

ARTÍCULO

Nacimiento y consolidación de la cinematografía mexicana: el Estado detrás de la lente

MARCO ANTONIO FLORES MORENO | Universidad Nacional Autónoma de México. México
marco.flores.moreno@gmail.com | ORCID: 0000-0003-1091-2137

EDGARD ADOLFO GARCÍA ENCINA | Universidad Autónoma de Zacatecas. México
edgar.encina@uaz.edu.mx | ORCID: 0000-0002-4307-3133

Recepción: 25/7/2024. Aceptación: 6/9/2024. Publicación: 1/11/2024.

Resumen

A través de un sintético recorrido por la historia de la cinematografía nacional, desde su llegada a México a finales del siglo XIX hasta los inicios del gobierno de Manuel Ávila Camacho (Teziutlán, 1897-1955), se mostrará cómo la realización fílmica transitó de ser elemento de esparcimiento para grupos reducidos hasta convertirse en producto de consumo popular, ligado a la inversión estatal y, por ende, a las necesidades del poder en turno. Más que la simple enumeración de filmes y sus productores, se enfatiza en los objetivos y argumentos que pretendían los realizadores con sus cintas. A partir de algunos ejemplos se ilustrará cómo la industria fílmica fue recurso para el establecimiento hegemónico, entendido desde el punto de vista gramsciano, del Estado y su nueva burguesía postrevolucionaria. Se podrá ver cómo desde el Ejecutivo, a través del aparato estatal, trató de consensuar la imagen nacional, haciendo espacio a algunos valores reivindicados de los sectores populares a cambio de su sometimiento. De esta manera el nuevo gobierno trató de poner de manifiesto los valores de la mexicanidad y de asignar el papel que cada sector debía desempeñar dentro de la sociedad.

Palabras clave: cinematografía, Estado, mexicanidad

Birth and Consolidation of Mexican Cinematography: the State behind the Lens

Abstract

Through a synthetic review through the history of national cinematography, from its arrival in México at the end of the 19th century until the beginning of the government of Manuel Ávila Camacho (Teziutlán, 1897-1955), we will show how filmmaking started being an entertainment for small groups but later became a product of popular consumption, linked to state investment and, therefore, to the needs of those in power.

More than the simple enumeration of films and their producers, it is emphasized the objectives and arguments that the filmmakers intended with their films. Based on some examples, it will be illustrated how the film industry was a resource for the hegemonic establishment of the State, understood from the gramscian point of view, and the new post-revolutionary bourgeoisie.

It will be possible to show how the executive branch, through the state apparatus, tried to reach an agreement about the national image, giving room for some values claimed by the popular sectors in exchange for their submission. In this way, the new government tried to highlight the values of mexicanness and to assign the role that each sector should play within society.

Keywords: cinematography, State, mexicanness

Celia. ¡Óyeme Ata! Si deveras quieres a Chachita, nos tienes que decir donde está. Tú no querrás perderla ¿verdad? Si algo le sucede a ella, tú serás el culpable.

El atarantado. Pero yo no puedo traicionar la confianza de Chachita.

Celia. ¡Al contrario! Vas a remediar algún error, para eso eres hombre para pensar por ella y corregir sus errores.

Ustedes, los ricos (Rodríguez, 1948)

| 3

Las películas de la primera mitad del siglo xx parecen inocentes y, a veces, con argumentos pintados de ingenuidad, aunque esconden trasfondos y connotaciones diversas. Si echamos a andar la memoria, quizá recordaremos filmes inmersos en escenarios bucólicos de haciendas y rancheros o bien pintorescas vecindades habitadas por pobres, cuya historia está atravesada por el antagonismo entre los ricos y poderosos. Si atendemos a los diálogos y la composición de las escenas con mayor detenimiento, encontraremos mensajes que han pasado inadvertidos, quizás porque memorizamos las escenas pícaras o dramáticas. Estamos casi seguros que del largometraje *Ustedes los ricos* se recuerda la frase «¡Chachita! Te cortastes [sic] el pelo», pero son los menos a quienes les resuenan las palabras de Blanca Estela Pavón (Minatitlán, 1926-1949), en el personaje de Celia, afirmando que los hombres están para pensar por las mujeres y tomar decisiones, diálogo que hoy no podría ser aceptable.

El triángulo formado por los actores Pedro Infante Cruz (Mazatlán, 1917-1957), Blanca Estela Pavón y Freddy Fernández Sáenz (Ciudad de México, 1934-1995), en la escena mencionada, pone de relieve la importancia que tuvo el cine para difundir y representar ideologías entre los espectadores. En este caso se trató del modelo de familia y el papel que debían desempeñar el hombre y la mujer. El primero personificado por una figura masculina fuerte, autoritaria, aunque paternal. La segunda encarnada en la imagen femenina maternal y sumisa. La familia no fue el único tópico que la cinematografía trató de simbolizar en más de un siglo de existencia, también podemos encontrar al progreso, a la ciencia, a la ignorancia y, en repetidas ocasiones, la idea de nación y mexicanidad.

Desde su aparición a principios del siglo xx en México, las películas lograron efectos vívidos y memorables mediante la combinación de planos y recursos narrativos diegéticos y extradiegéticos. Obtuvieron, conscientes o no, hacer creer a los públicos que se trataba de historias verídicas o, al menos, inspiradas en hechos reales, pues como menciona Peter Burke «el poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos» (2001, p. 202). Esta cualidad, hizo de las cintas fuentes «confiables» de información para las masas, quienes no reparaban en que se trataba de una narración sobre ellos con la finalidad de incubar valores

e ideas desde una visión de supremacía. Esta imposición promovida por un sector de intelectuales y políticos no era nueva, hubo casos de ejercicios similares anteriores donde la representación de lo popular se dio a través del teatro, la pintura y la literatura. Sin embargo, destaca que el cine logró unificar un vasto sector de la población a pesar de no ser un bloque social homogéneo y contar con profundas contradicciones entre ellos. Así, para el primer tercio del siglo xx, la cinematografía nacional jugó un papel fundamental para el posicionamiento de la élite postrevolucionaria, la cual construyó su hegemonía desde el conocimiento. Este elemento constata la afirmación de Antonio Gramsci de que la burguesía conserva su predominio «porque es capaz y hábil para incorporar a otros grupos sociales», como por ejemplo a los intelectuales (Gramsci, 1986).

