero, los poderes públicos constitucionales, no deberán mezclarse en sus funciones. Segundo, debe existir una fuerza que mantenga el equilibrio de dichos poderes. Tercero, esta fuerza debe radicar en el tribunal del pueblo. He dicho.

El discurso, probablemente escrito por Mancisidor, confiere el máximo poder al pueblo una idea general que coincide con la posición de izquierda del propio Mancisidor que ya se señaló en el capítulo anterior. La importancia del pueblo como origen y fin del poder, y la vinculación de Juárez con los indígenas se ratifica en la cinta con el litigio del pueblo de Loricha, un pueblo de indios que denunció contribuciones indebidas. Juárez es encarcelado en la película por defender a dicho pueblo indígena.

El héroe liberal no se muestra como un católico ferviente, esto queda expresado en una secuencia en la que siendo invitado por su padrino Salanueva a rezar por su futuro ingreso al Seminario, el joven Benito se distrae hojeando *El pensamiento liberal* de José María Luis Mora. El rumor de que Juárez es hereje y su negativa a convertirse en cura que lleva al distanciamiento de su padrino es constantemente rechazado por Juárez quien ratifica su fe cristiana. Ante la acusación de Salanueva, de desertar de la religión, Juárez se defiende: “Es la eterna calumnia con que quieren vencerme. El dios que usted me enseñó a amar, el dogma que me inculcó de niño, siguen siendo pilares de mi fe”. Pero por encima de la religión queda la misión del héroe.

Salanueva: Si tu alma se pierde no tendré lágrimas bastantes para llorar mi culpa. ¡Arrepiéntete!

Juárez: No he cometido ninguna falta. Tengo una misión que cumplir hasta el fin.

El mismo Benito revela que en cuanto tenga el poder su intención es “luchar por la libertad de mi país, redimir a mi pueblo, forjar una nacionalidad.”

Y pese a asumirse como creyente nunca vemos al Juárez de Mancisidor rezando, ni participando con devoción de la procesión a la que lo lleva su padrino, o de la oración a la que lo invita. Pero sí tiene un detalle de laicismo que será presentado incluso en los carteles de publicidad, cuando se celebra la consumación de la independencia Benito besa la bandera mexicana, esa por la que ya había preguntado a Salanueva. Justo antes de besarla recuerda las palabras de su padrino con una voz en *off*: “Así el devoto al besar una cosa inanimada realiza el acto de mayor respeto y veneración que pueda concebirse”. Salanueva había dicho estas palabras para explicarle a Benito por qué él había besado los pies del Cristo. Con este acto, el prócer demuestra su veneración por la patria, simbolizada por bandera.



*El joven Juárez, 1954.*

Por otro lado, el héroe Juárez no se sabe predestinado ni confía en la divinidad, pero tiene una convicción firme, por ello la muerte es para él una posibilidad de fortalecer a su causa: “Si caigo en la contienda, mi causa tomará un impulso tal, que nadie podrá contenerla”.

Exaltar a antepasados indígenas Juárez y propia condición de indígena es una preocupación constante de los realizadores. Desde la escena en la que siendo niño, su abuelo le relata cómo los reyes eran enterrados en Mitla de acuerdo a la religión de los mayores. Monte Albán<sup>310</sup> será otra ruina prehispánica incluida dentro de la cinta como un ejemplo de la grandeza zapoteca. Mitla aparece al inicio en la toma panorámica del sitio que es fondo de los créditos, y es el lugar para el encuentro de Benito con el líder del partido liberal para planear su retorno a Oaxaca. Mientras que Monte Albán sirve de fondo para soltar un discurso indigenista:

Benito: Aquí mismo cavaban las tumbas de los reyes, y toda esa extensión está plagada de ellas. Algún día serán descubiertas, y los tesoros que encierran deslumbrarán a todo el mundo. Esto es solo un ejemplo de lo que fue la gran raza antepasada mía, a quien sueño con devolverle la libertad y la dignidad humana a la que tienen derecho.

<sup>310</sup> Resalta que el sitio no había sido excavado para las fechas en que se sitúa la cinta, es decir, no lucía como vemos en pantalla; véase, *Arqueología mexicana*, Edición especial 49, “La arqueología y el cine mexicano. Aztecas, mayas, luchadores, tesoros, extraterrestres, momias, monstruos, dinosaurios, cómicos, arqueólogos...”, abril, 2013.

Además es la ocasión para la declaración de amor de Benito a Margarita. Todos estos momentos importantes dentro de la trama y de la propia trayectoria del héroe.



*El joven Juárez, 1954.*



La película pone en evidencia que Juárez no es un hombre de guerra, al elegir abordar su proceso de formación se resalta su carácter civil y la importancia de sus ideas liberales y su convicción. Su hazaña será llegar a ser presidente de México pese a su origen humilde e indígena, y desde su cargo seguir defendiendo sus ideales, el intertítulo final de la cinta lo remarca:

Y D. Benito Juárez cumplió su admirable destino. Fue presidente de la República Mexicana. A su muerte, los Congresos de todo el Continente lo declararon Benemérito de las Américas.

Un héroe que forjó su destino, tan grande que fue reconocido por toda América. Esta película puede ser vista como una obra de tesis, puesto que en ella el relato de la vida del biografiado es más un pretexto para expresar las ideas liberales, así como un discurso indigenista anacrónico a Juárez pero completamente lógico para los espectadores.

### 3.3.3 Pancho Villa y los revolucionarios

El cine que tuvo como tema la Revolución fue avasallado sin lugar a dudas por Francisco Villa. La figura el hombre fuerte, cuyo mito cinematográfico lo volvió invencible. En pantalla no se hace referencia a sus derrotas, únicamente en *La Sombra de Pancho Villa*, primera película sonora de ficción donde aparece brevemente,<sup>311</sup> que hace referencia a la derrota de Celaya. Así pues el mayor héroe revolucionario es, entre los muchos caudillos, uno que fue derrotado, sin un plan político e ideológico claro o específico, pero con un gran arraigo popular. Aunque al inicio su figura es controversial, como había pasado ya con los héroes del siglo XIX, Villa encarnaría con el tiempo los ideales atribuidos a la Revolución, mismos que funcionan en pantalla como la inspiración de sus actos y el aliciente de sus tropas. Pero, a diferencia de los héroes decimonónicos, el Centauro del Norte no será representado como un hombre de discursos largos y llenos de nacionalismo.

<sup>311</sup> Películas de ficción anteriores fueron *El Robin Hood mexicano* de 1928 y *La venganza de Pancho Villa* de 1930, aunque éstas fueron silentes; véase Eduardo de La Vega Alfaro, "Los caudillos revolucionarios en el cine", pp. 55-57.

Las abundantes y constantes referencias a Villa en las producciones cinematográficas nacionales, dejan ver la identificación del movimiento revolucionario con dicho caudillo. Pancho Villa se convirtió en sinónimo de Revolución mexicana, el símbolo en el que se condensaron los significados que la guerra tuvo para quienes hacían las películas. Uno que sin embargo, vació de contenido al movimiento revolucionario, lo simplificó y convirtió en espectáculo.

En la cinta pionera *La sombra de Pancho Villa*, el caudillo no es un personaje protagónico, pero pese a ello su figura es fundamental para la definición del protagonista Daniel como revolucionario y perseguido. Se puede decir que dentro de la cinta Pancho Villa es representado en dos personajes, el de Daniel y el del propio caudillo. Lo que permite al director expresar más de un juicio sobre el caudillo y el villismo, sin tener que hacer una crítica directa al héroe revolucionario.

Cuando Villa rompe con Carranza en la cinta, los generales villistas deben decidir si lo siguen o se quedan con el ejército constitucionalista. El intertítulo resume así lo ocurrido: "Dividida la familia revolucionaria. Francisco Villa inicia la contrarrevolución". Llama la atención el uso del término "familia revolucionaria", que se consolidaría en la década de los cincuenta, posiblemente una forma de identificación de Contreras Torres, quien siempre presumió de ser un veterano de la Revolución, es decir, miembro de la familia revolucionaria. No se da mayor explicación de las razones de la división de dicha "familia", pareciera que todo queda en capricho ya que el general de la División del Norte amenaza "ya verán quién es Francisco Villa". Pese a sus dudas iniciales y nuevamente sin saberse las causas, Daniel permanece en el bando villista, lo cual lo lleva a ser un perseguido junto con sus hombres, a tener que vivir en la montaña.

Daniel, quien se hace llamar Doroteo Villar en clara referencia al nombre real de Villa, Doroteo Arango, representa al villismo dentro de la revolución, por ello son fundamentales dos momentos en la cinta que nos hacen entender la postura de Contreras Torres en torno a este movimiento. Cuando Villa es derrotado en Celaya, vemos un telegrama de Obregón dirigido al Primer Jefe de la Revolución Venustiano Carranza, de fondo se escuchan las estrofas del himno nacional, un cambio de secuencia nos mostrará después al propio Carranza sentado en su silla con el mismo himno de fondo. No hay lamentaciones por la derrota de Villa, sólo la visión del Presidente Carranza aderezado con el himno, uno de los símbolos patrios: Villa debía ser derrotado por el bien de la patria.

Al regresar Daniel a su pueblo, viola a Adelita y obliga al cura a casarlos. Él sigue siendo un representante del villismo, es por ello que cuando pide perdón al cura, a su madre y a Adelita, su arrepentimiento es más simbólico. Su madre lo dirá al final: "La patria es como una madre, sabe perdonar los errores de sus hijos". El perdón no sólo se refiere por tanto a sus acciones como Daniel, sino a sus actos como villista, aquellos que cometió contra la patria, errores que la patria le perdona cuando se arrepiente. En suma, la cinta enseña que los villistas eran gente equivocada, cuyos errores lastimaron a la patria, sin embargo, la patria los perdona. Una crítica incisiva a una de las facciones más populares de la Revolución que al mismo tiempo intenta conciliar a los vencedores con los vencidos.

Tres años después, en *Vámonos con Pancho Villa* se nos presenta un Centauro del Norte no muy distinto. La secuencia final, en la que se resume el significado de la revolución en la muerte de todos los amigos y la inutilidad de



la lucha, nos muestra a un Villa más bien patético y cruel. Ordena a Tiburcio Maya, uno de sus leales hombres, que queme el cuerpo de su amigo Miguel Ángel por que murió de viruela. Villa, el azote de los federales tiene miedo de la enfermedad. La actitud de Villa ante la muerte de su amigo termina por decepcionar a Tiburcio, quien se decide a dejar a los villistas y regresar a su casa. En este momento no vemos aún ningún rasgo positivo o alegre en la representación del héroe.



*Vámonos con Pancho Villa, 1935; Si Adelita se fuera con otro, 1948.*

Al mismo tiempo que los recuerdos de la guerra se van olvidando, la figura de Villa se torna más amable. Para 1948 el Centauro del Norte podía ser no sólo un rudo hombre de guerra, sino también un amigo y compadre. Es así como en *Si Adelita se fuera con otro* de 1948, su figura se ve opacada por la estrella de Jorge Negrete, quien interpreta a Pancho Portillo, un villista decidido que no teme enfrentarse a su superior por su mujer. Los arranques bravucones de Portillo gustan a Villa quien lo respeta y finalmente se convierte en su compadre tras el bautizo de su primer hijo. El único guiño de crueldad por parte de Villa que se deja ver en esta cinta es desdibujado por el propio Portillo, cuando evita que Pancho Villa ejecute a un grupo de prisioneros federales que deciden integrarse a las fuerzas villistas.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta el cambio en la forma de tratar la lucha revolucionaria incidiría también en la imagen de Villa, pero será hasta finales de los cincuenta que Ismael Rodríguez realice el más ambicioso proyecto sobre Pancho Villa, una trilogía de sus aventuras. En ella, lo representa como un hombre alegre, amable y sincero. Desde *Así era Pancho Villa* (1957), la primera cinta, la misma cabeza de Villa que la leyenda ubica en un recipiente lleno de formol perdido en alguna bodega, nos saluda con cordialidad y nos invita a seguirlo por lo que al parecer son sus propios recuerdos.





*Así era Pancho Villa, 1957; Pancho Villa y la Valentina, 1958.*

Cada relato de la trilogía nos muestra un poco de la personalidad de Villa y justifica su proceder: la razón por la que se vuelve un bandido, el llamado que Abraham González le hace y la adhesión a ciertos ideales revolucionarios, la ética de sus actos, el amor por los pobres y la educación y, finalmente, el amor y respeto hacia una mujer. Cada uno de estos aspectos han sido cuestionados o negados por la historiografía sobre el caudillo, sin embargo, el imaginario de Rodríguez nos muestra al más heroico hombre, intachable y noble.

En *Así era Pancho Villa* el propio Doroteo Arango nos saluda y advierte a los espectadores que

No esperen oír mi historia de revolucionario, pos de esa ya muchos han hablado y casi siempre equivocados, platicaré unos cachitos de mi vida pa' que me vayan conociendo como persona más que como guerrillero o como bandido.

Esta primera película está compuesta por siete cuentos: ¡No matarás!, El hereje, Boda macabra, Que lindo pelao, Las mujeres de mi general, Mi coronel el señor cura, y Jesusita en Chihuahua. El primer relato establece la lealtad de Villa hacia Madero. Después de que Villa manda matar a varios soldados rurales Madero le advierte que la Revolución no puede permitir esos asesinatos. Ante la inconformidad del Centauro con la forma de proceder de Madero éste lo da de baja. Al encontrar con sus hombre éstos gritan vivas a Villa, pero él responde gritando ¡Viva Madero! Después de escucharlo desde su tienda, Madero confirma el grado de Coronel para Villa.

*Pancho Villa y la Valentina*, por su parte, está compuesta por los relatos El perro chato, Truénenme a esos hambreadores, El guajolote, Que siga el baile, Por mis pistolas, El generalito y La Valentina. En Por mis pistolas, se nos muestran los valores y convicciones del caudillo, el episodio trata sobre un encuentro privado entre Villa y Abraham González cuando el primer aún era un forajido. La entrevista se desarrolla de la siguiente manera:

Pancho Villa: Recibí su recado y aquí me tiene, pa' que soy bueno.

Abraham González: Antes quiero saber si estoy bien informado. Desde hace años hay 50 mil pesos ofrecidos por tu cabeza.

P. V.: Sí.

A. G.: Pero no han podido agarrarte porque el pueblo te esconde.

P.V.: Sí.

A. G. ¿Por qué te quiere tanto la gente humilde Pancho.

P.V. Será porque friego a los ricos pa'yudar a los pobres.

A.G.: Eso es lo que había pensado. Pero ven a ver esto.

El Villa de Ismael Rodríguez es ante todo un héroe de los desamparados, alguien cercano al pueblo y que al parece actúa únicamente para ayudar a los pobres. Tras esta primera aclaración se levantan de donde estaban sentados y van hacia un mapa pegado en la pared.

A.G.: Mira, tú ayudas a los de este rincón, pero México, es todo esto.

P.V.: Re'grandote verdá.

A.G.: Sí, y en cada rincón de México, hay gente humilde que padece por la injusticia del gobierno. Sin pan, sin escuelas, sin esperanzas. Si tú luchas por unos cuantos, por qué no lo haces por el bien de todo el país.

P. V: Pero, cómo le hago pa' estar en tantos lados a la misma vez.

A.G.: (Ríe) No Pancho, no lo harías tú solo. Mira donde está cada uno de éstos botoncitos hay gentes como tú, que aman a los humildes, y que están dispuestos a ofrendar su vida en aras de la libertad para acabar con todos los traidores y con todos los explotadores. ¿Me entiendes?

P.V.: Sí, don Abraham.

En este fragmento se resumen los ideales atribuidos al héroe, que acepta "ofrendar su vida", por el bien de la mayoría, para dar libertad, escuelas, comida, justicia y esperanzas a los mexicanos. Tan grandes fines sólo podrían ser alcanzados por un *revolucionario*.

A.G.: Pues bien. El 20 de noviembre todo México se va a levantar en armas al grito de ¡Viva la libertad! Si tú peleas al lado nuestro, la patria te lo agradecerá.

P.V.: ¿A mí?, ¿a Doroteo Arango?, ¿un hombre que está fuera de la ley?

A.G.: No, a un revolucionario, si quieres ayudarnos.

P.V.: Pues pa'luego es tarde. Ahorita mismo asalto un banco.

Se voltea y está por salir a prisa

A.G.: ¡No Pancho! No, no es eso. Don Francisco I. Madero quiere que tu lo ayudes con tu valor, llevando a toda esa gente que te quiere y te seguirá. Tengo instrucciones de ofrecerte el grado de Capitán.

Le acerca un papel, Villa lo abre y lo lee.

P.V.: Dígale al señor Madero que muchas gracias y que es mi jefe. Aquí murió Pancho Villa el bandido y acaba de nacer Pancho Villa el revolucionario.

Así las faltas cometidas por Villa antes de la Revolución quedan perdonadas por dos razones, primero porque se trató de acciones realizadas para ayudar al pueblo, y segunda porque él se convierte en un *revolucionario*, un hombre con los más loables propósitos.