La llegada del cine al país tuvo lugar en 1896 de la mano de Claude Bon Bernard y Gabriel Veyre, empleados de los inventores del cinematógrafo, los hermanos Auguste Marie Louis Nicolás y Louis Jean Lumière, quienes ofrecieron una proyección el 6 de agosto, en salón del Castillo de Chapultepec al presidente Porfirio Díaz, a su familia y a parte del gabinete con la intención de dar a conocer su invento. Después de las primeras exhibiciones, Bernard y Veyre realizaron una serie de vistas cinematográficas como *El general Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*. Estas primeras filmaciones asentaron un precedente, pues hicieron posible personificar la imagen del poder desde una óptica moderna al convertir al mandatario en un actor de sus actividades cotidianas y oficiales. El interés del ejecutivo por emplear la imagen como recurso documental, se manifestó también en los viajes realizados por miembros de su gabinete como Justo Sierra por la zona arqueológica de Palenque y el puerto de Manzanillo, que fueron filmados por Gustavo Silva. A las vistas hechas por Bernard y Veyre, siguieron algunas realizaciones nacionales como las de Guillermo Becerril, Carlos Mongrand, Francisco Sotarriba o Salvador Toscano que, además de seguir los actos oficiales presidenciales, hacían algunas tomas de paisajes y escenas cotidianas de la ciudad. La proyección de vistas pronto se convirtió en entretenimiento popular, a pesar de que la temática estaba limitada a documentar eventos sociales o políticos y en menor medida actividades cotidianas.

El alza en la demanda propició un incremento de la oferta de sitios adaptados para la proyección de las vistas cinematográficas y, por consiguiente, el abaratamiento de los costos de entrada. El incipiente cine mexicano nació prácticamente como un entretenimiento al alcance de las mayorías. El éxito no llegó solo, vino acompañado de la censura. El gobierno implementó un reglamento de conducta para normar el acceso a los lugares y para aprobar o no contenidos. En esencia las reglas no estaban para garantizar la seguridad física de los espectadores, sino para vigilar los contenidos en nombre de la moral y las buenas costumbres de la época. A la reprobación gubernamental se sumaron la Iglesia y la prensa conservadora, con campañas que categorizaban

la cinematografía como acto vulgar por sus contenidos y por las variedades de baja calidad que antecedían a la proyección, situación que añadió un componente de desprestigio entre la alta clase porfiriana (Aviña, 2004). Aunque la prensa tuvo un primer desencuentro con la cinematografía, supo aprovecharla para su beneficio, haciendo posible difundir las noticias con imágenes vívidas de los acontecimientos, a partir de la segunda década del siglo xx¹.

El estallido de la Revolución, además de ser el marco de sangrientos acontecimientos y poner fin a treinta años de progresismo porfiriano, trajo nuevas temáticas para la cinematografía como mítines y giras antirreeleccionistas de Francisco Ignacio Madero González (Parras de la fuente, 1873-1913), filmadas por los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva. Posteriormente, las filmaciones, junto con la fotografía, de los campos de batalla aportaron en la difusión del movimiento revolucionario. De suerte, que, sin proponérselo, la efervescencia política de la Revolución Mexicana hizo de la cinematografía nacional un medio para informar a los espectadores en tiempo casi real del avance de las armas, siendo una de las primeras sublevaciones armadas contemporáneas registrada en las trincheras por los artistas gráficos que acompañaron a los ejércitos al campo de batalla para mostrar la pobreza de las personas y la barbarie y crudeza de los combates (Vázquez, 2010).

El protagonismo político y fílmico de Madero fue menor en comparación con el general Francisco Villa, antes José Doroteo Arango Arámbula (La Coyotada, 1878-1923), quien comprendió el valor y utilidad del cinematógrafo para conservar y difundir el legado de sí mismo y la División del Norte. Supo capitalizar su imagen al firmar un contrato con la compañía estadounidense Mutual Films (Méndez Lara, 2020) en 1914 para grabar sus batallas y escenificarlas cuando fuera necesario. Empero, la imagen de *Soldier movie star* de Villa tuvo un revés después del asalto a la ciudad de Columbus, Nuevo México, por las fuerzas villistas en 1916. El cine estadounidense se encargó de crear un estereotipo poco afortunado de los mexicanos, mostrándolos como bandidos o sanguinarios salvajes (García Riera, 1987), imagen que pervivió en la cinematografía estadounidense.

El poder de convocatoria del cinematógrafo fue advertido también por el gobierno huertista, el cual, durante su breve mandato, publicó en junio de 1913 el Reglamento de Cinematógrafos para la Ciudad de México (Anduiza, 1983). En origen, la reglamentación sentaba normativas sobre los requerimientos que debían cumplir las instalaciones y la distribución cinematográfica. Dos meses más tarde, en agosto, la normativa fue modificada en términos de censura, dictando a la autoridad gubernamental como determinaba para que un filme pudiera exhibirse o no en las pantallas de la capital². Si la autoridad competente consideraba que los filmes podían considerarse ofensivos a la moral, el orden, el poder y la autoridad, éstas podían en última instancia prohibirse (Berrueco, 2009).