El episodio termina con un toque cómico que a la vez sigue dibujando la personalidad del héroe.

A. G.: El capitán Chávez va a atacar San Andrés, ponte a sus órdenes.

P.V. A eso sí que no, yo no recibo órdenes de ningún militar, acá está su papel.

Se dirige a la puerta y luego regresa y arrebató el papel a González.

P.V.: Eche pa'ca.

A.G.: ¿Entonces estás de acuerdo?

P.V.: Claro que no.

A.G.: ¿En qué quedamos pues?

P.V.: En que no estoy de acuerdo pero voy a obedecer.

La tercera, *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*, está integrada por El maistro hablador, El ahorcado, Café con piquete, A cañonazo limpio, Unos raspados de limón, La Adelita y ¡Viva Villa! Es en el último cuento se relatan los últimos días de vida del caudillo, y sirve también para mostrarnos a un héroe que sigue haciendo el bien en su retiro. Ahora mediante el trabajo y la educación, valores acordes con el México posrevolucionario.

Por eso, ante la insinuación del coronel Quiñones, para que el propio Villa sea candidato a un cargo de elección popular, el caudillo responde:

Pancho Villa: Le voy a dar un consejo. Péguese a la tierra coronel, la tierra, lo da todo y no traiciona. Deje la política por la paz, que el pueblo elija al que más sirva. Yo ya decidí vivir en paz. Di mi palabra, y cuando Villa da su palabra, la cumple

Este es el preámbulo para el asesinato de Villa, el cual es relatado como la obra un político que lo envidiaba y veía con recelo, pese a que él se había retirado y no tenía intenciones de intervenir en la política.

En busca de declaraciones comprometedoras, un periodista (Mauricio Garcés) entrevista a Villa en la escuela de Canutillo. Así sabemos que el general retirado ha invertido en restaurar la escuela, la compra de libros y con premios a los alumnos más aplicados. La maestra señala que también ayuda a otras escuelas en Parral. Esa imagen idílica, de un hombre dedicado al trabajo de la tierra y a fomentar la educación de los niños, es con la que Ismael Rodríguez cierra su trilogía.



*Cuando ¡Viva Villa! es la muerte, 1958.*

En cada uno de los relatos de la trilogía, Villa resuelve conflictos con sabiduría y justicia. No se le enaltece por su estrategia militar, ni por su valor en batalla, sino por la capacidad para resolver los problemas de la gente común. Es un héroe justiciero, de acuerdo con las leyendas populares que lo equipararon con Robin Hood, un hombre al margen de la ley que quita a los ricos para darle a los pobres. Un cuarto de siglo después de ser representado como el revolucionario equivocado que fue derrotado, su imagen cinematográfica se consolidó como símbolo de la justicia y de la defensa de los pobres.

### 3.4 Mujeres ilustres y heroínas

En términos generales la mujer en las películas de historia patria, al igual que en las demás de la época, es la damisela en peligro dentro de la narrativa causa-efecto muy utilizada en México por imitación del cine de Hollywood.

De este modo, los personajes femeninos no suelen ser un sujetos activos sino pasivos, carentes de agencia. Si esto ocurre en todo tipo de películas, la posibilidad de tener a una mujer como agente queda aún más limitada en las cintas históricas, por la poca visibilidad que la historia patria había conferido a las mujeres. Son contadas las mujeres ilustres o notables que se incluyen en el panteón nacional, Josefa Ortiz de Domínguez la “Corregidora”, Leona Vicario, para algunos la emperatriz Carlota, y la soldadera genérica, individualizada en la “Adelita” o la “Valentina” que representan a las mujeres de la revolución. No hay en estas cintas históricas mayor espacio para la cabaretera, la hacendada o la maestra que para los años cuarenta ya ocupaban un lugar protagónico en las historia del cine mexicano.

En el cine mexicano sonoro desde sus inicios, la patria es identificada con la feminidad protectora, y las heroínas mexicanas deberán, en muchos casos, cumplir también con las funciones del estereotipo femenino. Hermosas, amorosas y fieles con sus esposos, maternas con los desvalidos.<sup>312</sup> No obstante, esta representación tendrá sus variaciones y cambios -aunque no radicales, que podemos apreciar en los casos de Josefa Ortiz de Domínguez, la Adelita y la Valentina, que aparecen en distintas películas. Iniciemos con la Corregidora, mujer participante de la conspiración que dio inicio a la insurgencia que culminó en la independencia de México.

En las dos cintas que abordan lo que en resumen y de forma poco atinada se suele llamar el inicio de la Independencia se incluye a Josefa Ortiz dentro del relato, *Alma insurgente* y *La virgen que forjó una patria*. La representación de la Corregidora en la conspiración es distinta en estas cintas en dos aspectos fundamentales: el de la veracidad histórica y el de la personalidad. Primero como personaje histórico, Ortiz de Domínguez ha sido objeto de estudio de la historiografía para determinar su participación exacta; las diferencias en torno a ello son tema de discusión entre corrientes historiográficas. Lo segundo tiene especial relevancia para este estudio pues de ello depende la coincidencia entre el personaje histórico representado y el modelo de mujer deseable en la sociedad mexicana, que podría ser visto como una heroína, versión femenina del héroe de la patria.

Aunque ambas versiones de la Corregidora nos la presentan como una mujer decidida y creyente de la causa de la independencia, las acciones llevadas a cabo y la relación de la mujer con su esposo, el Corregidor de Querétaro, Miguel Domínguez, varían considerablemente. En *Alma insurgente*, Josefa, interpretada por una joven Sara García, es una mujer amante de su esposo, con el cual comparte su participación en la conspiración. En el momento crucial, cuando la conspiración es descubierta, su esposo la encierra en su habitación, pues no confía en el juicio de su mujer para resolver su suerte. Pese a ello Josefa da aviso a los otros implicados, Ignacio Allende, Miguel Hidalgo e Ignacio Aldama, gracias a un cómplice al que informa a través de la puerta. Al regreso de su esposo, la Corregidora acepta, que ha actuado mal, al no obedecer ni confiar en su marido.

A diferencia de la Corregidora de 1934, en *La virgen que forjó una patria* se nos presenta a una conspiradora que actúa al margen de su esposo, el Corregidor de Querétaro. En esta cinta Josefa Ortiz es quien organiza y

---

<sup>312</sup> Para el caso de las mujeres en la Revolución, véase Vargas Amésquita, "Ser muy hombre y ser una buena mujer"; y Arroyo Quiroz, "Entre el amor y la lucha armada".

preside las tertulias con los futuros insurgentes Hidalgo, Aldama, Allende, y el licenciado Lazo. Al grado que Hidalgo la conmina a no subestimar a su marido, al pensar que no sabe nada de lo que en su casa se fragua.

Josefa: Está usted jugando con fuego, señor cura.

Hidalgo: ¿Por qué?, señora.

Josefa: Habla de tal manera con mi esposo que va a acabar sospechando de nuestra conspiración contra el régimen. Y no olvide que de todas maneras el señor Corregidor es un funcionario del Rey

Hidalgo: Precisamente por eso le di mate

Josefa: Con toda alevosía.

Hidalgo: Por lo demás el señor Corregidor coquetea con la independencia más de lo que usted misma sospecha señora. Si usted fuera una mujer más celosa de su marido ya lo habría notado.

Como anuncia Hidalgo, pese a no participar activamente en la conspiración, el Corregidor demuestra saber de los motivos de las reuniones de su esposa. Pese al cambio en la independencia de acción y complicidad de Josefa Ortiz para con su esposo, en la cinta de 1942 no se le atribuye más participación en el inicio de la insurgencia que la organización de las reuniones en su casa. Con esto, en realidad se concede a éste personaje histórico una menor importancia dentro del entramado de la historia patria, específicamente en el inicio de la insurrección.

A pesar de las diferencias en cuanto al tipo de participación de Ortiz de Domínguez, en ambos casos encontramos que pese a ser importante, su participación nunca parece determinante. Debido a que su participación queda circunscrita al espacio privado propio para su sexo, la Corregidora se mantiene dentro de los límites de lo permitido y lejos de el espacio público en el que la heroicidad brilla.

En el devenir del siglo XIX no encontramos otra mujer ilustre que haya sido llevada a la pantalla, si bien es cierto que no son abundantes las personalidades femeninas en la historiografía existente hasta mediados del siglo XX. No obstante, la tendencia a recordar personajes políticamente incorrectos, por ser contrarios a la ideología posrevolucionaria se manifestó en la realización de cintas en las que la austriaca Carlota Amalia ocupaba un papel central. Fueron tres las cintas en las que la emperatriz del efímero imperio mexicano es representada: *Juárez y Maximiliano*, *Caballería del imperio* de 1937 y *La paloma* de 1942. Todas ellas con una visión favorable de Carlota, a quien vemos como una mujer hermosa, de buen corazón y que ama a los mexicanos. Aún cuando se aborda la caída del imperio no se la juzga negativamente, sino como una víctima más de las circunstancias, siempre enmarcada por un amor romántico hacia su consorte Maximiliano.

La tendencia general durante las décadas estudiadas, no difiere de la que Julia Tuñón encuentra en Emilio "Indio" Fernández. Para Julia Tuñón, eje rector del discurso del "Indio es la mujer-naturaleza, ligada a la tradición y a la tierra las cuales en muchas ocasiones simboliza.<sup>313</sup> Este análisis revela una imagen de mujer que es naturaleza subordinada al hombre, quien representa la civilización; al que debe obediencia, y que incluso tiene el derecho a usar la violencia para moldear a la "naturaleza" que representa la mujer. La misma autora reconoce que una excepción a la identificación mujer-naturaleza será la mujer como representación de la patria. Esta idea, como se vio, no fue retomada en el caso de Josefa Ortiz de Domínguez ni de Carlota, pues sus historias no parecieron adecuarse

---

<sup>313</sup> Julia Tuñón, *Los rostros del mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000, p. 88.

a ellas, ninguna de las dos son conocidas por su maternidad, mientras que la última al no ser de origen mexicano no encajaba con la idea de amor a la tierra tan difundida por el discurso de la reforma agraria. Otras historias permitieron crear ese vínculo de forma más efectiva.

La patria será imaginada “como una madre para sus hijos” -como la madre del protagonista asegura en *La sombra de Pancho Villa*-, y simbolizada en la virgen de Guadalupe conocida como la “madre de todos los mexicanos”.<sup>314</sup> Pero también será representada por la maestra de *Río Escondido* como advierte Tuñón. Rosaura Salazar (interpretada por María Félix) protagonista de *Río Escondido* (1947) está: “enajenada de ser mujer por el amor a la educación y a la patria”.<sup>315</sup> Si bien sigue ligada a una visión maternal esta nueva mujer hija de la revolución se atreve a desafiar al cacique, ya no es sumisa, es instruida y representa un papel fundamental en el discurso de los logros de la revolución, es maestra, encargada de llevar la educación a los rincones más apartados. Algo que se reproducirá en el personaje de la maestra de Canutillo en *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*.

Por su parte, las soldaderas de la Revolución -"las revolucionarias", son representadas por la Valentina y la Adelita. Su heroicidad estriba en su constancia y fidelidad al hombre que aman, verdadero héroe que ha de librar las duras batallas de la guerra. Fueron muchas las soldaderas del cine mexicano, como también fueron abundantes las cintas de tema revolucionario, algunas de las cuales, sin embargo, tienen un reparto casi completamente masculino. Así es que en la primera etapa del cine sonoro y hasta los años cuarenta, tanto Adelita como Valentina serán personajes secundarios que sirven de referentes simbólicos a las historias relativas a la guerra revolucionaria. En las cintas donde mayor peso se le da a estos personajes, *La sombra de Pancho Villa* (1932), *La Valentina* (1938), *La Adelita* (1938) y *Si Adelita se fuera con otro* (1948), su participación se limita a ser la enamorada de algún dorado de Villa o revolucionario.

*La sombra de Pancho Villa*, primera cinta sobre la revolución, pone el ejemplo del papel liminal que jugarán las mujeres en el cine revolucionario durante las décadas de los treinta y cuarenta. En ésta cinta, Adela o Adelita es una joven de la que el protagonista Daniel está enamorado. La desgracia y el abuso de autoridad hacen que el hacendado Daniel se vaya del pueblo y se convierta en líder de un grupo de revolucionarios simpatizantes de Villa, bajo el seudónimo de Doroteo Villar.<sup>316</sup> En el asalto a una hacienda Daniel conoce a Valentina, quien se vuelve soldadera y a quien el villista corteja, aunque es rechazado pues la soldadera sospecha que Daniel está enamorado de Adelita. Tras la persecución oficial hacia Villa, y con la noticia de que Adelita se va a casar con el villano Medrano, Daniel regresa a su pueblo para impedir la boda, violar a Adelita y posteriormente obligar al padre a casarla con él.

---

<sup>314</sup> El arquetipo de la virgen es una constante en la cultura mexicana, éste se opone al de puta, representado por la Malinche. Para Joanne Hershfield la identidad nacional emanada de la revolución es al mismo tiempo un rechazo a la cultura europea y un reconocimiento de lo español como elemento unificador, condensado en la idea de *madre patria*. Esta aparente paradoja es inexistente al identificar a los miembros de la intelectualidad de la época, entre ellos algunos de quienes participaron en el cine, herederos de la larga tradición hispanista; véase “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro”, en Gustavo García y David R. Maciel (coords.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 127-151.

<sup>315</sup> Julia Tuñón, *Los rostros*, p. 104.

<sup>316</sup> El hecho de que el protagonista sea un hacendado y no un peón o trabajador como sería de esperarse revela su intención cuasi biográfica, ya que Miguel Contreras Torres, el director, productor y guionista de la cinta era un hijo de hacendados que había luchado en las filas carrancistas.



Tras una explicación de su madre, Daniel comprende las verdaderas razones de Adelita para casarse con Medrano, les pide perdón a ellas y al cura, mismo que le dan. Finalmente Daniel huye.

La inserción consciente de estos personajes femeninos (Adelita y Valentina) como símbolo se hace patente en palabras de Daniel, justo antes de la batalla contra Álvaro Obregón:

Esas dos canciones parecen decir la historia de mi vida. Algún día dirán toda una página en la historia de mi tierra. Adelita...Valentina, dos nombres que quedarán como símbolo de las canciones guerreras de la revolución mexicana. Adelita...Valentina.

La primera cinta revolucionaria de ficción fue también la primera en incluir a Adelita y Valentina entre sus personajes, sin embargo no la más famosa. Poco después, en 1937, se produce una cinta titulada *La Adelita*, protagonizada por Esther Fernández y Pedro Armendáriz. En dicha cinta la Adelita se suma a "la bola" para huir ya que se piensa que causó la muerte de un hombre por coqueta. Pese a estar entre la tropa logrará mantenerse fiel a su amado Sabino, como "muchacha honrada", su mayor logro es rescatar, curar y cuidar al Coronel Ramírez. Todo el batallón la aprecia y respeta, al grado de que logra evitar el fusilamiento del hijo del hacendado de Cuatro Ríos. Al final Adelita se reencuentra con Sabino y pareciera que con ello termina su participación en la guerra, pues el hacendado le ofrece tierras para que se casen y establezcan.

Ya sea por amor, por necesidad o por inercia, esas mujeres someten sus acciones a las decisiones del hombre, sin importar su posición social, familiar o económica inicial. No tan similar fue el camino que siguió Valentina, en la película homónima filmada en 1938 y en la cual la mujer ni siquiera llega al campo de batalla, sino que sus amores son disputados por un dorado de Villa interpretado por Jorge Negrete, y un hacendado, todo lo que termina con un final feliz sin salir de la hacienda.

En *Si Adelita se fuera con otro*, el personaje de la soldadera Adelita logra mayor vinculación tanto con el corrido como con la guerra misma. En esta película protagonizada por la exitosa dupla del ídolo, Jorge Negrete y Gloria Marín, Adelita es una joven que se casa con un dorado de Villa, Pancho Portillo, y a quien tienden una trampa para hacer creer a su esposo que ella está enamorada de Villa y que lo engaña con él. La inocente y embarazada Adelita sigue a su marido a las batallas como soldadera, aunque éste no lo sabe. Un mayor, amigo de Pancho encuentra a Adelita e intenta hacer que regrese a su casa, ante este ofrecimiento Adelita contesta categórica:

Adelita: No mi mayor, eso no puede ser, no debe ser. Soy la esposa de Pancho Portillo, y dios quiere que la mujer siga siempre a su marido a donde quiera que vaya, aunque tenga que acompañarlo al peligro, al sacrificio, al martirio. Además, yo siempre supe que éste era mi destino, me soñé encajada en medio de dos cananas repletas de balas, una soldadera mi mayor, Adela Maldonado de Portillo.

Afirma ser un "un soldado disciplinado a su jefe" que es su marido, y así como él, amar la causa. Este nombre ambiguo e indeterminado de "causa", para nombrar los motivos y reclamos de la lucha son comunes a los discursos revolucionarios de todo tipo. En el feliz final Pancho y Adelita se reconcilian, al nacer su hijo piden a Villa que sea su compadre. Con todo y que había pasado diez años, esta cinta no presenta pocas diferencias en cuanto al papel de Adelita como sumisa y fiel compañera del revolucionario.



No obstante, la representación de la mujer en el cine de la revolución se fue transformando hacia la década de los cincuenta, permitiéndoseles más protagonismo. En la trilogía de Ismael Rodríguez sobre Pancho Villa, se encuentra el retrato más acabado de la figura femenina heroica de la revolución, tanto Valentina como Adelita están presentes en la miscelánea de historias de Rodríguez. La Valentina y la Adelita interpretadas por Elsa Aguirre y Alma Rosa Aguirre respectivamente, toman un lugar activo en la lucha, la primera como jefa al mando de sus propias fuerzas, y la segunda como combatiente fusil en mano. En ambos casos se trata de mujeres que no se someten ante Villa, sino que se enfrentan a él en múltiples ocasiones.

Mucho se ha dicho sobre la importancia que tuvo María Félix en la creación de la mujer-macha dentro del imaginario nacional, y asimismo, en la representación de la mujer en la Revolución a partir de los años cincuenta. Félix se erigió como “arquetipo de soldadera”,<sup>317</sup> por las diversas películas de tema revolucionario que protagonizó, no obstante, no fue la única en representar a la mujer fuerte de la revolución.

La trilogía de Ismael Rodríguez sobre Pancho Villa ha merecido mucha menos atención de los estudiosos del tema, pero en ella se encuentran representadas tanto Adelita como Valentina, de una forma diferente a la que se había visto hasta entonces. Cada una tienen su propia historia dentro de la colección de relatos de distinta duración que presenta Rodríguez, la primera da nombre a la segunda entrega de la trilogía *Pancho Villa y la Valentina*, en esta cinta el papel es interpretado por Elsa Aguirre. En la última historia de la cinta, se relata la forma en que Villa conoce a Valentina, su romance y triste final. Esta Valentina es una firme y decidida villista que compite con el propio Centauro del Norte en tiro, el primer diálogo de Valentina lo deja ya de manifiesto.

Villa y su gente han llegado frente a una hacienda, repentinamente les disparan desde el portón donde no se ve a nadie, Valentina sale del portón con rifle en mano:

Villa: ¿Quién disparó contra nosotros?

Valentina: Yo, pero se me acabaron las balas. Y pa' que lo sepan soy villista, ora si quieren mátenme (arroja el arma).

Fierro: Nos quiere ver la cara general, dice que es villista y ya nos tumbó a tres villistas.

Valentina: Usted es...Pancho Villa, pero yo esperaba orozquistas, por eso tiré, pero yo soy, más villistas que usted.

Desde el primer momento Valentina parece enterada de los grupos en pugna del movimiento revolucionario, en particular, presume de conocer a Pascual Orozco, el hombre contra el que Villa peleaba en ese momento:

Compadre: Ahora si me late que con el plan que tenemos cae redondito Orozco.

Valentina: Él no es tan maje, ha de tener sus espías en el pueblo.

Villa: Pues yo ya me cansé de andarlo correteando, pero si viene, primero dios lo mato, pa' poderme retirar a la vida privada.

Valentina: Aunque el muriera todavía queda Huerta que es peor.

---

<sup>317</sup> La Cucaracha (1958), Juana Gallo (1960), La Valentina (1965) y La Generala (1970), aunque también hizo una novela histórica La Constitución; sobre esto, véase María Teresa Martínez-Ortiz, “Mitos femeninos del cine: la soldadera en la pantalla mexicana”, *Hispanet Journal*, no.3, diciembre 2010 [consultado el 22 de enero de 2014 en <http://www.hispanetjournal.com/Mitosfemeninos.pdf>]

Esta mujer es en todo momento un sujeto con agencia, que realiza actos con intención individual,<sup>318</sup> y no por subordinación a otros. Opina y actúa en el espacio público, reservado tradicionalmente a los hombres.

Villa y sus allegados desconfían de Valentina, van al pueblo donde el presidente municipal les asegura el apoyo general, pero además hace la presentación oficial de la villista en éstos términos: “La Valentina, orgullo de nuestro pueblo, jinete de primera, pistola única y en las toreadas no hay quien pueda con ella”. Ésta mujer es más parecida a una amazona que transgrede los roles de su género, lo que para Villa es motivo de burla, por ello le pregunta: “¿Y qué colea oiga potros o yeguas?”, a lo que Valentina contesta: “Mulas”. La villista tiene bajo su mando a un grupo de hombres, peones de su hacienda, a los cuales guiará contra Pascual Orozco en el momento decisivo. Por último, convence a Villa de casarse con ella y de tomar en serio las palabras del juez del registro civil. En suma es una mujer empoderada que, si bien asegura: “se hará como tú quieras Pancho”, termina por no acatar nunca las órdenes del general.

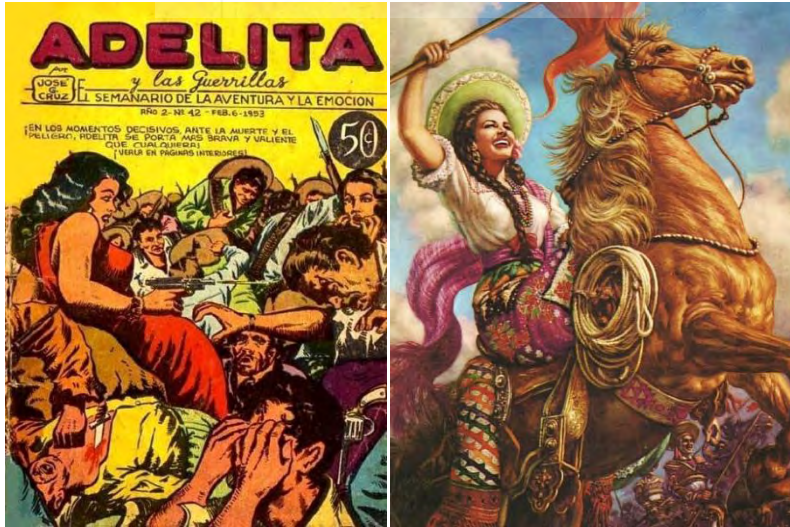
En *Pancho Villa y la Valentina* vemos no sólo a una mujer de la revolución o a una soldadera, sino a una heroína de acción con motivos ideológicos y no únicamente románticos. La escena final de la historia lo confirma así. Valentina prefiere ser fusilada por Orozco antes que Villa entregue las armas que sirven para la causa de la revolución que representa Villa. Este tipo de representación coincide, más que con las anteriores versiones cinematográficas, con la representación que hizo Jesús Helguera en su cuadro *Adelita* de 1954, mismo que fue reproducido masivamente como cromo de calendario; y la para entonces muy popular historieta sobre la Adelita. Los cromos de Helguera forman parte importante de la estética popular nacionalista, con sus colores vivos y motivos inspirados en el campo, la naturaleza y la mujer mexicana, es el principal representante de un tipo de arte que tuvo muchos seguidores y artistas.

*Adelita y sus guerrillas*, fue una historieta de José G. Cruz, cuya protagonista estaba inspirada en el famoso corrido. La historieta que comenzó su publicación semanal en 1952 duraría como serie hasta 1955 con éxito.<sup>319</sup> En la historieta, Adelita se enfrenta en lucha cuerpo a cuerpo, tiene la mejor puntería con la pistola, es aguerrida, valiente y brava.

---

<sup>318</sup> George Wilson, y Samuel Shpall, “Action”, en Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición Verano 2012) [consultado el 20 de enero de 2013 en <http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/action/>]

<sup>319</sup> Ricardo Viguera, “Mujeres machas en Adelita y las guerrillas”, *Tebeosfera*, 2ª época, no. 9, 23 de febrero de 2012 [consultado el 22 de enero de 2014 en [http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/mujeres\\_machas\\_en\\_adelita\\_y\\_las\\_guerrillas.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/mujeres_machas_en_adelita_y_las_guerrillas.html)]



Fuente: Vigueras, "Mujeres machas", Jesús Helguera; "Adelita", óleo sobre lino, 1954; *Pancho Villa y la Valentina*, 1958.

A diferencia de Valentina, la Adelita de la trilogía de Rodríguez se muestra menos combativa aunque igualmente importante en la resolución de los problemas de la tropa, y, al igual que Valentina, actúa a escondidas de Villa para cumplir con las decisiones que ella ha tomado al margen del caudillo. El cuento "La Adelita" se incluye en *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*, última cinta de la trilogía. En esta historia Adelita es la pareja de Villa, y lo acompaña junto con la tropa, no sabemos más sobre cómo se conocieron. El personaje de Adelita en este cuento es el contrapunto para el de Fierro, lugarteniente de Villa al que hemos visto previamente en varios de los relatos como el más sanguinario y cruel, siempre buscando matar. La finalidad de Adelita es por tanto preservar la vida.

El general recordará que lo engañó para salvar la vida de su marido, a quien él hubiera fusilado, se hace cargo de sus ahijadas al morir su comadre en parto, y también le pide a Villa que perdone al compadre que lo ha traicionado jugando y perdiendo el dinero para las armas. Cuando el compadre vuelve a perder el dinero es Fierro quien lo mata, ante la incapacidad de Villa de ejecutarlo. Además, Adelita logra salvar la vida de su hermano, un soldado federal y, al final, abandona a Pancho al saberse embarazada. Sabe que para garantizar la vida de su hijo

debe abandonar al padre. Fierro, lugarteniente de Villa le confiesa que sus malos tratos se debían a que realmente estaba enamorado de ella. Esta Adelita, más próxima a las versiones de mujer-madre, tiene sin embargo la cualidad de tratarse de una mujer que en todo momento tiene el control de las cosas, no se intimida ante el general y actúa de forma independiente valiéndose de la inteligencia más que de la fuerza.

En un juego de semejanzas, Ismael Rodríguez escogió para su Valentina y su Adelita a dos hermanas Elsa y Alma Rosa Aguirre, muy parecidas entre sí. Esto que puede parecer un detalle nimio refleja la facilidad con que se confunde a la Adelita con la Valentina y viceversa. En una búsqueda rápida en internet, los nombres de estos personajes son confundidos en las publicaciones, es así como en lugar del título *Pancho Villa y la Valentina*, se encuentra *Pancho Villa y la Adelita*, refiriéndose a la misma cinta. Al margen de ello, se sabe que al menos en España, *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* se distribuyó con el nombre de *Pancho Villa y la Adelita* en 1960.



*Pancho Villa y la Valentina* (1958), *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (1958).

En las décadas siguientes, María Félix protagonizaría *La cucaracha* junto con Dolores del Río (1958) y *La generala* (1970), ya no como parte de la retaguardia sino como combatiente. Y es que, es en el cine revolucionario donde el cambio en el papel de la mujer se observa de forma más evidente, quizá por la abundancia de su producción que permite ver el desarrollo prolongado de sus argumentos. La mujer que hace las tortillas, o es objeto sexual dentro de la tropa, gana terreno para ser la que lucha al lado de los hombres sin ser la “mala mujer” como ocurre con “La pintada” en *Los de Abajo* (1939). Pues si bien “La pintada” aparece como sujeto activo de la lucha, es al mismo tiempo la antítesis de las figuras femeninas ideales de la cinta: la esposa de Demetrio Macías quien lo espera y cuida de su hijo mientras él está en la bola, y Camila, la inocente muchacha de la que Demetrio se enamora y que finalmente es asesinada por “La pintada”.

Podemos apreciar un cambio en el lugar que ocupan estos personajes femeninos en las historias sobre la revolución. El contexto en el que se da este cambio permite identificar diferentes factores que lo incitan. Los cambios producidos en los espacios laborales a nivel mundial, por la escases de mano de obra a causa de la Segunda Guerra Mundial, si bien no afectaron directamente a México, sí tuvieron un eco debido a la admiración y gusto de los mexicanos por el estilo de vida estadounidenses, difundido principalmente a través de su cine. Las mujeres en Estados Unidos reemplazaron a los hombres que se iban al frente en las fábricas y oficinas e incluso en los deportes.

Después de la guerra muchas mujeres se negaron a regresar al espacio doméstico, lo que dio pie a la ola feminista de la década de los sesenta.

Asimismo, al interior del país, la participación política de la mujer se había mantenido desde el fin de la guerra revolucionaria. Organizaciones de mujeres reclamaron el derecho al voto durante la década de los veinte y treinta, y durante la presidencia de Cárdenas se formó el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (1935),<sup>320</sup> con el respaldo del presidente. Pese a que durante administración de Ávila Camacho se negó el derecho al voto de las mujeres en el congreso, la década de los cuarenta fue también un periodo de redefinición de la posición social de la mujer en el discurso nacionalista.<sup>321</sup> Los nuevos oficios considerados naturalmente femeninos como ser maestra, taquimecanógrafa, secretaria o enfermera, permitieron una mayor independencia económica a algunas mujeres de la posrevolución. No es sorpresa por tanto que, en 1953, fuera finalmente decretado el derecho de voto de las mujeres mexicanas, mismo que se ejerció hasta las elecciones de 1955.

La participación activa de mujeres en la revolución mexicana no forma parte de la representación filmográfica del cine mexicano hasta alrededor de la década de los cincuenta. Pese a que personajes como Adelita y Valentina eran ya parte del imaginario revolucionario a través de sus corridos, su representación no difería de la de otras mujeres convertidas en soldaderas. La mujer llevada por la decisión de un hombre, ya fuera por raptor o por amor de ésta, es el modelo que se repite en la mayoría de las cintas de la revolución y las adelitas y valentinas no son la excepción. Figuras que salen de este estereotipo como “La Pintada”, de *Los de Abajo* (1939) o “La Cucaracha” de la película homónima de 1958, mujeres mandonas, bebedoras y con una sexualidad abierta e incluso agresiva, son excepcionales y son figuras negativas imposibilitadas para el heroísmo.

A diferencia de las “malas mujeres”, la mujer-héroe que se intenta articular ya hacia la década de los cincuenta es valiente y aguerrida, pero mantiene un lado romántico y sobre todo noble, que al mismo tiempo que la vuelve débil, la hace digna de compasión. El primer y más claro ejemplo de este tipo de mujer revolucionaria es *La Negra Angustias* (1949), heroína llevada a la pantalla por Matilde Landeta una de las mujeres pioneras en la dirección.<sup>322</sup> Angustias se levanta en armas contra los abusos, no por seguir a un hombre, y se convierte en líder de un grupo de hombres que la respetan como coronela. El caso de la Valentina de *Pancho Villa y la Valentina* es similar, aunque esté menos apegado a registros históricos.

Precisamente la falta de registros históricos certeros sobre la identidad y participación de la Adelita y la Valentina convierten sus nombres en sinónimo de soldadera, y las historias contadas sobre ellas en una forma de hablar de los héroes anónimos que hicieron la Revolución. Parte de la tropa sin nombre que ya no será una víctima ni estará

---

<sup>320</sup> El FUPDM por sus siglas, conjuntó a mujeres del Partido Nacional Revolucionario y del partido Comunista Mexicano y llegó a tener 50 mil miembros; véase Carmen Ramos Escandón, “La participación política de la mujer en México: del fusil al voto 1915-1955”, *Boletín americanista*, no. 44, 1994, pp. 155-169; p. 162.

<sup>321</sup> Joanne Hershfield, *op. cit.*

<sup>322</sup> *La Negra Angustias* se basa en la obra homónima de Francisco Rojas González, fundada a su vez sobre la vida de una mujer zapatista a la que Matilde Landeta llegó a conocer; véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 4, 1972, p. 67; y Julianne Burton-Carvajal, *Matilde Landeta. Hija de la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2002.



desencantada con los resultados de la rebelión como en las cintas de los treinta y cuarenta, sino que mantiene una lucha con convicción y fe en el futuro -una conformidad con el presente del México de mediados de siglo-, sobre las que funda su heroísmo.

Los cambios que a nivel mundial se comenzaron a producir en torno al concepto de heroísmo permitieron pensar en heroínas, y ya no únicamente en mujeres ilustres como las grandes mujeres de la historia. Esta transformación se dio al tiempo que las historietas norteamericanas comenzaron a influir en la construcción de la figura del héroe, añadiendo entre sus personajes a heroínas, la más famosa *Wonder Woman* o la Mujer Maravilla.<sup>323</sup> Sin embargo, en el cine la representación de este tipo de personajes requirió de la personalidad de actrices como Elsa Aguirre o María Félix –en *Juana Gallo*-, cuya voz y presencia fuerte eran más adecuadas para estos papeles. La belleza no podía ser una característica menor. Pese a que estos personajes no son adalides de la completa liberación femenina, si trastocan el papel tradicional de la mujer, al menos en la pantalla, alcanzando una mayor independencia y protagonismo.