La caída de José Victoriano Huerta Márquez (Colotlán, 1854-1916) y la espiral de sucesiones de los caudillos revolucionarios llevó al poder del ejecutivo al general Venustiano Carranza (Cuatro ciénegas, 1859-1920). A pesar de que el país atravesaba por problemáticas varias, como el desabastecimiento o la violencia, el gobierno carrancista reparó, igual a sus predecesores, en las repercusiones que el cine tenía para las masas. El 1 de octubre de 1919 creó el Departamento de Censura dependiente de la Secretaría de Gobernación, que calificaba las películas, permitiendo o prohibiendo la exhibición sin derecho a segunda oportunidad, publicando el Reglamento de Censura Cinematográfica en el Diario Oficial (Reyes, 1983). La revisión de los materiales fílmicos lo haría un Consejo de Censura, formado por tres ciudadanos mexicanos «acreditados por su honorabilidad» (Vázquez, 2004, p. 169). El Consejo solo aprobaba las cintas que no ofendían a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, negando su visto bueno a todas las demás.

El reglamento carrancista duró lo mismo que su gobierno, pero censuró *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas. Película que para algunos críticos se adelantó a su época al mezclar ficción con cine documental. Fue prohibida, suponemos, porque los personajes de la historia eran ladrones disfrazados con uniformes constitucionalistas (García, 1986), afianzando el apodo de los «consusuñaslistas»,³ o por la presunta participación de militares de alto rango en la banda (Reyes, 1991) e incluso del candidato presidencial, el obregonista Pablo González Garza (Lampazos de Naranjo, 1879-1950). Para lavar el rostro, el gobierno carrancista se ocupó de producir cine militar de ficción, el cual debía mostrar al ejército constitucionalista desde una perspectiva heroica. La Secretaría de Guerra y Marina coordinó la producción de, al menos, cinco películas entre 1919 y 1920. Entre las cintas se encuentra *Juan Soldado* dirigida por Enrique Castilla (1919), cuyo argumento buscaba despertar el fervor cívico hacia el nuevo ejército (Mercader, 2010).

Durante los gobiernos de Álvaro Obregón Salido (Siquisiva, 1880-1928) y Francisco Plutarco Elías Calles (Heroica de Guaymas, 1877-1945), el cine tuvo menos atención oficial que en tiempos de Venustiano Carranza. «No se alentaba la realización de documentales que dieran reflejo de las luchas de poder» (García Riera, 1998, p. 53). Hasta ese momento, las autoridades mexicanas no se ocuparon, salvo Carranza, de producir cine o de generar condiciones para la producción de parte de la iniciativa privada. Pareciera que su mayor preocupación estaba en establecer mecanismos de censura para neutralizar la imagen negativa del mexicano en las películas hollywoodenses «sin crear estímulos ni proteger de la competencia a la industria y permitir el libre comercio de películas» (Reyes, 1987, p. 92). El nuevo estado emanado de la Revolución no tenía entre sus prioridades generar una industria fílmica nacional, quizá porque el agobio de asuntos como las demandas agrarias o porque esa era su línea de acción. Es probable que brindar facilidades a los exhibidores del vecino

del norte traería el reconocimiento de Washington y, al tiempo, la censura permitía afianzar su lugar como gobierno, sin los incómodos derrocamientos presidenciales del pasado.

Si hubiera algo que sentenciar hasta este momento, es que la Revolución mexicana fue una gesta retratada con tenacidad por sus propios partidarios que marca un parteaguas para el cine mexicano. Esto, primero, al ser un hecho ampliamente capturado por la cámara, generó una estética rural que más tarde impactaría en los modos de hacer cine durante la llamada época de oro. En segundo lugar, las filmaciones se convirtieron en una fuente para el estudio de la historia; retrataron la agitación política del país como agente de la caída de Díaz, poniendo de manifiesto las contradicciones de la lucha revolucionaria y el protagonismo de sus caudillos. Por último, hizo del cine una estrategia con valor comunicativo masivo para infundir ideologías y manipular el pasado; si bien los medios masivos como el cine no son la memoria del país «sí construyen progresivamente la agenda del recuerdo social» (Esteinou, 2000, p. 10).

| 7

LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL Y EL NUEVO GOBIERNO REVOLUCIONARIO

Después de la Revolución, la industria cinematográfica del país no quedó en las mejores condiciones para satisfacer al mercado interno. Además de las carencias económicas, tenía en la competencia de los distribuidores estadounidenses que poseían suficiente fuerza financiera, tecnológica y artística para satisfacer la demanda nacional y extranjera. Asimismo, la Primera Guerra Mundial facilitó la penetración del cine anglosajón, ante la ausencia de la industria europea, dejándolos en el primer sitio, incluso como proveedor de cinta virgen en México. El país y el cine habían cambiado entre 1896 y 1935. Atrás habían quedado las festividades porfirianas y las masacres revolucionarias; había iniciado la etapa del cine como un instrumento documental del gobierno y de los caudillos, y afianzado como alternativa del ocio popular. Desde finales del siglo XIX, además de la diversión que proporcionaba, «difundía otras costumbres, otros modos de vida y otras aficiones, como la del box» de gran aceptación (Reyes, 1981, p. 37)

Al concluir la guerra, México se encontraba cursando una nueva modalidad de organización institucional. El asesinato del presidente Álvaro Obregón en 1928 dio por terminada la ambiciosa reelección caudillista. En su lugar se fraguó el llamado Maximato Callista, que significó una administración del poder ejecutivo tras bambalinas ejercida por el exmandatario Plutarco Elías Calles (1924-1928) durante la administración de los presidentes Emilio Cándido Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez Luján (1932-1934) y la institucionalización del Partido Nacional Revolucionario, después conocido como Partido Nacional de la Revolución Mexicana y desde 1946 denominado Partido Revolucionario Institucional. Esta etapa, además

de consolidar las bases del sistema político para las siguientes ocho décadas, también coincidió con la transición del cine silente al cine sonoro, y al origen de la industria cinematográfica nacional.