En suma, el cine histórico recuperó con frecuencia el esquema de la historia patria como relato mitológico. En él, el héroe es el artífice de los grandes hechos. Sin embargo, el héroe mexicano no tuvo las mismas características notables, su representación estuvo marcada por tres modelos. El primero corresponde al insurgente novohispano que encajó en el modelo de héroe-mártir, un gran hombre con liderazgo y cualidades de estratega, cuya fe inagotable -católica por supuesto-, se complementa con su amor incondicional a la patria, por las cuales no teme a la muerte en nombre de la libertad del terruño. Un segundo modelo de héroe, es el revolucionario, representado por Villa, en él las cualidades sobresalientes son las destrezas físicas, liderazgo y el sentido de justicia; las cuales sólo adquirió su representación con el paso de las décadas. Este héroe, a diferencia del primero, no se muestra dispuesto tan sacrificio, su objetivo en el triunfo y la celebración del mismo.

Entre el héroe revolucionario y el héroe-mártir se encuentra Juárez, su grandeza radica en sus ideas y su retórica, está alejado de la épica, pero tiene igualmente el don de liderazgo. Además de las razones ideológicas, lo que terminó de alejar a productores y directores de su figura pudo ser la falta de batallas lideradas, tan caras al cine histórico de superproducciones que busca la épica. Así como lo sacro de su imagen y el gran respeto que inspiraba, que lo hacían difícil de acercar al público acostumbrado a los melodramas.

Finalmente, las mujeres fueron ganando protagonismo en las representaciones históricas, particularmente en las películas sobre la Revolución. Con ello el cine pudo incluir temas humanos dentro de las cintas, la maternidad, la infancia y el amor, todo con una nueva sensibilidad. El cambio en la estética surgida en los nuevos medios -los cromos, la historieta, el cine-, dejó espacio para la mujer guerrillera, con habilidades físicas equiparables con las de los hombres. Aunque dicho modelo se quedara en el espacio de la imaginación y el esparcimiento, revela cambios

---

<sup>323</sup> José G. Cruz, el creador de Adelita y las guerrillas se formó en Estados Unidos, de donde seguramente trajo a México nuevas ideas sobre la historieta; véase Ricardo Viguera, *op. cit.*



en la forma de ver a la mujer mexicana, la Revolución y sus resultados. Mujeres activas en el frente, y una guerra peleada por mexicanos que tenían la certeza de que estaban asegurando un México mejor.

## REFLEXIONES FINALES

Los cambios en la forma de transmitir la historia se han producido más allá de la tinta y el papel desde el siglo XX, los medios masivos de comunicación han sido parte fundamental en esta transformación. Debido a la forma en la que han reconfigurado la experiencia vital de gran parte de la humanidad, los medios audiovisuales han impactado en las expectativas y los intereses de aquellos a quienes se les hace llegar determinado relato histórico. Desde sus inicios el cine fue visto como un medio para la historia, inicialmente por su capacidad para captar los acontecimientos y posteriormente como medio para difundir la representación del pasado a través de un nuevo lenguaje y una nueva experiencia sensorial. Al igual que había pasado primero con la historia escrita, las películas que intentaban relatar algún episodio de la historia patria se enfrentaron a las críticas sobre su objetividad y veracidad.

La importancia del medio cinematográfico en México desde principios del siglo XX se puede constatar en la participación que en él tuvo el gobierno mexicano desde el Porfiriato, cada administración posterior mantuvo una relación con el cine. Los creadores mexicanos pensaron en recurrir a los relatos históricos desde el inicio de la producción nacional, y fueron adecuando poco a poco la historia de los libros de texto en busca del éxito comercial. Se quería hacer cine histórico pero no se contaba con los recursos financieros necesarios para ello, la solución en algunos casos fue recurrir al apoyo gubernamental. Sin embargo, cada presidente tuvo una forma diferente de manejar el tema de la participación estatal en el cine. Desde el cine educativo y de propaganda hasta la creación del Banco Cinematográfico, cada uno manejó el asunto de la industria cinematográfica a su modo, de acuerdo a su idea de la función del cine dentro de la sociedad mexicana, y también de sus contactos personales con el medio. En este sentido, la industria cinematográfica no puede negar su estrecha relación con los campos económico y político.

En un periodo en el que el nacionalismo fue omnipresente no sólo en el país sino a nivel mundial, como doctrina política, como manifestación cultural o como principio ético, el cine jugó un papel fundamental para llegar a las masas analfabetas y alfabetizadas, que acudían con gran regularidad a las salas de cine. Este nacionalismo es el marco general en el que se inscribe el interés por el relato de la historia patria. La primera mitad del siglo XX se caracterizó por otro lado, por la aparición de una historia académica, que no había existido hasta entonces, y que había reservado la escritura de la historia a literatos y políticos. Se escribieron nuevos libros sobre la historia, con interpretaciones distintas que sintetizaban los fundamentos de la identidad nacional en diferentes principios y símbolos. Cada uno respondió a una idea de la nación mexicana, un tipo de nacionalismo mexicano, que en ocasiones difería enormemente del nacionalismo revolucionario oficial.

En el contexto de una historiografía historicista, marcada por la preeminencia del relato como forma de escritura, aún no del todo separada de la literatura, el cine mexicano fue configurando una nueva forma de representar la historia patria. Recuperando muchos elementos de la historia tradicional, la iconografía y la música asociada hasta ese momento con los héroes nacionales y la patria; pero con la inclusión de nuevas características aportadas por el

propio cine o por nuevas formas de expresión popular como las historietas y los cromos, que completaron el cuadro de la personalidad de los héroes. Con ello se logró, en algunos casos, una mayor identificación del público con los personajes de la historia, así como la conformación de un nuevo imaginario sobre tales personalidades.

Cuando comienza el repunte de la industria cinematográfica apoyado en las posibilidades del cine sonoro, resaltó también voluntad de los particulares por hacer producciones históricas. Consciente de las capacidades del medio para difundir ideas, el gobierno mexicano apoyó la realización de varias películas históricas, consideradas de interés nacional. No obstante, no tuvo el control sobre dichas producciones, a las que llegó a proporcionar equipo bélico, ferrocarriles, asesoría militar o soldados, ni aún las que fueron completamente financiadas por la presidencia, las dos películas sobre Morelos.

La ayuda estatal era necesaria debido al alto costo que las películas históricas -en su mayoría épicas- requerían para la representación de las batallas, pero también para la filmación en sitios históricos. Ello posibilitó la existencia de una colaboración que tuvo como resultado películas privadas que presentaron interpretaciones históricas contrarias a la oficial, e incluso sostenían su propio tipo de nacionalismo, cimentado en el catolicismo y el culto a la virgen de Guadalupe. El Estado mexicano estaba interesado en la realización de películas nacionalistas e históricas, pero su incapacidad para realizarlas por su cuenta -falta de estudios y personal técnico y creativo etcétera-, lo mantuvo atenido a lo que los miembros de la industria quisieran hacer.

Si bien durante la década de los veinte la censura religiosa había sido una campaña del Estado mexicano, la censura se fue relajando al grado que el productor Salvador Elizondo la consideraba "ligera y superficial".<sup>324</sup> Esta falta de rigurosidad en la censura, a decir de Elizondo agudizada porque se hacían las revisiones sobre el argumento y no sobre la película,<sup>325</sup> permitió que el tratamiento que se hacía de los temas históricos quedara al arbitrio de los particulares, quienes realizaban las cintas. En cambio, las cintas que sí fueron censuradas tenían en cambio algún vínculo directo con las administraciones vigentes.<sup>326</sup> La censura estuvo dirigida hacia los problemas y personajes del momento, lejos de las preocupaciones historiográficas.

La historia fue una preocupación de las clases más instruidas, dentro de la misma industria cinematográfica, aquellos que se habían formado únicamente en la práctica como Emilio Indio Fernández o Ismael Rodríguez no se interesaron inicialmente por adentrarse en la historia patria, y cuando lo hicieron abordaron la historia inmediata. Sus películas construyeron un discurso nacionalista, pero formado en las reminiscencias campesinas, el discurso revolucionario y la idea de modernidad. En cambio, el relato histórico fue enunciado principalmente por pro hispanistas, quienes buscaron las bases del nacionalismo en el periodo novohispano (el inicio de la insurgencia). Fue hasta la década de los cincuenta que la historia patria se contó desde la perspectiva liberal, y no por miembros

---

<sup>324</sup> Salvador Elizondo, "Salvador Elizondo", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, vol. 1, México, Secretaría de Gobernación, 1975, pp. 81-90; p. 86.

<sup>325</sup> "Después decidieron aprobar los argumentos, los cuales al ser ya presentados, era casi imposible que salieran rechazados; pedían alguna modificación tonta, pero los censores no tenían la menor idea del cine. [...] Terminada la película había que mandarla a la Dirección de Cinematografía que, por regla general, accedían a todo; nunca hubo dificultades", *Ibid.*, p. 86.

<sup>326</sup> Es el caso de *Las abandonas*, que como relata Salvador Elizondo fue censurada porque uno de los personajes se parecía al presidente Manuel Ávila Camacho; y también de *La sombra del Caudillo*, cuya historia parecía una crítica al régimen de los cachorros de la revolución.

conocidos del cine mexicano, sino de la clase media que habían incursionado en la radio y el teatro: Álvaro Gálvez y Fuentes y José Mancisidor.

En muchos casos, especialmente en las cintas del siglo XIX se trató de películas de tesis, que no pudieron ocultar su intención educativa tras la cara de cine de ficción más propio para el esparcimiento. Ello explica el escaso o nulo éxito económico de las películas históricas mexicanas que prácticamente las definió. Acartonadas, pese a la inclusión del melodrama y la música, los creadores no se abstuvieron de discursos aleccionadores en los que expresaban plenamente su interpretación de la historia patria y su relación con el nacionalismo.

Las películas de tema histórico de la época dorada del cine mexicano no difieren demasiado de las demás en cuanto a su modo de representación, se trata de cintas hechas dentro esquema clásico con una marcada tendencia hacia el melodrama. En realidad, el melodrama, por sus características moralizantes se adapta fácilmente al discurso mitológico con el que generalmente se trató la historia patria, articulada alrededor de la figura del héroe. Para compaginar historia y melodrama las cintas mexicanas recurrieron a la mezcla de personajes históricos y ficticios, con ello se buscó mantener la solemnidad de la historia y el respeto a los héroes, mientras se dotaba de romance y humor al relato. Lo que es más, el propio maniqueísmo del melodrama sirvió para simplificar la historia, en buenos y malos, héroes y villanos. Los héroes se erigían en hombres intachables, incluso cercanos a la santidad. Con ello el cine histórico cumple con la conclusión de valor moral que identifica los relatos históricos. Incluso, la elaboración del mensaje ideológico fue más libre en el caso de las películas, puesto que su fondo ficcional dio lugar a la utilización de un mayor número de símbolos fácilmente identificables por el público dentro de su sistema de valores.

En la retórica del cine nacional, la historia de México estaba íntimamente ligada a la religión católica, la cual no fue expuesta únicamente como profesión de fe personal, sino como parte de una explicación teleológica de su devenir. Se hizo evidente, por medio de películas como *La virgen que forjó una patria*, que pese a la declaración de laicismo del gobierno, la identidad nacional debía estar o estaba ya cimentada sobre el guadalupanismo. El culto a la virgen de Guadalupe como símbolo identitario fue señalado a mediados del siglo XX por los filósofos Samuel Ramos y José Gaos y miembros del grupo Hiperión.<sup>327</sup> Entre otros, Octavio Paz lo resaltaría en su obra más famosa *El laberinto de la soledad* de 1950, en donde la virgen de Guadalupe es una de las figuras que explican el ser del mexicano, en lo que Paz considera su limitación "por eso los mejores no han vacilado en desprenderse del cuerpo de la Iglesia".<sup>328</sup>

Por el contrario, obras como la de Julio Bracho no intentan dar una explicación erudita de la importancia del guadalupanismo para el mexicano, sino que la promueven. Siguen fielmente la filosofía de la historia en la que el catolicismo y la virgen son indispensables para la existencia de lo mexicano. El hispanismo que tomó el estandarte del catolicismo como guía moral está presente también en los relatos de Miguel Contreras Torres, puesto que

---

<sup>327</sup> Entre ellos Leopoldo Zea y Emilio Uranga, siempre preocupados por lo que llamaron la "filosofía del mexicano", véase Ana Elisa Santos Ruiz, "Los hijos de los dioses. El Grupo Filosófico Hiperión y el Estado mexicano: una aproximación a las construcciones identitarias y al nacionalismo posrevolucionario de mediados del siglo XX", tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 57.

<sup>328</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 45. Sobre las raíces del culto a la virgen y su transformación a lo largo de los siglos; véase, p. 35 y ss.

históricamente la llegada de los españoles fue condición sin la cual la religión católica no hubiera llegado a México. Otros directores como Juan Bustillo Oro y el guionista Mauricio Magdaleno, quienes realizaron cintas sobre la Revolución, apoyaron a José Vasconcelos, famoso hispanista y ex secretario de educación cuando éste se postuló a la presidencia en 1929. La derrota de Vasconcelos frente al candidato presidencial Pascual Ortiz Rubio demuestra las diferencias ideológicas que imperaron entre los miembros de la industria y el gobierno.

Los creadores cinematográficos eligieron y recrearon a sus propios héroes, el héroe-mártir para los grupos más afines a la derecha católica, personificado en Hidalgo y Morelos, he incluso en Maximiliano. Un modelo dirigido por Miguel Contreras Torres que con su propio declive quedó relegado. El juarismo por su parte buscó enaltecer al hombre de ideas y principios liberales, alejado de las armas. Para la década de los cincuenta se consolida el héroe justiciero de los revolucionarios, representado por un Villa reelaborado y aséptico para el régimen. En su transformación hacia una mujer más proactiva y dueña de sí misma, la Adelita se erigió como un modelo de heroísmo femenino al mismo tiempo combativo, sensual y tierno.

El episodio que más diferencias presentó a lo largo de los años fue la guerra revolucionaria, que se había librado apenas un par de décadas atrás. A través de la imagen cinematográfica podemos seguir el proceso de mitificación ocurrido alrededor de la Revolución. El cine de los años treinta refleja los recuerdos de una clase social que se vio afectada directa e indirectamente por la guerra, ya fuera porque le tocó vivirla en las ciudades, o porque su familia fue desposeída como resultado de la misma. Un discurso paralelo puesto que como señala Benjamin, en otros espacios se habían ya establecido símbolos y rituales que celebraban al gobierno que se erigía como heredero y portador de los ideales de la Revolución. La trilogía de Fernando de Fuentes es el mejor exponente de este tipo de cine trágico, amargo y desesperanzado que coincide con la nostalgia por la hacienda y el Porfiriato. Una muestra de que la intención de controlar la memoria sobre el suceso no tuvo efectos inmediatos sino paulatinos, a pesar de los muchos medios y esfuerzos gubernamentales.

Este trabajo presentó una propuesta de estudio historiográfico diferente, no sólo por que el tipo de fuente que analiza, sino porque trató de involucrar no sólo aspectos evidentes como las referencias históricas e historiográficas tradicionales, o las biografías de los autores, como es común en el análisis cinematográfico; antes quiso incluir aspectos políticos, económicos y principalmente culturales, que pueden explicar el diálogo entre la creación cinematográfica y su público. En ese sentido quedan aún por trabajar a profundidad la recepción de las cintas históricas, pues como se mencionó al inicio, las referencias hemerográficas con las que se contó no son del todo confiables. Quizá indagando en las hemerotecas de los diversos estados de la república y el descubrimiento de nuevos archivos personales se pudiera tener nueva información sobre la forma en que el público recibió las cintas.

Por otro lado, quedan aún muchas cosas por decir en torno a los carteles cinematográficos, tema que pese a resultar estimulante rebasaba los límites y objetivos de este trabajo. La labor de síntesis que los carteles significan permite encontrar nuevas referencias sobre los mismos temas y ampliar el debate, es pues una deuda pendiente.

## Archivos

AGN Archivo General de la Nación  
Fondo Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales  
Fondo Presidentes  
Miguel Alemán Valdés  
Manuel Ávila Camacho  
Abelardo L. Rodríguez  
Adolfo Ruiz Cortines  
Lázaro Cárdenas Del Río

Adorno, Theodor, "Volviendo a considerar el tema de la Industria Cultural", *Revista Contrahistorias*, número 9, septiembre de 2007-febrero de 2008, pp. 7-14.

Alamán, Lucas, *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, vol. 1, México, Instituto Cultural Helénico/Fondo de Cultura Económica, 1985.

Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

Agrasánchez Film Archive, "Film and political propaganda: a production still of Judas (Manuel R. Ojeda, 1936)", en *Revisiting Mexican Film*, [recuperado 23 de octubre de 2014]  
[http://www.mexfilmarchive.com/documents/film\\_and\\_political\\_propaganda\\_a\\_still\\_of\\_judas\\_1.html](http://www.mexfilmarchive.com/documents/film_and_political_propaganda_a_still_of_judas_1.html)

Ankersmit, Frank R., *Historical Representation*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

Araujo Pardo, Alejandro, *Novela, historia y lecturas. Usos de la novela histórica del siglo XIX mexicano: una lectura historiográfica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.

Arroyo Quiroz, Claudia, "Entre el amor y la lucha armada", en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y revolución*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional, 2010. pp. 165-179.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.

\_\_\_\_\_, *La búsqueda del cine mexicano*, Posada, México, 1986,

\_\_\_\_\_, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, México, Editorial Posada, 1985.

Balló, Jordi, *Imágenes del silencio*, Barcelona, Anagrama, 2009.

Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2010.

\_\_\_\_\_, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo Veintiuno, 2000.

\_\_\_\_\_, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes, et. al., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.



- Benjamin, Thomas, *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia*, México, Taurus, 2003.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996.
- Bordwell, David y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill, 1997.
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Burton-Carvajal, Julianne, *Matilde Landeta. Hija de la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2002.
- Bustamante, Carlos María de, *Cuadro histórico de la revolución mexicana de 1810*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985.
- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.
- Carlyle, Thomas, *De los Héroes. Hombres representativos*, colección *Los clásicos*, México, Editorial Combre, 1980, pp. 3-224.
- Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 2011.
- Capistrán Garza, René, "Andanzas de un periodista", en *Andanzas de un periodista y otros ensayos*, México, Litografía "Regina de los Ángeles", 1958, pp. 11-91.
- \_\_\_\_\_, *La Virgen que forjó una patria: El Tepeyac, cimiento espiritual de América*, México, Editorial Biblioteca "Hoy", 1939.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009, 2t.
- Contreras Torres, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, México, Editora Hispano-Continental Films, 1960.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, "Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno: teatro y cine revolucionario (1931-1934)", en De la Vega Alfaro, Eduardo, *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 13-80.
- \_\_\_\_\_, "Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa", en Ortiz Monasterio, Pablo (coord.), *Cine y Revolución. La revolución mexicana vista a través del cine*, México, Imcine/Cineteca Nacional, 2010, pp. 53-70.
- De los Reyes, Aurelio, *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Seminario de Cultura Mexicana, 2013
- El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1991.
- De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra. (La revolución en el cine mexicano)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1984.
- De Pablo, Santiago, "Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?", *Historia Contemporánea*, no. 22, 2001, pp. 9-28.
- Del Arenal Fenochio, Jaime "«La otra historia»: la historiografía conservadora", en Conrado Hernández (coord.), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, Zamora, El Colegio de Michoacán/UNAM, 2003, pp. 63-90.

- Del Val, José y Carlos Zolla, *Documentos fundamentales del indigenismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Dosse, François, *Paul Ricoeur-Michel de Certeau. La historia entre el decir y el hacer*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- Elizondo, Salvador, "Salvador Elizondo" en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, vol. 1, México, Secretaría de Gobernación, 1975, pp. 81-90.
- Fein, Seth, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930", *Secuencia*, no. 34, enero-abril 1996, pp. 155-195.
- \_\_\_\_\_, "La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano", *Historia y grafía*, no. 4, 1995.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Frías, Heriberto, *El principio del siglo en México*, Colección Biblioteca del Niño Mexicano, México, Meucci Hermanos, 1900.
- García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Ediciones MAPA, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Conaculta/Imcine, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986.
- \_\_\_\_\_, *El cine y su público*, Colección Testimonios del Fondo, no.11, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano*, primera edición, México, Editorial Era, 1969. 9 t.
- Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- González Casanova, Manuel, *Las vistas. Una época del cine en México*, INEHRM/Secretaría de Gobernación/Museo Casa de Carranza, México, 1992.
- González Herrera, Carlos, *La frontera que vino del norte*, México, Taurus/ El Colegio de Chihuahua, 2008.
- González Mello, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Gubern, Román, *La imagen y la cultura de masas*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Madrid, Lumen, 1975.
- Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory (Heritage of Sociology)*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Hausberger, Bernd y Raffaele Moro, "Introducción", en Bernd Hausberger, y Raffaele Moro (coords.), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*, México, El Colegio de México, 2013.
- Herrejón, Carlos, "La imagen heroica de Morelos", en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Publicaciones de la Universitat de València/El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Universidad Veracruzana, 2003, pp. 243-252.
- Hershfield, Joanne, "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro", en Gustavo García y David Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 127-151.

- Hook, Sidney, *The Hero in History. A Study in Limitations and Possibility*, Boston, Beacon Press, 1955.
- Hueso Montón, Ángel Luis, "La biografía como modelo histórico-cinematográfico", en *Historia Contemporánea*, no. 22, 2001, pp. 97-115.
- Illades Aguiar, Carlos, "Lo nacional-popular en el romanticismo mexicano", Texto leído en el *Coloquio internacional. El nacionalismo mexicano ayer y hoy*, Ciudad de México, organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal y la Universidad Autónoma Metropolitana, 10-12 de septiembre de 2003.
- Jakobson, Roman, *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981.
- Knight, Alan, "Proyecto revolucionario, pueblo recalcitrante: México, 1910-1940", en Knight, Alan, *Repensar la revolución mexicana*, vol. 1, México, El Colegio de México, 2013, pp. 215-271.
- Knight, Alan, "Estado, revolución y cultura popular en los años treinta", en Marcos Tonatiuh Águila M., y Alberto Enriquez Perea (coords.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, pp. 297-323.
- Leal, Juan Felipe, *Anales del cine en México, 1895-1911. 1899: ¡A los barrios y a la provincia!*, México, JP/Voyeur, 2007.
- Martínez-Ortiz, María Teresa, "Mitos femeninos del cine: la soldadera en la pantalla mexicana", *Hispanet Journal*, no.3, diciembre 2010, en [22 de enero de 2014] <http://www.hispanetjournal.com/Mitosfemeninos.pdf>
- Matute, Álvaro, "La historiografía positivista y su herencia", en Conrado Hernández, (coord.), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de Michoacán/Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 2003, pp. 33-46.
- \_\_\_\_\_, "Notas sobre la historiografía positivista mexicana", *Secuencia*, no. 21, septiembre-diciembre 1991, pp. 49-64.
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, España, 1996.
- Medina, Luis, *Del cardenismo al avilacamachismo 1940-1952*, colección *Historia de la Revolución Mexicana*, no. 18, México, El Colegio de México, 2004.
- Mejía Barquera, Fernando, "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)", en *Revista Mexicana de Comunicación*, México, noviembre-diciembre de 1988.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, pp. 43-53.
- \_\_\_\_\_, "La gran sintagmática del film narrativo", en Barthes, Roland et al., *Análisis estructural del relato*, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 147-153.
- Miquel, Ángel (coord.), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010.
- \_\_\_\_\_, "Hidalgo en el cinematógrafo", en Miquel, Ángel (coord.), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010, pp. 12-21.
- Miranda Cárabes, Celia, "Estudio preliminar", en *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 7-51.
- Monsiváis, Carlos, "No con un sollozo, sino entre disparos. (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)", *Revista Iberoamericana*, no. 148-149, julio-diciembre 1989, pp. 715-735.
- Orellana, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

- Oroz, Silvia, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995.
- Ortiz Monasterio, José, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Ortiz Monasterio, Pablo (coord.), *Cine y Revolución*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional, 2010.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Peredo Castro, Francisco M., "Cine, imaginario nacional y nación. La construcción de la identidad nacional desde la pantalla: 1896-1940", en Josefina Mac Gregor (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos. Libro 1. Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 305-364.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004.
- Pérez Martínez, Herón, "Nacionalismo: génesis uso y abuso", en Cecilia Noriega Elío (ed.), *El nacionalismo en México, VIII Coloquio de antropología e historia regionales, 22-25 de octubre de 1986*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, pp.27-81.
- Pérez Montfort, Ricardo, "Hispanismo y falange, el México conservador que recibe a los transterrados", recuperado [15 de junio de 2015] [http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant\\_omnia/13-14/09.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/13-14/09.pdf)
- \_\_\_\_\_, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, CIESAS, México, 2007.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón, s/a.
- Pulecio Mariño, Enrique, *El cine: Análisis y estética*, Colombia, República de Colombia-Ministerio de Cultura, recuperado [30 de marzo de 2012] en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=38492#>.
- Ramírez, Fausto, "Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* mexicano", en Chust, Manuel y Víctor Minguez (edts.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Publicaciones de la Universitat de València/El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Universidad Veracruzana, 2003, pp. 189-209.
- Ramírez Berg, Charles, "La invención de México", el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa", en García, Gustavo y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, Conaculta/Imcine/Unam, 2001.
- Ramos Escandón, Carmen, "La participación política de la mujer en México: del fusil al voto 1915-1955", *Boletín americanista*, no. 44, 1994, pp. 155-169; p. 162.
- Rico Moreno, Javier, "La política del pasado en medio siglo (1900-1950)", en Josefina Mac Gregor, (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos. Libro 1. Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp.71-114.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.
- Riva Palacio, Vicente, "Morelos", en Manuel Payno, et. al., *El libro rojo 1520-1867*, vol. 2, México, A. Pola Editor, 1905.

- Rodríguez O., Jaime E., "Los caudillos y los historiadores: Riego, Iturbide y Santa Anna", en Manuel Chust, y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, España, Publicaciones de la Universitat de València/El Colegio de Michoacán/UAM-Iztapalapa/Universidad Veracruzana, 2003, pp. 309-335.
- Rosenstone, Robert A., Pierre Sorlin y José María, Caparrós Lera, "Nueva propuesta de clasificación de películas históricas", en [http://www.cinehistoria.com/propuesta\\_de\\_clasificacion\\_de\\_pelculas\\_historicas.pdf](http://www.cinehistoria.com/propuesta_de_clasificacion_de_pelculas_historicas.pdf).
- Rosenstone, Robert A., "The historical films as real history", *Film-Historia*, vol. 5, no. 1, 1995, pp. 5-23.
- \_\_\_\_\_, "The Historical Film: Looking at the Past in a Pos-Literate Age", en Lloyd Kramer (ed.), *Learning History in America. Schools, Cultures, and Politics*, University of Minnesota, Minneapolis, 1994, pp. 54-57.
- Sánchez, Fernando Fabio, y Gerardo García Muñoz (coords.), *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Sánchez, Fernando Fabio y Gerardo García Muñoz, "Más antiguo que su patria: Pancho Villa, el (anti)héroe revolucionario de la cinematografía nacional", en Sánchez, Fernando Fabio y Gerardo García Muñoz, *La luz y la guerra. El cine de la revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 277-363.
- Sánchez Quintanar, Andrea, "Estudio introductorio", en José Mancisidor, Rafael Pedrueza y Alfonso Teja Zabre, *Tres socialistas frente a la revolución mexicana*, México, Conaculta, 1994, pp. 9-34.
- Santos Ruiz, Ana Elisa, "Los hijos de los dioses. El Grupo Filosófico Hiperión y el Estado mexicano: una aproximación a las construcciones identitarias y al nacionalismo posrevolucionario de mediados del siglo XX", tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Sorlin, Pierre, *The historical film. History and Memory in Media*, Estados Unidos, Rutgers The State University, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Teja Zabre, Alfonso, *Murió por la patria. Los niños héroes de Chapultepec. Guión Cinemático*, México, Ediciones Botas, 1938.
- Tuñón, Julia, *En su propio espejo. (Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández)*, Colección Correspondencia, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Tuñón, Julia, "La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia", en Fernando Fabio Sánchez, y Gerardo García Muñoz (coords.), *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 209-235.
- \_\_\_\_\_, *Los rostros del mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000.
- Urías Horcasitas, Beatriz, "Una pasión antirevolucionaria: el conservadurismo hispanófilo mexicano (1920-1960)", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 72, no. 4, octubre-diciembre 2010, pp. 599-628.
- Vargas Amésquita, Alicia, "Ser muy hombre y ser una buena mujer", en Pablo Ortiz Monasterio, *Cine y revolución*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional, 2010, pp. 149-163.
- Vico, Giambattista, *Obras II. Retórica (Instituciones de oratoria)*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004.
- Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México [1895-1940]*, México, Cámara de Diputados LXI Legislatura/Miguel Ángel Porrúa, 2010.

Viguera, Ricardo, "Mujeres machas en Adelita y las guerrillas", *Tebeosfera*, 2ª época, no. 9, 23 de febrero de 2012 [consultado el 22 de enero de 2014 en [http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/mujeres\\_machas\\_en\\_adelita\\_y\\_las\\_guerrillas.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/mujeres_machas_en_adelita_y_las_guerrillas.html)]

Villegas, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano. Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 387-408.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.

Wilson, George y Samuel Shpall, "Action", en Edward N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición Verano 2012) [consultado el 20 de enero de 2013 en <http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/action/>]

Zweig, Stefan, *El legado de Europa*, Barcelona, Acatilado, 2003.



## FILMOGRAFÍA

<b>REVOLUCIÓN O LA SOMBRA DE PANCHO VILLA</b>	1932
<b>Director</b> Miguel Contreras Torres. Asistente: Carlos L. Cabello	<b>Producción</b> Miguel Contreras Torres
<b>Guión o argumento</b> Miguel Contreras Torres	
<b>Equipo técnico</b> Fotografía: Alex Phillips y Ezequiel Carrasco. Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito). Escenografía: Mariano Rodríguez Granada. Edición: José Marino y Fernando Tamayo	
<b>Reparto</b> Miguel Contreras, Luis G. Barreiro, Manuel Tamés, Alfredo del Diestro, Rosita Arriaga, Carmen Guerrero, Sofía Álvarez, Antonio R. Frausto, Paquita Estrada, Adalberto Menéndez, Emma Roldán, Alfonso Sánchez Tello, Ricardo Carti, Ramón Peón, Max Langler	
<b>Resumen esquemático</b> Presentación y advertencia 1.- Aparecen Daniel en su hacienda, llega su hermano Martín estudiante del Colegio Militar. -Martín es llamado de vuelta al Colegio -La muchacha a la que Daniel quiere, Adela, es cortejada por Medrano. -Por oponerse Daniel es arrestado por una noche -Atacan la casa de Daniel y muere su abuela -Liberan a Daniel, se entera de lo ocurrido 2.- Daniel se vuelve revolucionario -Se va y junta algunos hombres, atacan una hacienda. Él queda herido. -Le llevan a un doctor y se cura -Camino al pueblo se encuentra al ejército constitucionalista y se suman -En batalla Daniel encuentra en el bando contrario a Martín que muere. -La madre de Daniel vende su hacienda a Medrano -Batalla de Zacatecas -Entrada en México. El grupo de Daniel se divierte en la cantina. 3.- Se divide el ejército constitucionalista -Daniel elige seguir a Villa -Daniel corteja a Valentina pero ella le reclama por Adelita -Villa es derrotado en Celaya -Daniel y sus hombres se refugian en las montañas, construyen cabañas. -Medrano se va a sacar con Adela, Daniel se entera y detiene la boda. -Medrano es herido y la turba se lo lleva. Daniel se lleva a Adela -Obliga al sacerdote a casarlos. -La madre de Daniel aparece en la iglesia y lo desconoce, le explica lo sucedido. -Daniel pide perdón a Adela y al cura. -Llegan refuerzos, Daniel y Adela huyen.	

<b>JUÁREZ Y MAXIMILIANO (LA CAÍDA DEL IMPERIO) (ANTES, ANTORCHAS DE LIBERTAD)</b>	1933
<b>Director</b> Miguel Contreras Torres. Codirector: Raphael J. Sevilla. Asistente: Miguel M. Delgado	<b>Producción</b> Miguel Contreras Torres. Distribución Columbia Picture
<b>Guión o argumento</b> Miguel Contreras Torres. Compilador: Elmer J. McGovern. Corrector de estilo de diálogos, Francisco Monterde Icazbalceta	
<b>Equipo técnico</b> Fotografía: Alex Phillips, Arthur Martinelli, Ross Fisher, Manuel Gómez Urquiza y Ezequiel Carrasco. Fotos fijas: Gabriel Figueroa. Música: James Bradford, y Max Urban. Sonido: B. J. Kroger y Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito). Escenografía: Mariano, José y Ramón Rodríguez Granada. Vestuario: Emma Roldán. Edición: José Marino	
<b>Reparto</b>	

Medea de Novara, Enrique Herrera, Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto, Froilán B. Tenes, Matilde Palou, Julio Villarreal, Carlos Orellana, María Luisa Zea, Mario Martínez Casado, Manuel Tamés, Ramón Peón, Luis G. Barreiro, Alberto Galán, Fernando Nava Ferriz, Alberto Miquel, Godofredo del Castillo, Roberto Guzmán, Jesús Melgarejo, Ángel T. Sala, J. Enríquez, Victorio Blanco, Abraham Galán, A. Sáenz, y entre los extras Emma Roldán, Dolores Camarillo, Joaquín Busquets, Ricardo Carti, Carlos López Chafán

**¡VIVA MÉXICO! (EL GRITO DE DOLORES) (TAMBIÉN ALMA INSURGENTE)**

1934

**Director**

Miguel Contreras Torres. Asistente Antonio Guerrero Tello

**Producción**

Miguel Contreras Torres. Distribución Alberto Monroy

**Guión o argumento**

Miguel Contreras Torres

**Equipo técnico**

Fotografía: Ezequiel Carrasco. Música: Max Urban. Sonido: B. J. Kroger. Escenografía: Mariano Rodríguez Granada. Edición: José Marino

**Reparto**

Paco Martínez, Sara García, Alberto Martí, Joaquín Busquets, José Cortés, Rodolfo Navarrete, Paquita Estrada, Emma Roldán, Rodolfo Calvo, Alfonso Patiño Gómez, Jesús Melgarejo, Carlos Cancino hijo.