Al panorama nacional se agregaba un factor más para motivar su crecimiento del cine mexicano o para desalentar cualquier iniciativa: el pujante cine sonoro hollywoodense. *El cantante de jazz* dirigido por Alan Crosland, irrumpió las pantallas en 1927 como ejemplo del desarrollo tecnológico de Estados Unidos, al ser el primer largometraje con sonido sincronizado. Aunque podría parecer que la novedad del sonido desbancaría de manera inmediata a las producciones silentes nacionales y extranjeras, lo cierto es la película de Crosland pasó sin pena ni gloria entre las audiencias hispanohablantes.

La vertiginosa caída de las proyecciones silentes y la imparable cinematografía de los Estados Unidos, que se había posicionado en las salas mexicanas, fueron el catalizador para motivar la aparición de grupos que actuaban en favor de la industria cinematográfica nacional. Un ejemplo fue la Asociación Cinematográfica Mexicana (ACM), encabezada por Luis G. Peredo, director de *Santa* (Peredo, 1917) y *La llaga* (Peredo, 1919), Luis Márquez, actor y fotógrafo, y Pedro J. Caballero, exhibidor y periodista. La ACM se había formado con el objetivo de impulsar la producción de películas nacionales y sumar el apoyo de los inversionistas y de los críticos de la prensa. Entre los postulados de la ACM destaca la solicitud a los exhibidores estadounidenses para que aceptaran proyectar cada mes una película mexicana, como actitud recíproca a las innumerables cintas que se presentaban en México. Las asociaciones, y los panteones —dice el refrán—, están llenas de buenas intenciones, pues la ACM no logró concretar ningún proyecto, aunque este evento muestra que la industria cinematográfica estuvo consciente de la necesidad de crear un cine, adecuado a las necesidades de la audiencia mexicana.

A pesar de la novedad tecnológica, que para el presente supondría, el cine sonoro no fue bien recibido. Se trataba de una proyección con sonidos e intertítulos en inglés, algo que tampoco fue atractivo considerando que gran parte de los espectadores eran analfabetas. La idea de la intromisión lingüística fue motivo de ataque por los intelectuales de la época, como Federico Gamboa y Alfonso Junco, y de la prensa mexicana como *El Universal*. De tal suerte que el gobierno mexicano se vio entre la espada y la pared, por una parte, tenía la presión de la industria de los Estados Unidos de Norteamérica y por la otra, estaban los productores nacionales apoyados por medios de comunicación. Para atender sus demandas, el presidente Emilio Portes Gil emitió «en mayo de 1929 decreto que prohibía los intertítulos en idioma diferente al español. Asimismo, los productores norteamericanos suprimieron los diálogos en inglés, dejando sólo la música y los efectos sonoros» (Dávalos, 1979, p. 79).

Los gobiernos de Portes Gil y Ortiz Rubio fueron piezas claves para germinar la industria cinematográfica nacional, ya por un genuino nacionalismo

o por el deseo personalista de ser partícipes de las novedades de las tecnológicas. En estos años se fundaron nuevas empresas cinematográficas, se filmaron las últimas películas mudas y se realizaron los primeros ensayos sonoros. Durante sus administraciones trataron de intervenir a favor de la realización de películas mexicanas. Hacia la década de 1930, los estudios Azteca fueron adecuados para filmar en exteriores y acondicionaron laboratorios; los estudios México Films, Industria Cinematográfica y Nacional Productora (García Riera, 1992; Galván, 2024), se sumaron más tarde. En este periodo, el cineasta soviético Sergei M. Eisenstein arribó al país con una estética fotográfica distinta a la anglosajona y metas políticas particulares que plasmó tiempo después.

A diferencia de la ACM, la Compañía Productora de Películas Nacionales S. C. L. logró producir el largometraje *La boda de Rosario* (Sáenz, 1929). La película fue producida, escrita y dirigida por Gustavo Sáenz de Sicilia y protagonizada por Lupe Loyo (García Riera, 1998), en el papel de Rosario, Carlos Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe y Conde de la Regla y antiguo comandante de los rurales porfiristas, en el papel del rico hacendado enamorado. La cinta fue motivo de controversia en la prensa nacional. Por ejemplo, el columnista de *El Universal* Carlos Noriega Hope, con el seudónimo de Silvestre Bonnard, criticó duramente el proyecto de Sáenz, tildándolo de un alarde ridículo de aristocratismo (Ángel, 2005). Por su parte, *Revista de revistas* aseveró que era un «verdadero *trouvaille*, un feliz descubrimiento, de fotografía» (1929, 9-18), que permitía atractivas vistas de la Hacienda de los Morales y de las oficinas de *El Excelsior*, que cabe señalar, editaba a la mencionada revista. El Ejecutivo hizo lo propio en materia de cine, en 1929 el Comité Nacional de Protección a la Infancia, dirigido por Carmen García González, esposa del presidente Portes Gil, escribió y produjo *Los hijos del destino* (Lezama, la cinta, dirigida por Luis Lezama (1930), contaba la historia de Alfredo y Remigio, quienes decidían contraer nupcias con sus novias. Remigio acudió al examen médico prenupcial, al que Alfredo rehusó. Remigio fue feliz con su esposa, pero su amigo no, pues inoculó a su esposa una enfermedad venérea causándole la muerte. La trama tira por el lado de la higiene y da cuenta del valor del cine como recurso didáctico del Estado postrevolucionario (Vidal, 2010).