**Resumen esquemático**

Introducción

1.- Presentación de Hidalgo

-Hidalgo lee la Biblia

-El cura oficia misa, bautiza niños.

-Hidalgo supervisa el trabajo en el campo y los talleres.

-Le informan en la herrería que ya tienen armas para lo que viene.

2.- Se anuncia un gran acontecimiento

-Una pareja de novios anuncian que el 16 será un gran día pues se casarán.

-Allende y Abasolo hablan con Hidalgo. Se decide que la rebelión iniciará el 1 de octubre

-Los novios hablan de los posibles cambios de la rebelión.

-En Querétaro el Corregidor y Josefa hablan con Hidalgo y los demás.

-Los soldados registran la herrería sin hallar nada.

-Hidalgo es acusado ante el tribunal de la Inquisición.

-Se realiza otra junta y Josefa pide iniciar la rebelión. Se corre la voz de que iniciará el 1 de octubre.

3.- Se descubre el plan

-Son denunciados y se giran órdenes de aprehensión

-Se adelanta la boda

-Los corregidores se enteran de la denuncia, su esposa encierra a Josefa pero ella logra mandar aviso a Hidalgo

-Hidalgo recibe el mensaje y espera la llegada de Allende.

4.- La noche del 15 de septiembre de 1810

-Llega Allende, Hidalgo lee la Biblia de nuevo.

-Aldama llega y se decide iniciar la rebelión.

-Discursos de Hidalgo en su casa y frente a la multitud..

-La novia llora la partida de su novio.

5.- Mensaje final. Imágenes de monumentos y esculturas.

**VAMOS CON PANCHO VILLA**

1935

**Director**

Fernando de Fuentes. Asistente: Miguel M. Delgado. Supervisión técnica militar: coronel J. B. Vega

**Producción**

CLASA Films, Alberto J. Pani. Supervisión: Celestino Gorostiza y C. Argüelles

**Guión o argumento**

Sobre la novela de Rafael F. Muñoz, adaptación Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia

**Equipo técnico**

Fotografía: Jack Draper. Operador de cámaras: Gabriel Figueroa. Ayudante: Enrique Solís. Música: Silvestre Revueltas. Sonido: Eduardo Fernández y Rafael Ruiz Esparza. Escenografía: Mariano Rodríguez Granada y Antonio Ruiz. Edición: José Noriega

**Reparto**

Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Manuel Tamés, Ramón Vallarino, Carlos López Chafán, Raúl de Anda, Rafael F. Muñoz, Alfonso Sánchez Tello, Paco Martínez, Dolores Camarillo, Consuelo Segarra, David Valle González, Max Langler, Miguel M. Delgado, Silvestre Revueltas, Jesús Melgarejo, Pedro Valenzuela, José del Río, Esperanza Gómez y Gloria Barón

**Resumen esquemático**

Advertencia

1.- Los Leones de San Pablo deciden irse con Villa

-El asesinato de 14 soldados es atribuido a Miguel Ángel y este huye.

-Los Perea informan a Tiburcio de la persecución de Miguel Ángel.

-Todos juntos deciden irse a la Bola

-Se presentan ante Villa y este los acepta.  
2.- Primera batalla ganada  
-Espinoza gana una pistola y la quiere regalar a Villa, él la rechaza  
-Los Leones hablan de cómo quieren morir.  
3.- Caen uno a uno en el campo de batalla  
-Rodrigo logra arrebatar una ametralladora pero muere  
-Espinoza muere mientras avienta la granada  
-Un plan de parlamentarios deja presos a tres y son mandados a ahorcar, en el rescate muere Máximo Perea.  
4.- Entrada en Torreón  
-Los Leones que quedan son ascendidos a Dorados de Villa  
-En una cantina se juegan la vida contra los Dorados, muere Melitón.  
-Sale la tropa de Torreón, Becerrillo se siente mal pero Tiburcio lo convence de seguir a Zacatecas.  
5.- Viruela en el tren  
-Becerrillo muere de Viruela en el tren.  
-Piden a Tiburcio que lo queme para que no haya más contagios.  
-Villa deja a Tiburcio por miedo a que esté contagiado.

**LA PALOMA**

1937

**Director**

Miguel Contreras Torres. Asistente: Carlos L. Cabello

**Producción**

Miguel Contreras Torres. Jefe de producción: Jesús Centeno

**Guión o argumento**

Miguel Contreras Torres

**Equipo técnico**

Fotografía: Alex Phillips. Música y canciones: Mario Talavera. Dirección musical: Alfonso Esparza Oteo. Letras: Ricardo López Méndez. Arreglos: Fausto Pinelo. Sonido: Rodríguez Hermanos (Joselito y Roberto). Escenografía: Fernando A. Rivero. Edición: Juan José Marino

**Reparto**

Medea de Novara, Enrique Herrera, Arturo de Córdova, Miguel Contreras Torres, Alfredo del Diestro, Carlos Orellana, Alberto Martí, Emma Roldán, Eusebio Pirrín "Don Catarino", Sebastián Muñoz, Paco Astol, Josefina Escobedo, Tomás Morato, Estela Ametler, Jesús Melgarejo, Max Langler, Manuel Pozos y las intervenciones musicales de Los Tariatúris y Trío Hidalguense

**EL CEMENTERIO DE LAS ÁGUILAS**

1938

**Director**

Luis Lezama. Asistente: Mario de Lara

**Producción**

Aztla Films. Jefe: Jesús M. Centeno

**Guión o argumento**

Íñigo de Martino y Alfredo Noriega. Adaptación: Rafael M. Saavedra. Asesor militar: teniente coronel Pedro Mercado

**Equipo técnico**

Fotografía: Ezequiel Carrasco. Música y canciones: Alfonso Esparza Oteo. Orquestaciones: Fausto Pinelo. Sonido: Carlos Flores Gómez. Escenografía: José Rodríguez Granada. Supervisor de ópera: Roberto Montenegro. Edición: José Noriega

**Reparto**

Jorge Negrete, Margarita Mora, Silvia Cardel, Celia D'Alarcón, José Macip, Adela Jaloma, José Ortiz de Zárate, Loló Trillo, Ricardo Mondragón, Pepe Martínez, Alfonso Ruiz Gómez, Miguel Wimer, Miguel Inclán, Manuel Pozos, Víctor Velázquez, Carlos Mora, Ricardo Adalid, Paco Castellanos, Manuel Sánchez Navarro Jr., Manolo Fábregas, Crox Alvarado, Carlos López Aldama, el niño Guillermo Rivas y entre los extras Víctor y Tito Junco

**Resumen esquemático**

Advertencia de inicio.

1.- Miguel de la Peña y Agustín Melgar, viejos amigos.  
-Miguel pone orden en la revuelta para linchar al diputado Rejón.  
-Baile en casa de los Zúñiga  
-Mercedes y Agustín se conocen y se enamoran  
-Los importantes discuten sobre la paz  
-Anuncio del desembarco de Estados Unidos en Veracruz  
-Rafael habla Mal de Melgar en su coche  
-Miguel visita a doña Elvira, su mujer  
-Agustín declara estar enamorado de Mercedes y se olvida de la guerra.  
2.- Crece el romance y empeora la posición de México en la guerra  
-Paseo en el jardín  
-Acuerdo para la protección de la ciudad de México  
-Miguel se va a Oaxaca con Elvira  
-Mercedes y Ana María hablan de sus amores  
-Agustín decide darse de baja del ejército y se lo informa a Mercedes  
-En el Colegio se acepta la renuncia  
-Miguel y un amigo se alistan como voluntarios  
-Agustín pide permiso al padre de Mercedes para verla pero éste al saber que se ha dado de baja se lo niega  
3.- La guerra llega a la ciudad  
-Santa Anna pasa vista a las tropas  
-Los Zúñiga visitan a los soldados en el Peñón de Churubusco antes de partir al frente  
-Inician los combates, vuelan el polvorín, se ordena no desperdiciar el parque, mandan por más con Santa Anna  
-Muere Manuel, los mexicanos son derrotados  
-Agustín regresa de Guanajuato y se reincorpora al ejército, se despide de Mercedes quien le da una medalla.

-Se planea la defensa del Colegio, Melgar y De la Peña son reinstalados  
-Defensa del Castillo de Chapultepec  
-En la enfermería Miguel encuentra moribundo a Agustín que le da un mensaje para Mercedes. Muere  
-Miguel le lleva la noticia a los Zúñiga

**LOS DE ABAJO (CON LA DIVISIÓN DEL NORTE)**

1939

**Director**

Chano Urueta. Asistente: Miguel M. Delgado

**Producción**

Nueva América y Producciones Amanecer

**Guión o argumento**

Sobre la novela de Mariano Azuela. Adaptación: Chano Urueta. Diálogos: Aurelio Manrique

**Equipo técnico**

Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Jorge Pérez H. Sonido: B. J. Kroger. Escenografía: Jorge Fernández. Edición: Emilio Gómez Muriel

**Reparto**

Miguel Ángel Ferriz, Esther Fernández, Isabela Corona, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Alfredo del Diestro, Beatriz Ramos, Emma Roldán, Emilio Fernández, Raúl Guerrero, Miguel Inclán, Eduardo Arozamena, Alfonso Bedoya, Raúl de Anda, Ernesto Cortázar, Max Langler, Pedro Galindo, Antonio Bravo, Consuelo Segarra, Guillermo Calles, Manuel Dondé, Adria Delhort, Carmen Delgado

**Resumen esquemático**

1.- Dos soldados llegan a la casa de Demetrio Macías.

-Demetrio es perseguido por los soldados.

-Los soldados queman su casa.

2.- Demetrio reúne a un grupo de hombres

-Atacan en un paso a los soldados y ganan, pero Demetrio queda herido, dos de sus hombres son colgados.

-Van al cañón de Juchipila

-Desertor del ejército es castigado

-La herida de Demetrio no mejora, llegan a un rancho

-El desertor llega al rancho y es herido por el guardia, Demetrio ordena que lo vigilen porque no entiende su discurso sobre la Revolución.

-El Curro se limpia y cura solo la herida, Demetrio lo llama para que lo cure.

-Demetrio se cura y acepta al Curro.

-Camila quiere al Curro y Demetrio a ella. El Curro la desprecia.

3.- Salen Demetrio y sus hombres para tomar un pueblo y unirse a Natera

-Logran tomar el pueblo y siguen

-Natera llama Coronel Macías a Demetrio

-La tropa se entera de los hechos de Villa

-Después de la derrota de Zacatecas, Demetrio y sus hombres triunfan

-Conocen al Güero Margarito y a La Pintada. Demetrio se lia con ella.

-Se instalan en una casa rica, roban y queman libros.

-La Pintada se pone ropa fina y organiza una cena. Los hombres pelean por una rubia.

4.- Regreso a Moyagua

-Llegan a casa de don Mónico que ruega por su vida, Demetrio lo perdona. El Curro roba .

-El Curro le lleva a Camila a Demetrio.

-Camila empieza a querer a Demetrio, la Pintada le toma odio a Camila.

-Demetrio corre a la Pintada, ella mata a Camila. Demetrio corre a la Pintada por segunda vez

-Demetrio decide ir a ver a su familia, los soldados lo matan en el paso de la cañada.

-Un mensajero avisa a la esposa de Demetrio que está muerto.

**ALMA DE AMÉRICA**

1941

**Director**

Alfonso Bustamante Moreno

**Producción**

La Mexicana, Elaboradora de Películas. Jefe: Esteban Acosta

**Guión o argumento**

Alfredo Elrrón. Supervisión histórica: Juan Pompa y Pompa

**Equipo técnico**

Fotografía: Carlos Fortis y Max Liszt. Fotos fijas: Arturo González Ruiseco. Arreglo musical: Gilberto Parra, Pepe Guízar. Dirección de coros: Martín Villaseñor

**Reparto**

Gloria Judith Jiménez, Octavio Luzart, Esperanza Cataneo, Fausto del Prado, Sergio Villaseñor, Carlos González, Manuel Rangel, David D. Martínez, Alfonso Zamacona, Casimiro Ortega, Laura Madero, Jesús, Ilizaliturri, Tomás Hidalgo Acuña, Roberto Prover, Trío Los Gavilanes, Mariachi de San Pedro Tlaquepaque. Voz: Juan Roca

**CABALLERÍA DEL IMPERIO**

1942

**Director**

Miguel Contreras Torres. Asistente: Carlos L. Cabello

**Producción**

Miguel Contreras Torres para Jesús Grovas. Jefe: Ricardo Beltri

**Guión o argumento**

Miguel Contreras Torres. Adaptación: Miguel Contreras Torres y Rafael M. Saavedra

**Equipo técnico**

Fotografía: Alex Phillips. Operador de cámara: Jorge Stahl Jr. Música: Ernesto Roemer, Sonido: Rafael Ruiz Esparza. Escenografía: Manuel Fontanals. Edición: Charles L. Kimball

**Reparto**

Miliza Korjus, Medea de Novara, Joaquín Pardavé, Julián Soler, René Cardona, Virginia Zurí, Conchita Gentil Arcos, Pedro Vargas, Manuel Dondé, Ramón G. Larrea, Manuel Noriega, Edmundo Espino, Rafael Baledón, Andrés Novo, Ernesto Roemer, Elodia Hernández

**LA VIRGEN QUE FORJÓ UNA PATRIA (ANTES REINA DE REINAS)**

1942

**Director**

Julio Bracho. Asistente: Felipe Palomino

**Producción**

Films Mundiales, Agustín J. Fink. Productor asociado: Emilio Gómez Muriel. Gerente: Felipe Subervielle. Jefe: Armando Espinoza

**Guión o argumento**

René Capistrán Garza. Adaptación: Julio Bracho

**Equipo técnico**

Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Miguel Bernal Jiménez. Sonido: Jesús González Gancy y Howard Randall. Escenografía: Jorge Fernández. Decorados: Felipe Subervielle. Diseños: Carlos González. Maquillaje Ana Guerrero. Edición: Jorge Bustos

**Reparto**

Ramón Novarro, Domingo Soler, Gloria Marín, Julio Villarreal, Paco Fuentes, Felipe Montoya, Alberto Galán, Ernesto Alonso, Víctor Urruchúa, Manuel Pozos, Mario Gil, José Morcillo, Octavio Martínez, Margarito Cortés, José Elias Moreno, Armando Velasco, Humberto Rodríguez, Jesús Varelo, Alfredo Varela, Paco Martínez, Mercedes Ferriz, Fanny Schiller, Joaquín Coss, Salvador Quiroz, Amalia Ferriz, Manuel Arvide, Edmundo Espino, Manuel Dondé, Mariano Requena

**Resumen esquemático**

**Advertencia**

- 1.- Reunión en la casa del Corregidor de Querétaro
  - Allende y Aldama hablan de doña Josefa, el Corregidor y el cura Hidalgo.
  - Doña Josefa, Hidalgo, Allende, Aldama y el licenciado Lazo conspiran mientras toman chocolate.
  - Preguntan sobre la bandera que deben usar, hidalgo propone la imagen de la virgen de Guadalupe.
- 2.- Riaño descubre la conspiración
  - Allende cabalga hacia Dolores y avisa a Hidalgo.
  - Revisan y cuentan el armamento. Hidalgo comienza el relato de Juan Diego y la virgen.
- 3.- En 1533, persecución a los indios y abusos de los españoles.
  - El príncipe Xiunel rechaza a su hija por su relación con un conquistador.
  - Los españoles festejan y planean robar a los indios durante su próxima celebración.
  - Ataque de Alonso a los indios de Xiunel, Juan Diego ve como un fraile defiende a una india de un español.
  - Los frailes se quejan de los soldados y sus actos durante la fiesta, los denuncian a la Corona.
  - Xiunel habla de su conspiración, mataran a sus hijos si fracasa.
  - Alonso hace esclavos a los indios y los marca con su inicial.
  - Xiunel despide a Juan Diego por hablar con el fraile.
  - Juan Diego y su mujer son bautizados.
  - Nace el hijo de Alonso con una "A" marcada
  - Entierran a la esposa de Juan Diego y los españoles se llevan a su primo.
  - Fray Martín lo rescata a cambio de retirar la acusación presentada a la Corona.
  - La conspiración es descubierta, Juan Diego avisa a Xiunel.
  - Juan Diego delata a Xiunel ante los españoles, con apoyo de fray Martín.
  - Xiunel mata a su hijo y es aprendido. Lo matan en su celda.
  - Acusan a Alonso de matar a Xiunel.
  - Alonso descubre la marca de su hijo y enloquece, se marca a sí mismo y queda ciego.
- 4.- La aparición de la virgen.
  - Fray Martín se va a España, el tío de Juan Diego enferma.

**EL PADRE MORELOS**

1942

**Director**

Miguel Contreras Torres. Asistente: Jaime L. Contreras y Américo Fernández

**Producción**

Hispano Continental Films, Miguel Contreras Torres. Jefe: Fidel Pizarro

**Guión o argumento**

Miguel Contreras Torres, basado en documentación histórica de Carlos María de Bustamante, Lucas Alamán y J. Hernández Dávalos

**Equipo técnico**

Fotografía: Alex Phillips. Asistente: Rosalío Solano. Música: Miguel Bernal Jiménez. Canción: Chucho Monge. Sonido: Howard Randall y José B. Carles. Escenografía: Luis Moya. Vestuario: Alberto Vázquez Chardy, Vicente Tostado y Marisa. Maquillaje: Dolores Camarillo. Edición: Juan José Marino

**Reparto**

Domingo Soler, Consuelo Frank, Narciso Busquets, Dolores Camarillo, Gloria Morel, Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto, Raúl Guerrero, Carlos Villarías, Ricardo Mutio, Socorro Astol, Manuel Noriega, Paco Martínez, Arturo Soto Rangel, Paco Astol, Juan José Laboriel, Ricardo Carti, David Valle González, Lupe Inclán, Lupe del Castillo, Alfonso Ruiz Gómez, Humberto Rodríguez, Perla Aguiar, Trío Los Tariácuris, Trío Janitzio.

**Resumen esquemático**

**Texto de presentación**

- 1.- Llegada de Morelos, presentación como nuevo cura de Carácuaro
  - Bailes y comida en su honor
  - Habla con los ricos del pueblo
- 2.- Su trabajo como cura del pueblo.
  - En la iglesia, con los enfermos, defendiendo a un negro.

- Amenaza de los principales
- Amistad con Rafael Guedea, alegato y defensa de los misioneros y de Isabel la Católica.
- 3.- Llegada de la familia de Morelos, hijo, hermana y cuñado.
- Habladurías y quejas por su hijo y queja contra Morelos.
- 4.- Morelos relata durante la misa su historia.
- Nacimiento y primeros años.
- Romance con Brígida, noche de amor junto al río. Promesa de matrimonio.
- Grave enfermedad de Morelos. Brígida da a luz y muere.
- Morelos regresa, la encuentra muerta y se lleva a su hijo.
- Decisión de ingresar al seminario, suplica a Hidalgo su ingreso.
- La feligresía conmovida lo aclama. La mitra decide que se quede en la parroquia.
- 5.-Guedea lleva noticias de México y una carta de Hidalgo.
- Agresión al peón de Morelos por parte de los principales
- Morelos se reúne con Hidalgo
- Rebelión castiga a los principales de Carácuaro
- Morelos se va con muchos hombres a cumplir el encargo de Hidalgo.

**EL RAYO DEL SUR**

1943

**Director**

Miguel Contreras Torres. Asistente: Jaime L. Contreras, y Américo Fernández

**Producción**

Hispano Continental Films, Miguel Contreras Torres. Jefe: Fidel Pizarro

**Guión o argumento**

Miguel Contreras Torres

**Equipo técnico**

Fotografía: Alex Phillips. Asistente: Rosalío Solano. Música: Miguel Bernal Jiménez. Sonido: José B. Carles y Rafael Ruiz Esparza. Escenografía: Luis Moya. Vestuario: Alberto Vázquez Chardy, Vicente Tostado y Marisa. Maquillaje: Dolores Camarillo. Edición: Juan José Marino

**Reparto**

Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Dolores Camarillo, Stella Inda, Consuelo Frank, Miguel Arenas, Ramón Vallarino, Víctor Urruchúa, Antonio R. Frausto, Arturo Soto Rangel, Francisco Jambrina, José Baviera, Mario Tenorio, Antonio Bravo, Miguel Inclán, Alejandro Cobo, Agustín Sen, Luis Mussot, Luis Alcoriza, Rafael M. Labra, Marichú Labra, Salvador Quiroz, Víctor Velázquez, Edmundo Espino, Ángel T. Sala, Raúl Guerrero, Manuel Dondé, Armando Velasco, Manuel Arvide, José Elías Moreno

**Resumen esquemático**

**Introducción**

- 1.-Se forma el ejército y se avanza
- Morelos conoce a los Galeana
- Batalla de Acapulco, son rechazados.
- Traición de José Gago, retroceso a Tecpan y camino a Chilpancingo, enfermedad de Morelos
- Aparecen Nicolás Bravo y su padre.
- Asalto a las tropas de Galeana en el río.
- 2.- Victorias del Rayo de la Guerra
- Ataque y triunfo en Tixtla, aparece Vicente Guerrero.
- Avance de las tropas, se sabe de la muerte de Hidalgo y Allende.
- El virrey Venegas festeja.
- Victoria en Taxco.
- Mariano Matamoros se une al ejército., celebran el día de la virgen.
- 3.- Intentan matar a Morelos
- Calleja ataca Cuautla, triunfan los insurgentes.
- Sitio de Cuautla y enfermedad de Calleja
- Fiestas para descansar.
- Matamoros no puede llevar víveres.
- Se rompe el sitio, Morelos es herido y dado por muerto.
- 4.- Morelos reaparece en Citlala y Huajuapán.
- Llega a Tehuacán, batallas en Oaxaca y Orizaba.
- Festejos en Oaxaca, romance de Morelos.
- Manifiesto de la junta de gobierno, ideario político de Morelos.
- Ataque a Acapulco y triunfo.
- 5.- Congreso de Chilpancingo.
- Lectura de Sentimientos de la nación.
- Morelos acepta el título de "Siervo de la Nación".
- El congreso se instala en Valladolid.
- Iturbide defiende Valladolid, rechaza a los insurgentes.
- 6.- Ataque sorpresivo de Iturbide derrota a Morelos.
- Matamoros es apresado y fusilado.
- Deponen a Morelos como Comandante Supremo.
- Muerte de Galeana.
- 7.- Persecución de Morelos y huida del congreso.
- Le otorgan de nuevo el mando del ejército.
- Traición de Rosainz.



-Sacrificio de Morelos , derrota y prisión.  
-Ejecución de sus hombres.  
-Lo juzga la Inquisición., es excomulgado.  
-Morelos es fusilado.

**MEXICANOS AL GRITO DE GUERRA**

1943

**Director**

Álvaro Gálvez y Fuentes. Codirección: Ismael Rodríguez. Asistente: Luis Abadié

**Producción**

Rodríguez Hermanos. Jefe: Enrique M. Hernández

**Guión o argumento**

Álvaro Gálvez y Fuentes. Adaptación: Joselito Rodríguez y Elvira de la Mora. Asesor histórico: Jesús Sotelo Inclán

**Equipo técnico**

Fotografía: Ezequiel Carrasco. Música: Raúl Lavista. Sonido: Enrique Rodríguez. Escenografía: Carlos Toussaint. Asesoría técnica militar: Cap. 2o D. E. M. Antonio Velázquez Covarrubias

**Reparto**

Pedro Infante, Lina Montes Miguel Inclán, Miguel Arenas, Miguel Ángel Ferriz, Carlos Riquelme, Salvador Carrasco, Margarita Cortés, Salvador Quiroz, Armando Soto la Marina El Chicote, Arturo Soto Rangel, Ricardo Carti, Ramón G. Larrea, Pedro Elviro Pitouto, Francisco Jambrina, José Goula, Manuel Arvide, Guillermo Núñez Keith, Ángel T. Sala, Ignacio Peón, Eduardo Arozamena, Max Langler, Manuel Noriega, Chel López, Roberto Corell, Dolores Camarillo, Guillermo Zetina

**Resumen esquemático**

Advertencia

- 1.- Napoleón III decide la invasión de México
- 2.- Bocanegra se entera de la convocatoria para el Himno y anuncia su idea para él. Invitan a participar a Jaime Nunó
  - Lupita, novia de Bocanegra lo encierra para que escriba la letra, él la termina.
  - Con la letra Nunó escribe la música
  - Romance de Luis con una francesa o hija de franceses
  - Santa Anna gasta en frivolidades y cobra impuestos absurdos
  - Los conservadores deciden iniciar la invasión
  - Bocanegra y Nunó ganadores
  - Verbena popular para celebrar el 15 de septiembre
  - Autoexilio de Nunó.
- 3.- Juárez llega a la presidencia (hechos de 1859-59)
  - Juárez y Miramón presidentes
  - Reencuentro de Luis y Esther
  - Se decide la intervención de Francia con excusa de la deuda Jenkill
  - Juárez se entera de los planes de invasión
  - Bocanegra enferma y muere
  - Juárez ordena la enseñanza del himno en los cuarteles
- 4.- Intervención francesa
  - Discurso de Juárez
  - Las tres potencias discuten sobre la invasión, traición francesa al acuerdo con Juárez
  - Esther avisa sobre el avance a Puebla y es apresada. Zaragoza ya esperaba a los franceses
  - Discurso de Zaragoza a los soldados. Porfirio Díaz recibe sus órdenes. Indios zacapoaxtlan piden ser la vanguardia.
- 6.- Batalla de Puebla
  - El padre de Luis está entre los traidores
  - Luis toca el himno con la trompeta en el campo de batalla, los soldados heridos cantan.
  - Retirada francesa, los traidores regresan del lado mexicano
  - Luis moribundo llama a Esther, su padre muere a su lado declarando su oposición a la invasión.
  - Luis recuerda a los autores del himno y muere.

**SI ADELITA SE FUERA CON OTRO**

1948

**Director**

Chano Urueta. Asistente Julio Cahero

**Producción**

Producciones Dyana, Fernando de Fuentes y Jesús Grovas. Productor ejecutivo: Alfonso Sánchez Tello. Gerente: Eloy Poiré. Jefe: Antonio Sánchez Barraza

**Guión o argumento**

Ernesto Cortázar. Adaptación: Chano Urueta. Colaborador de diálogos: Rafael F. Muñoz

**Equipo técnico**

Fotografía: Víctor Herrera. Operadores de cámara: Luis Medina y Felipe Quitana. Música: Manuel Esperón. Canciones: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar. Sonido: James L. Fields, Manuel Topete y Galdino Samperio. Escenografía: Carlos Toussaint. Maquillaje Margarita Ortega. Edición José W. Bustos

**Reparto**

Jorge Negrete, Gloria Marín, Crox Alvarado, Arturo Martínez, Arturo Soto Rangel, Roberto Cañedo, Fernando Casanova, Felipe de Alba, Salvador Quiroz, Miguel Ángel Ferriz, Felipe Bermejo, Enrique Gonca, Lupe del Castillo, José Elías Moreno, Emilio Garibay, José Torvay, Carlos Múzquiz

**VINO EL REMOLINO Y NOS ALEVANTÓ**

1949

<p><b>Director</b> Juan Bustillo Oro. Asistente: Valerio Olivo</p> <p><b>Guión o argumento</b> Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno</p> <p><b>Equipo técnico</b> Fotografía: Jorge Stahl Jr. Música: Gonzalo Curiel. Sonido: Javier Mateos. Escenografía: Javier Torres Torija. Maquillaje: Elda Lozano. Edición: José Bustos</p> <p><b>Reparto</b> Miguel Ángel Ferriz, Carmen Molina, Luis Beristáin, Armando Sáenz, Beatriz Aguirre, Gilberto González, Chel López, Arturo Soto Rangel, Manuel Arvide, Lupe Inclán, Ramón Gay, Tony Díaz</p>	<p><b>Producción</b> Producciones Diana, Juan Bustillo Oro. Jefe: José Alcalde Gámiz</p>
---	--

<p><b>MEMORIAS DE UN MEXICANO</b></p> <p><b>Director</b> Documental editado por Carmen Toscano de Moreno Sánchez, con un guión y escenas filmadas del archivo del ingeniero Salvador Toscano</p> <p><b>Guión o argumento</b></p> <p><b>Equipo técnico</b> Narración de Carmen Toscano de Moreno Sánchez, dicha por Manuel Bernal. Trabajos de óptica: Hechos bajo la dirección de Javier Sierra en los laboratorios Clasa. Música: Jorge Pérez, con los corridos de Madero, Zapata, Villa, Carranza y Obregón. Sonido: José de Pérez. Edición y efectos de sonido: Teódulo Bustos Jr.</p>	<p>1950</p> <p><b>Producción</b> Carmen Toscano de Moreno Sánchez</p>
---	---

<p><b>EL JOVEN JUÁREZ</b></p> <p><b>Director</b> Emilio Gómez Muriel. Asistente: Ignacio Villarreal</p> <p><b>Guión o argumento</b> José Mancisidor, basado en los libros El verdadero Juárez de Héctor Pérez Martínez y Juárez y su México de Ralph Roeder, así como en las memorias de Benito Juárez. Adaptación: Jesús Cárdenas.</p> <p><b>Equipo técnico</b> Fotografía: Raúl Martínez Solares. Música: Raúl Lavista, Sonido Rafael Ruiz Esparza y José de Pérez. Escenografía: Jesús Bracho. Vestuario: Armando Valdés Peza, Maquillaje: Concepción Zamora. Edición: Jorge Bustos.</p> <p><b>Reparto</b> María Elena Marqués, Humberto Almazán, Domingo Soler, Elsa Cárdenas, Rodolfo Landa, Carlos Riquelme, Raúl Farrell, Víctor Alcocer, Rosario Gálvez, Francisco Jambrina, Felipe Montoya, Hortensia Santoveña, Manuel Dondé, José Ignacio García Torres, Antonio Bravo, Luis Mussot, Juan Pulido, Enrique Díaz Indiano, José Chávez, Agustín Salmón, Óscar Ortiz de Pinedo, Salvador Lozano, José Pidal, Ángel Merino, niños Eduardo Moreno y José Luis Moreno, Jesús Valero, Alicia Malvido, Elodia Hernández.</p> <p><b>Resumen esquemático</b></p> <p>1.- El niño Benito y su familia. -Nace Rosa la hermana menor de Benito, su madre muere en el parto y los deja huérfanos junto con su hermana mayor Josefa. -Benito queda a cuidado de su tío Bernardino. -Josefa se va a trabajar a Oaxaca. -Se vuelve pastor, su tío lo maltrata.</p> <p>2.- Benito se vuelve un muchacho -En la montaña conoce a Justino Maytorena y lo ayuda. -Queda flotando a mitad del lago y decide ir a Oaxaca. -Busca en la ciudad a su hermana, el patrón de ella, don Antonio, le permite quedarse en su casa. Conoce a Margarita. -Antonio Salanueva lo toma a su cuidado y se lo lleva a su casa. -Maytorena llega a pedir ayuda a Salanueva. -Margarita va a estudiar a México.</p> <p>3.- Se consuma la independencia. -Benito besa la bandera mexicana. -Entra a estudiar al Seminario Conciliar, se gradúa con honores. Margarita regresa. -Benito decide entrar al Instituto de Ciencias contra la voluntad de Salanueva. -Declara su amor a Margarita. -Juárez se une al partido liberal, Margarita le pide que lo deje sin éxito. -Benito es elegido candidato a la gubernatura y rompe definitivamente con Salanueva. -Es expulsado de Oaxaca, pero regresa y abre un bufet. -Lo apresan por sublevación, ya libre gana la diputación federal. -Benito pide la mano de Margarita. -Se preparan para ir a la ciudad de México, Salanueva los despide con su bendición.</p>	<p>1954</p> <p><b>Producción</b> CLASA Films Mundiales, Armando Orive Alba. Productor ejecutivo: Rafael Ortega. Jefe: Alberto A. Ferrer.</p>
--	--

<p><b>ASÍ ERA PANCHO VILLA</b></p>	<p>1957</p>
------------------------------------	-------------

<p><b>Director</b> Ismael Rodríguez</p> <p><b>Guión o argumento</b> Joselito Rodríguez</p> <p><b>Equipo técnico</b> Fotografía: Rosalío Solano. Música: Raúl Lavista. Edición: Fernando Martínez</p> <p><b>Reparto</b> Pedro Armendáriz, María Elena Márquez, Carlos López Moctezuma, Evita Muñoz</p> <p><b>Resumen esquemático</b> Advertencia 1.- ¡No matarás!</p> <p>2.- El hereje 3.- Boda macabra 4.- Que lindo pelao 5.- Las mujeres de mi general 6.- Mi coronel el señor cura 7.- Jesusita en Chihuahua</p>	<p><b>Producción</b> Rodríguez Hermanos</p>
---	---

<p><b>PANCHO VILLA Y LA VALENTINA</b></p> <p><b>Director</b> Ismael Rodríguez</p> <p><b>Guión o argumento</b> Ismael Rodríguez</p> <p><b>Equipo técnico</b> Fotografía: Rosalío Solano. Música: Raúl Lavista</p> <p><b>Reparto</b> Pedro Armendáriz, Elsa Aguirre, Carlos López Moctezuma, Domingo Soler, Arturo Martínez, José Pardavé</p> <p><b>Resumen esquemático</b> Advertencia 1.- El perro chato. - Fierro está a punto de quemar a un sacristán. - Llega Villa y pregunta la razón por la que se le va a quemar. - Le informan que el sacristán le ha puesto "Pancho Villa" a su perro. - Villa lo perdona y se va riendo. 2.- Truénenme a esos hambreadores. - En el kiosco de un pueblo Villa promete que los precios bajarán. - Le llevan a los carniceros del pueblo y los amenaza con matar al que venda la carne más cara que el otro. 3.- El guajolote. - Una mujer le reclama a Villa que un hombre le robó su guajolote. - Villa está a punto de fusilar al ladrón pero la mujer le pide que no lo haga. - La mujer no acepta el guajolote y se lo regala a Villa. - Dos mujeres pelean por el retrato de Villa. - Este parte en dos el retrato diciendo que ninguna mujer lo ha tenido completo. - Pide que le hagan un mole con el guajolote porque le recuerda su propio pavoneo. 4.- Que siga el baile. - En un baile elegante Villa pone a bailar a las damas con sus hombres durante dos horas. - Bajo esa presión los catrines acceden a darle un "donativo" de 20 mil pesos. 5.- Por mis pistolas. - Citado en la casa de Abraham González, Villa se entera del próximo levantamiento maderista. - González le ofrece un lugar en la rebelión. - Villa acepta y anuncia que dejará de ser un bandido para integrarse a la revolución. - Se molesta cuando le dicen que tendrá que recibir órdenes de militares y parece que desertará. - Finalmente decide aceptar el encargo. 6.- El generalito. - Villa y algunos hombres se encuentran escondidos en una cueva junto con un bebé. - Alimentan al niño con biznaga. - Logran llegar al campamento luego de muchos esfuerzos. - El niño llega muerto y Villa lo entierra con honores. 7.- La Valentina. - Los villistas llegan a un pueblo donde son recibidos a tiros por Valentina, una villista desconfiada. - Villa y Valentina discuten en varias ocasiones. - Valentina logra que Villa se case con ella. - Orozco llega al pueblo al asecho de Villa. - El contrabando de armas de una viuda pone la balanza del lado de Villa. - Valentina lidera a su gente en la batalla pero cae presa de Orozco. - Orozco intenta cambiarla por el propio Villa, pero Valentina prefiere morir.</p>	<p><b>Producción</b> Rodríguez Hermanos</p>
--	---

<p><b>CUANDO ¡VIVA VILLA! ES LA MUERTE</b></p>	<p>1958</p>
--	-------------

**Director**

Ismael Rodríguez

**Guión o argumento**

Ismael Rodríguez

**Equipo técnico**

Fotografía: Rosalío Solano. Música: Raúl Lavista, Edición: Fernando Martínez

**Reparto**

Pedro Armendáriz, Alma Rosa Aguirre, Carlos López Moctezuma, Elda Peralta

**Resumen esquemático****Advertencia**

1.- Villa reclama que su cabeza no esté en México.