El cambio de gobierno Portes Gil a Ortiz Rubio fue motivo para adquirir el primer aparato vitafónico que permitió filmar con audio la toma de protesta del mandatario entrante. La adquisición tuvo un costo para el erario de 30 mil dólares y se brindaron todas las facilidades a la compañía Paramount para importarlo al país (Maza, 1973). Paramount, además de ser solícita en aportar tecnología, se ofreció a realizar películas en castellano para los países de Hispanoamérica. No obstante, ninguna muestra de buenas intenciones impidió que continuaran las medidas restrictivas del gobierno mexicano sobre la entrada de películas de los Estados Unidos. En julio de 1931, el presidente Pascual Ortiz Rubio elevó los aranceles de importación a los filmes extranjeros,

en apoyo campaña nacionalista aprobada por la Cámara de Diputados el 17 de junio de 1931.

La respuesta al otro lado del río Bravo dejó de ser amable. La industria americana hizo saber que no pagaría un centavo más de impuestos e incluso amenazó con suspender la remisión de sus películas. La estrategia para detener la penetración de los estudios estadounidenses no fue certera ni bien diseñada, pues debía enfrentar a la incipiente industria nacional sin capacidad de proveer al mercado con el sector de la exhibición que había crecido gracias al abastecimiento de películas hollywoodenses. La medida generó crisis en los exhibidores que dependían en un 90% del celuloide americano⁴. Los propietarios de los cines nacionales acordaron unánimemente exhibir películas mexicanas, sin embargo, no hubo tales. En los dos últimos años, se había logrado producir de dos a tres películas anuales (Reyes, 1987), número que no era significativo. Ante el descontento de exhibidores y la presión de Estados Unidos, el presidente Ortiz Rubio echó atrás la aplicación del decreto que incrementaba los aranceles, como muestra en su investigación Vidal Bonifaz (2008) en una cita que hace del periódico de circulación nacional *El Universal*:

El C. Presidente manifestó a todos los que concurrieron a esta importante junta, que, el gobierno que preside, está tratando de que en el país se desarrollen toda clase de industrias y entre ellas y en forma intensa la industria cinematográfica —rama de producción— ya que la de la exhibición lo está, y por cierto en su inmensa mayoría en manos de mexicanos. (Bonifaz, 2008)

El discurso intentó disimular el atentado en contra de los intereses de los distribuidores y exhibidores residentes en el país. La coartada del Estado para estimular el surgimiento de la industria fílmica nacional a través del aumento de impuestos había sido infructuosa al intentar de proteger un sector en ciernes. Si bien este hecho significó un golpe para la administración, no desanimó a la iniciativa privada. Un grupo de empresarios del ramo de la exhibición y producción se asociaron para fundar la Compañía Nacional Productora de Películas, con el chihuahuense Juan de la Cruz Alarcón al frente. Sus socios fueron Gustavo Sáenz de Sicilia y Eduardo de la Barra, productores de *La boda de Rosario* (Sáenz, 1929), el periodista Carlos Noriega Hope y el abogado Rafael Ángel Farías. Adicional al financiamiento de Farías, la productora incrementó su capital con la venta de acciones y la adquisición de los antes llamados Estudios Abitia, contruidos en 1922 por el cinematografista Jesús Hermenegildo Abitia, que después recibieron el nombre de Estudios Chapultepec (García Riera, 1993, p. 28).

Los ejecutivos de la Compañía Nacional Productora se trasladaron a Hollywood para contratar a actores mexicanos que habían hecho cine hispano, como Lupita Tovar y Ernesto Guillén, junto a los hermanos Rodríguez

Ruelas como sonidistas. El elenco contratado y el equipo técnico, tuvo el proyecto de realizar la nueva versión de *Santa* (Moreno, 1932), novela de Federico Gamboa publicada en 1903 (Ávila, 2020, p. 36). El argumento describía la vida de una jovencita de Chimalistac que, a causa de un engaño amoroso, fue repudiada por su familia y, en el exilio, ejerció la prostitución en la ciudad. Anécdota que veremos en más de una ocasión en el cine de la época de oro: la transición de la virtuosidad a la corrupción física y moral.⁵ El rodaje de *Santa* inició en noviembre de 1931, con la dirección del español Antonio Moreno y la fotografía del canadiense Alex Phillips. La película fue realizada con la tecnología más reciente, permitiendo integrar el sonido con la imagen, evitando asincronías en la proyección simultánea y los discos, por ejemplo⁶.

Santa «se estrenó el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio⁷ y estuvo en cartelera por tres semanas» (Carreño, 2000, p. 56), significando un éxito comercial para la época. La cinematografía de Moreno dio pauta para realizar cine nacional sonoro. El argumento se adaptaba a los reglamentos de censura, no había política de por medio ni historia que fomentara levantamientos subversivos. Llevaba a la pantalla una novela conocida y con los ingredientes favoritos de la censura social, enmarcados por la moralidad cristiana y los valores de la burguesía, aunque desligada del nacionalismo. Puede decirse que *Santa* (1932) fue la primera producción exitosa de la nueva industria sonora cuya importancia residió en el esfuerzo financiero y de producción, desplegada para congregarse en su realización a los elementos técnicos y artísticos formados para el rodaje de la cinta y grabada con sonido directo. La victoria de la Compañía Nacional Productora de Películas no llegó sola. Con ella se iniciaron una serie de vicios argumentativos e industriales como, por ejemplo, la centralización temática en la ciudad y la deformación de la vida rural al gusto del espectador ciudadano, además que los argumentos carecían de libertad a causa del acoso de la censura.