2.- El maestro hablador

- El maestro de un pueblo critica a los revolucionarios frente a Villa.

- Villa lo perdona porque piensa que al pueblo le hace falta el maestro.

3.- El ahorcado.

- Villa manda a ahorcar a un soldado que le salvó la vida porque cometió una falta.

- En el momento justo Villa rompe de un balazo la cuerda.

- Considera que ha cumplido el castigo correspondiente y la deuda por haberle salvado la vida.

4.- Café con piquete.

5.- A cañonazo limpio

6.- Unos raspados de limón.

-En Estados Unidos Villa obliga con amenazas a un banquero para que le dé diez mil dólares.

-Todos en el banco están tensos por la situación.

-Villa hace que sus hombres les lleven raspados de limón para el calor.

-Villa y sus hombres huyen con el dinero.

7.- La Adelita.

- En el campamento una mujer está dando a luz, Adelita, mujer de Villa va a atenderla.

- Villa y Adelita apadrinan a la niña, hija de Medina.

- El compadre Medina se va a comprar parque y regresa sin el dinero y sin las armas.

- Villa lo perdona por ser su compadre y por ruegos de Adelita.

- Medina vuelve a perder el dinero de las armas en un segundo viaje. Villa le ordena que se suicide.

- Fierro mata a Medina que no se quiere suicidar.

- Al saber que está embarazada Adelita decide abandonar a Villa, se lleva a sus ahijadas.

- Fierro la despide no sin antes confesarle su amor.

8.- ¡Viva Villa!

- Villa es visitado en su hacienda Canutillo por políticos y periodistas que buscan que rompa su promesa de retiro.

- Villa vive feliz en su hacienda y asiste a un bautizo con algunos de sus hombres.

- En el camino de regreso es acibillado.

9. Villa se despide.

**Producción**

Rodríguez Hermanos

## Películas mexicanas de época, 1932-1956

Año	Título	Director
1932	Revolución o La sombra de Pancho Villa	Miguel Contreras Torres
1932	Sobre las olas	Miguel Zacarías
1933	El prisionero trece	Fernando de Fuentes
1933	La llorona	Ramón Peón
1933	Juárez y Maximiliano	Miguel Contreras Torres, codirector Raphael J. Sevilla
1933	El tigre de Yautepec	Fernando de Fuentes,
1933	El héroe de Nacozeni o Jesús García	Guillermo Calles
1933	Enemigos	Chano Urueta
1933	El compadre Mendoza	Fernando de Fuentes
1934	Chucho el Roto	Gabriel Soria
1934	El Escándalo	Chano Urueta
1934	Rebelión	Manuel G. Gómez
1934	Corazón bandolero	Raphael J. Sevilla
1934	Alma insurgente o ¡Viva México!	Miguel Contreras Torres
1934	Nezahualcōyotl	Manuel Sánchez Valtierra
1934	Cruz Diablo	Fernando de Fuentes
1934	Tribu	Miguel Contreras Torres
1934	Clemencia	Chano Urueta
1935	Martín Garatuza	Gabriel Soria
1935	Monja, casada, virgen y mártir	Juan Bustillo Oro
1935	El tesoro de Pancho Villa	Arcady Boytler
1935	Sueño de amor	José Bohr
1935	El Rayo de Sinaloa (Heraclio Bernal)	Julián S. González
1935	Sor Juana Inés de la Cruz	Ramón Peón, codirección Armando Vargas de la Maza
1935	Juan Pistolas	Robert Curwood
1935	Vámonos con Pancho Villa	Fernando de Fuentes
1936	Cielito lindo	Roberto O'Quigley, codirector Roberto Gavaldón
1936	Allá en el Rancho Grande	Fernando de Fuentes
1936	Nostradamus	Juan Bustillo Oro
1937	El derecho y el deber	Juan Oro
1937	Almas rebeldes	Alejandro Galindo
1937	La madrina del diablo	Ramón Peón
1937	La mujer de nadie	Adela Sequeyro Perlita
1937	¡Así es mi tierra!	Arcady Boytler
1937	La paloma	Miguel Contreras Torres
1937	Don Juan Tenorio	René Cardona
1937	La Adelita	Guillermo Hernández Gómez, codirección Mario de Lara
1937	Guadalupe la Chinaca	Raphael J. Sevilla
1938	Los bandidos de Río Frío	Leonardo Wetsphal
1938	La golondrina	Miguel Contreras Torres
1938	El indio	Armando Vargas de la Maza
1938	Perjura	Raphael J. Sevilla
1938	María	Chano Urueta
1938	El capitán aventurero (Don Gil de Alcalá)	Arcady Boytler
1938	El cementerio de las águilas	Luis Lezama
1939	Con los Dorados de Villa	Raúl de Anda
1939	La noche de los mayas	Chano Urueta

1939	Café Concordia	Alberto Gout
1939	Los de abajo (Con la División del Norte)	Chano Urueta
1939	En tiempos de don Porfirio	Juan Bustillo Oro
1939	El secreto de la monja	Raphael J. Sevilla
1940	Hombre o demonio (Don Juan Manuel)	Miguel Contreras Torres
1940	Mala yerba	Gabriel Soria
1940	El insurgente (antes, El último virrey)	Raphael J. Sevilla
1940		
1940	La torre de los suplicios	Raphael J. Sevilla
1941	El hijo de Cruz Diablo	Vicente Oroná
1941	El capitán Centellas	Ramón Pereda
1941	¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!	Julio Bracho
1941	Amor chinaco (antes, El último chinaco)	Raphael J. Sevilla
1941	Simón Bolívar	Miguel Contreras Torres
1941	El conde de Montecristo	Chano Urueta
1941	La isla de la Pasión (Clipperton)	Emilio Fernández
1941	La canción del plateado	Francisco Elías
1941	Alma de América	Alfonso Bustamante Moreno
1942	Jesús de Nazareth	José Díaz Morales
1942	Caballería del imperio	Miguel Contreras Torres
1942	Historia de un gran amor	Julio Bracho
1942	El ángel negro	Juan Bustillo Oro
1942	La feria de las flores	José Benavides Jr.
1942	Secreto eterno	Carlos Orellana
1942	Yolanda	Dudley Murphy
1942	Yo bailé con don Porfirio	Gilberto Martínez Solares
1942	La Virgen morena	Gabriel Soria
1942	La Virgen que forjó una patria	Julio Bracho
1942	El padre Morelos	Miguel Contreras Torres
1943	Cristóbal Colón	José Díaz Morales
1943	Flor Silvestre	Emilio Fernández
1943	Resurrección	Gilberto Martínez Solares
1943	El jorobado)	Jaime Salvador
1943	Los miserables	Fernando A. Rivero
1943	El hombre de la máscara de hierro	Marco Aurelio Galindo
1943	El rayo del sur	Miguel Contreras Torres
1943	La hija del cielo	Juan J. Ortega
1943	San Francisco de Asís	Alberto Gout
1943	El herrero	Ramón Pereda
1943	Mexicanos al grito de guerra	Álvaro Gálvez y Fuentes
1943	Una carta de amor	Miguel Zacarías
1943	China poblana	Fernando A. Palacios
1943	La dama de las camelias	Gabriel Soria
1943	Miguel Strogoff	Miguel M. Delgado
1943	El rebelde	Jaime Salvador
1943	El sombrero de tres picos	Juan Bustillo Oro
1943	Naná	Celestino Gorostiza, codirección Roberto Gavaldón
1943	La fuga o La diligencia	Norman Foster
1943	La guerra de los pasteles	Emilio Gómez Muriel
1943	México de mis recuerdos	Juan Bustillo Oro



1944	El corsario negro	Chano Urueta
1944	La monja alférez	Emilio Gómez Murial
1944	Las dos huérfanas	José Benavides Jr.
1944	Amores de ayer	Ismael Rodríguez
1944	Porfirio Díaz	Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra
1944	Alma de bronce	Dudley Murphy
1944	El mexicano	Agustín P. Delgado
1944	Las abandonadas	Emilio Fernández
1944	El secreto de la solterona	Miguel M. Delgado
1944	Tuya en cuerpo y alma	Alberto Gout
1944	Marina	Salvador Jaime
1944	El criollo	Fernando Méndez
1944	Entre hermanos	Ramón Peón
1944	Rancho de mis recuerdos	Miguel Contreras Torres
1944	La barraca	Roberto Gavaldón
1944	Bugambilia	Emilio Fernández
1944	El jagüey de las ruinas	Gilberto Martínez Solares
1944	Club Verde	Rolando Aguilar
1945	Cuando lloran los valientes	Ismael Rodríguez
1945	El monje blanco	Julio Bracho
1945	Sinfonía de una vida	Celestino Gorostiza
1945	La reina de la opereta	José Benavides Jr.
1945	Lo que va de ayer a hoy	Juan Bustillo Oro
1945	La pajarera	Emilio Gómez Muriel
1945	Hasta que perdió Jalisco	Fernando de Fuentes
1945	Pepita Jiménez	Emilio Fernández
1945	La mulata de Córdoba	Adolfo Fernández Bustamante
1945	Rayando el sol	Roberto Gavaldón
1945	Amor de una vida (antes, La cosecha)	Miguel Morayta
1945	Tú eres la luz	Alejandro Galindo
1945	La viuda celosa	Fernando Cortés
1945	Vértigo	Antonio Momplet
1945	Camino de Sacramento	Chano Urueta
1945	El puente del Castigo	Miguel M. Delgado
1945	El último amor de Goya	Jaime Salvador
1945	Flor de un día	Ramón Peón
1945	María Magdalena	Miguel Contreras Torres
1945	Espinas de una flor	Ramón Peón
1945	Reina de Reinas	Miguel Contreras Torres
1946	Bodas trágicas	Gilberto Martínez Solares
1946	Rocamble	Ramón Peón
1946	En tiempos de la Inquisición	Juan Bustillo Oro
1946	Ramona	Víctor Urruchúa
1946	La mujer de todos	Julio Bracho
1946	El ahijado de la muerte	Norman Foster
1946	Aquí está Juan Colorado	Rolando Aguilar
1946	Los siete niños de Écija	Miguel Morayta
1946	El secreto de Juan Palomo	Miguel Morayta
1946	Sucedió en Jalisco o Los cristeros	Raúl de Anda
1946	Enamorada	Emilio Fernández

1946	Don Simón de Lira	Julio Bracho
1946	Ella	Ramón Peón
1946	Tabaré	Luis Lezama
1946	Gran Casino	Luis Buñuel
1947	El último chinaco	Raúl de Anda
1947	Barrio de pasiones	Adolfo Fernández Bustamante
1947	La malagueña	Agustín P. Delgado
1947	La Casa Colorada	Miguel Morayta
1947	El muchacho alegre	Alejandro Galindo
1947	María la O	Adolfo Fernández Bustamante
1947	Bajo el cielo de Sonora	Rolando Aguilar
1948	Allá en el rancho grande	Fernando de Fuentes
1948	Si Adelita se fuera con otro	Chano Urueta
1948	Lola Casanova	Matilde Landeta
1948	En los Altos de Jalisco	Chano Urueta
1948	Tres hombres malos	Fernando Méndez
1948	Bamba	Miguel Contreras Torres
1948	Ya viene Vidal Tenorio	René Cardona
1949	San Felipe de Jesús o Felipe de Jesús	Julio Bracho
1949	Las tandas del Principal	Juan Bustillo Oro
1949	La mujer que yo perdí	Roberto Rodríguez
1949	Rincón Brujo	Alberto Gout
1949	La negra Angustias	Matilde Landeta
1949	Pancho Villa vuelve o Vuelve Pancho Villa	Miguel Contreras Torres
1949	Lluvia roja	René Cardona
1949	Duelo en las montañas	Emilio Fernández
1949	La dama del alba	Emilio Gómez Muriel
1949	Vino el remolino y nos alevantó	Juan Bustillo Oro
1949	Sentencia	Emilio Gómez Muriel
1949	Las joyas del pecado	Alfredo B. Crevenna
1950	Si me viera don Porfirio	Fernando Cortés
1950	Capitán de rurales	Alejandro Galindo
1950	El cristo de mi cabecera	Ernesto Cortázar
1950	Sobre las olas	Ismael Rodríguez
1950	Furia roja/Stronghold	Steve Sekely
1950	Por la puerta falsa	Fernando de Fuentes,
1950	Memorias de un mexicano	Documental editado por Carmen Toscano de Moreno Sánchez
1950	Doña Perfecta	Alejandro Galindo
1950	Las mujeres de mi general	Ismael Rodríguez
1951	La mujer sin lágrimas	Alfredo B. Crevenna
1951	Ahí viene Martín Corona	Miguel Zacarías
1951	El enamorado	Miguel Zacarías
1952	El mártir del Calvario	Miguel Morayta
1952	Robinson Crusoe/Adventures of Robinson Crusoe	Luis Buñuel
1953	Tehuantepec	Miguel Contreras Torres
1953	La rosa blanca (Momentos de la vida de Martí)	Emilio Fernández
1953	El Águila Negra	Ramón Peón
1954	La rebelión de los colgados	Emilio Fernández
1954	Chucho el Roto	Miguel M. Delgado
1954	El joven Juárez	Emilio Gómez Muriel

1954	El secreto de Pancho Villa	Rafael Baledón
1954	La sombra de Cruz Diablo	Vicente Oroná
1954	Los bandidos de Río Frio	Rogelio A. González
1954	Las coronelas	Rafael Baledón
1955	El Siete Leguas	Raúl de Anda
1955	Tres melodías de amor	Alejandro Galindo
1955	Corazón salvaje	Juan J. Ortega
1955	Morir de pie	Rafael Baledón
1955	Chilam Balam	Íñigo de Martino
1955	La escondida	Roberto Gavaldón
1955	Cuatro contra el imperio	Jaime Salvador
1956	Yambaó	Alfredo B. Crevenna
1956	El último rebelde	Miguel Contreras Torres
1956	Una cita de amor	Emilio Fernández
1956	Tizoc	Ismael Rodríguez
1956	El fin de un imperio	Jaime Salvador
1956	Tierra de hombres	Ismael Rodríguez
1956	Cielito lindo	Miguel M. Delgado

Cuadro 1	Porcentaje de población alfabeto y analfabeto en México, 1895-1960	28
Cuadro 2	Producción cinematográfica nacional, 1932-1958	31
Cuadro 3	Películas exhibidas en México, 1930-1955	33
Cuadro 4	Películas históricas que contaron con apoyo gubernamental, 1932-1958	38
Cuadro 5	Temas tratados en las películas históricas mexicanas, 1932-1958	62
Cuadro 6	Personajes principales en las películas históricas	68