El triunfo de *Santa* (Moreno, 1932) ocurría en paralelo con otros acontecimientos que de a poco cimentaban la historia de la cinematografía nacional. En diciembre de 1930, Sergei Eisenstein, el conocido cineasta soviético, Grigori Alexandrov, asistente del director, y Eduard Tissé, fotógrafo del equipo, llegaron a México después de una estancia en Hollywood. En esta ciudad, Eisenstein conoció a Upton Sinclair, novelista con inclinaciones socialistas, y a su esposa Mary Craig (Critchlow, 2013), con quienes se asoció para conformar la Mexican Film Trust con el objetivo de producir un filme en México. Con un presupuesto de veinticinco mil dólares, el cineasta ruso se comprometió a producir una cinta apolítica, algo que resultó novedoso incluso para él mismo pues el cine soviético «tenía como misión fomentar conciencia social y política» (Tuñón, 2003, p. 24). El director filmó numerosas escenas para su película mexicana, pero sin una historia ordenada.

Mientras realizaba grabaciones por México, se conformaba el guion de lo que meses más tarde se llamó *¡Qué viva México!* (Aleksandrov y Eisenstein,

1932), título homónimo del impreso de Charles Macomb Flandrau. El final de su estancia en nuestro país se debió a la ruptura del cineasta soviético con Sinclair, quien le negó, incluso, realizar el montaje de la película (De la Vega, 1998). Sin posibilidades de permanecer más tiempo en el continente americano, Eisenstein se dirigió a New York para embarcarse a Europa sin acercarse a Hollywood. Sus grabaciones se dispersaron sin lograr el montaje original. A pesar de que el filme no fue concluido, la presencia de Eisenstein fue factor convincente para el cine nacional pues su obra, por un lado, fue acogida por intelectuales mexicanos como José Clemente Orozco (Tuñón, 2003) y, por el otro, sintetizó ideas y experiencias estéticas de la cultura nacional creando un modelo fílmico de la mexicanidad, afianzando las intenciones del nuevo grupo hegemónico postrevolucionario para capitalizar el cine como un instrumento legitimador ante las masas.

LA PANTALLA COMO DISCURSO NACIONAL

El éxito de *Santa* (Moreno, 1932) o la novedad de Eisenstein no fueron suficientes para impulsar a la industria del cine, al año siguiente apenas se realizaron seis producciones. El sector de la cinematografía estaba conformado por un puñado de empresarios nacionales que arriesgaban su inversión, a pesar de las complicadas condiciones de la transición política en el país. En promedio, la industria nacional había terminado dos o tres películas anuales de baja calidad y, en comparación, se estrenaban cada año alrededor de 200 cintas en los estudios de Hollywood. No obstante, para 1934 se tenía un mercado de 16 millones de habitantes de los cuales dos terceras partes eran analfabetas (García Riera, 1993). La exigua producción impactaba de forma negativa a los Estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas y los Estudios Jorge Sthal, que hasta ese momento filmaban con regularidad.

Las presidencias de Portes Gil y Ortiz Rubio fueron significativas para la cinematografía. Sin embargo, no fue hasta la presidencia del general Lázaro Cárdenas del Río (Jiquilpan, Michoacán, 1895-1970) que la industria fílmica del país se afianzó en infraestructura y en las temáticas aceptadas por el público. La nueva administración estableció una serie de directrices del Estado moderno, concluyendo la etapa formativa del proyecto revolucionario. Entre las implementaciones destacan la instrumentación de una política para las mayorías, la sustitución del régimen personalista por el institucional, con el ejecutivo a la cabeza, y la estructura del Partido Nacional Revolucionario (PNR), que fue adoptado como partido oficial. Entre las medidas de organización se encontraron la creación de instituciones y bancos y la promulgación de leyes, entre ellas Ley Nacional Financiera (1934) y Ley de Aranceles Prohibitivos (1938), que fueron un respaldo para el capital nacional (Durand, 1979, p. 213). La primera

proveyó de créditos a mediano y largo plazo. La segunda, planteaba la obligación de producir en México bienes para los cuales el país tenía recursos.

El proceso corporativizador del Estado mexicano se apoyó en la política educativa nacionalista, coordinada desde la Secretaría de Educación Pública (SEP). El plan aspiró a integrar a los pueblos originarios mediante campañas contra el analfabetismo, la difusión de las artesanías populares y el apoyo a maestros rurales, que debían enfrentar a la iglesia y al sistema de haciendas (Monsiváis, 1998). A la implementación de proyectos de educación rural y urbana, por una parte, se sumó la regulación y censura a los medios que se ocupaban de la promoción y divulgación de la cultura. Por otra parte, la estatización del país y su consecuente política institucional alcanzó al cine desde el inicio del sexenio. En la cinta *La transición pacífica del poder*, filmada el invierno de 1934, descubrimos a Cárdenas tomando posesión de la Presidencia de la República, convirtiéndose en la versión oficial del PNR, y dando cuenta de una nueva página de la historia de México. El viejo régimen se despedía ante la lente de la modernidad. Un país nuevo se erigía emanado de la Revolución, representado por la joven figura del presidente Cárdenas; tecnología, masas populares, poder y política, fusionadas. Lo que podría sonar a romance de película se concretó en una relación utilitaria.

El 24 de octubre de 1934, antes de cumplir el primer año de gobierno, el licenciado Carlos Soto Guevara presentó al Ejecutivo el *Anteproyecto de Reformas a la Ley de Secretarías de Estado, en donde se creaba el Departamento de Propaganda Social*. Este enumeraba las actividades que corresponderían al mencionado departamento a través de 24 apartados que describían las funciones de la entidad de manera aleatoria. Es a partir del numeral v que se incluye el funcionamiento de la propuesta de ley al considerar «La creación de un organismo de divulgación social» y se enlistaban otras tareas que ayudaban a vigilar los medios y los mensajes susceptibles a publicarse:

X. Exposiciones de obras de arte de tendencia social, concursos teatrales y cinematográficos de igual índole y en general todo medio de propaganda social.

XII. La factura de películas de propaganda social.

XX. El control de los salones de cine y teatros, a fin de hacer obligatoria la exhibición de películas cinematográficas o producciones teatrales que les indique el departamento.

XXI. El control de las películas nacionales y extranjeras y producciones teatrales para que no menoscaben el decoro histórico del país y sus instituciones. (Cárdenas del Río, 1934)

Como resultado, el presidente Cárdenas creó en diciembre de 1936 el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP), con la tarea vincular y vigilar al gobierno con los diversos medios de comunicación nacional y extranjeros. En lo que respectaba al cine, correspondía al DAPP dos actividades definitorias: la edición de películas cinematográficas informativas, educativas y de propaganda y, también, la autorización para la exhibición comercial de películas en el país y la exportación de producción nacional, entre otras funciones. La formación de este organismo arrebató a la Secretaría de Educación Pública asuntos que habían sido de su competencia en materia de cinematografía. Con la vigilancia del Departamento, el cine se sumó a los objetivos del nuevo régimen. Se potenciaba, por un lado, el valor como instrumento cohesionador que se concedía desde entonces en ese medio y por el otro la necesidad de «poner un dique a las campañas de propaganda cinematográfica orquestada por estadounidenses, alemanes, ingleses y franceses en suelo mexicano» (Sánchez de Armas, 2022, s.p.).

El cardenismo actuó en favor del desarrollo de la cinematografía del país, ejemplo de ello fue la creación de la empresa estatal Financiadora de Películas, dedicada a proporcionar préstamos para la producción (Schnitman, 1984). Para 1934 el gobierno apoyó la creación de la productora Cinematográfica Latinoamericana, Sociedad Anónima (CLASA)⁸, la más importante compañía productora y distribuidora de películas mexicanas. Sus estudios, además, fueron equipados con la mejor tecnología de la época (Vidal, 2010). La función distribuidora de CLASA abarcó todo el país, extendiéndose a ciudades de Estados Unidos de Norteamérica como Los Ángeles, San Antonio y New York (Pani, 2003).

Esta institucionalización de la Revolución encabezada por Cárdenas fue determinante para edificar la llamada época de oro del cine mexicano⁹ y hacer posible la creación de narrativas que interesaban al Estado. Varias películas realizadas durante el cardenismo reflejaron el creciente interés por el indigenismo como artilugio del nacionalismo mexicano. Entre los filmes que exaltaron este renovado interés por los pueblos originarios destacó *Redes* (1934), producida por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, el cual tenía como jefe al escritor y orador José Muñoz Cota. La película fue musicalizada por el compositor Silvestre Revueltas, llevando el discurso de presidencial a la pantalla. Esta docuficción contaba la historia de un grupo de pescadores del municipio de Nuschimango, Veracruz que se rebelaron ante las precarias condiciones en las que vivían. Otro film determinante fue *Allá en el rancho grande*, realizado en 1936 por Fernando de Fuentes, con el que inició «una especie de género cinematográfico que predominó en la historia fílmica de México, y cuyas originales convenciones lo hacen genuinamente nacional» (Ayala, 1979, p. 64). Esta forma de entender los valores de la patria contó con la aprobación del Ejecutivo quien felicitó al director en una carta fechada en 1936:

Me fue grato presenciar la exhibición de la película denominada "Allá en el rancho grande", filmada en estudios nacionales bajo la acertada dirección de ustedes. La obra cinematográfica antes mencionada representa, en mi juicio, un encomiable y bien logrado esfuerzo, por inspirarse en un tema de la vida rural mexicana, por su acabada realización artística y por su técnica fotográfica. Acepten ustedes mis más sinceras congratulaciones, que les mereceré hacer extensivas a los autores del argumento y artistas que tomaron participio en la película. El Gobierno a mi cargo ve con beneplácito el desarrollo de esta patriótica labor, y dentro de la esfera de sus atribuciones, procurará prestarle todo su apoyo para el impulso de la industria cinematográfica en México. (Cárdenas del Río, 1936).

En este horizonte, las películas exhibidas en las salas de cine no brindaban información propicia para la reflexión de la conciencia histórica, pero al igual que otras imágenes se convertirían en símbolos reconocibles de la identidad nacional. Como señala Vázquez Mantecón «lo que había nacido como una serie de imágenes restringidas a la elite, comenzó a ser difundido a un espectro más amplio de la sociedad. Un proceso que tiene que ver, sin duda, con la conformación de los imaginarios» (2005, p. 110). Aunque hasta ahora se podría pensar que la motivación del cardenismo obedecía a la promoción del nacionalismo popular, también está latente pensar que las intervenciones del presidente sugieren una legítima agenda nacionalista¹⁰ para afianzar la identidad del México postrevolucionario.

El apoyo del gobierno cardenista a este tipo de películas como *Redes* (Gómez y Zinnemanny 1934) y *¡Allá en el Rancho Grande!* (Fuentes, 1936), junto con el renovado interés en los proyectos muralistas, demostraba el papel del Estado en la promoción del mestizaje, que había nacido en 1920 de la mano de José Vasconcelos. La identidad racial expresada a través del mestizaje reconocía el pasado indígena, a la vez que vinculaba a los mexicanos contemporáneos con la modernidad. No obstante, la versión mestiza oficial trataba de una identidad genérica. El mestizaje arraigaba a las personas a la tierra por su pasado biológico y, por extensión, implicaba el rechazo del extranjero. La identidad nacionalista mexicana definida por el indigenismo había sido promovida por nacionalistas intelectuales y políticos desde el inicio del siglo xx. Prueba de ello fueron las celebraciones por la Independencia, organizadas por las comitivas del gobierno en 1910 y 1921 que colocaron el pasado precolombino en el centro de la identidad nacional. No obstante, las expresiones de orgullo por las sociedades prehispánicas crecieron durante la Revolución que, a diferencia del Porfiriato, identificaba a los indígenas de su presente con el atraso.

La complejidad del país, dada su dimensión y diversidad, dificultó edificar un solo discurso sobre qué era México, pues «los dos fenómenos del Estado y la

nación no se encuentran siempre como fuerzas armónicas y complementarias: muy a menudo constituyen fuerzas en competencia» (Akzin, 1968, p. 14). Se debe anotar que la construcción del mestizaje fue selectiva sin intentar la representación de todas las posibilidades del indigenismo. Desde el siglo XIX los liberales mexicanos privilegiaron a los aztecas sobre otras culturas debido a su resistencia a la invasión extranjera (Vaughan, M. y Lewis, S., 2006) y a la visión centralista. Uno de los intelectuales más reconocidos de la primera mitad del siglo XX mexicano, Andrés Molina Enríquez, por ejemplo, expresó este sentimiento cuando escribió que «con el tiempo, el yunque de la sangre india siempre prevalecerá sobre el martillo de la sangre española» (Knight, 2004, p. 85), haciendo eco del discurso de Manuel Gamio, quien debatía sobre las múltiples nacionalidades o patrias que existían en México debido a la raza, el idioma o la geografía y las formas en que México podría desarrollar una identidad nacional unificada. Una de las principales afirmaciones de Gamio (1916) fue que los indígenas constituían la mayoría de la población en México, ya sea como comunidades aisladas o en la mezcla racial del pueblo, y que el indigenismo era vital para la conciencia nacional. La mexicanidad de bases mestizas e indigenistas implicó por antonomasia un sentimiento anti extranjero.

Si bien es cierto que las clases políticas e intelectuales habían puesto en la mira al indigenismo del siglo XIX, después de la Revolución, «a los nacionalistas mexicanos —huérfanos de las tradiciones burguesas autóctonas— solo les quedan el campesinado y el proletariado como fuentes de inspiración» (Bartra, 1987, p. 146). Aun cuando los grupos obreros y sindicalistas apenas eran recientes en la historia del país, se sumaron con cierta rapidez al discurso postrevolucionario como un componente natural, quizás porque coincidía con la imagen europea de nación y modernidad. Hasta ahora, la fórmula del nacionalismo estaba compuesta de aztequismo, proletariado y un tanto de xenofobia generalizada a causa de la conquista y los intentos de invasión. La Revolución añadió un componente más específico: el sentimiento antiyanqui. En México, los financieros estadounidenses habían tenido el control de los ferrocarriles, la minería, la tierra de explotación agrícola y de la banca a principios del siglo. No resultaba extraño que se tuviera un resentimiento hacia los Estados Unidos (Hart, 2002), de manera particular entre el sector campesino que había hecho frente a la pérdida de sus tierras, así como al abandono de éstas para migrar a los centros urbanos en donde se convirtieron en mano de obra industrial. La oposición a los Estados Unidos de Norteamérica ayudó a que forjar un sentimiento de unión entre los mexicanos.

En medio de los esfuerzos del gobierno cardenista por crear un país unificado, el cine también había hecho un giro representativo del sexenio cardenista. De manera paulatina el protagonismo dejó de ser un hombre, *el caudillo*, y se transformó en un lugar, *el campo*. Al igual que las películas de temática revolucionaria, las películas de comedia ranchera sucedían en el campo, ahora en un

ambiente tranquilo y festivo. De tal suerte que mientras la pantalla mostraba la paz postrevolucionaria, el gobierno continuaba su agenda ligada a la agricultura y al reparto agrario, cuyas promesas eran fundamentales para el sexenio. El régimen, como ya hemos dicho, se institucionalizaba y daba un nuevo rostro a la revolución. Dos películas retratan ese cambio: *El compadre Mendoza* (Fuentes, 1933b) y *Vámonos con Pancho Villa* (Fuentes, 1935), ambas producciones de Fernando de Fuentes. La primera se aleja de las grandes escenas de batalla y se concentra en la revolución como un fenómeno social, en donde el traidor es el poseedor de los bienes de producción que se mueve al margen de las pugnas entre los caudillos. La segunda desmitifica a Doroteo Arango en su alías de Pancho Villa; humaniza la revolución a través de personajes que bien podrían ser de cualquier pueblo mexicano y exhibe el lado menos amable de Villa, de una manera contundente pero amable baja del altar a los caudillos sin llegar al desprestigio.

Al cambio de la década y del sexenio, el gobierno necesitó de nuevas imágenes que disminuyeran la figura del general Cárdenas y la posibilidad de un nuevo levantamiento armado. El gobierno de Manuel Ávila Camacho «requirió de la exaltación de un pasado legendario y combativo que apoyara moralmente el principio de apogeo de la paz y la felicidad de la revolución institucionalizada» (Ayala, 1979, p. 40). Nuevos géneros se abrieron paso entre los sombreros charros: el cine de ciudad, de familia y de añoranza porfiriana, para hacer visible el cambio de paradigma presidencial, pues dejó de tratarse de un país netamente rural, para compartir con lo ciudadano e industrial. El barrio (la vecindad) sustituyó a la provincia como refugio de tiernos y sólidos valores de la convivencia, que en su perversidad y estrépito, la ciudad mancilla, cuyo ejemplo más resonado es *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1948). La urbanidad ambientaba los melodramas o comedias ciudadinas y resaltaba la imagen de la clase media donde hombres y mujeres son parte de la fuerza laboral. Ejemplos de esta nueva realidad son *Nosotras las taquígrafas* (Gómez Muriel, 1950) que limpia la imagen de las mujeres que trabajan y *La familia Pérez* (Martínez, 1949) cuyo prólogo, narrado por José Ángel Espinosa Ferrusquilla, muestra la nueva realidad urbana de México.

En las pantallas nacionales también aparecieron dramas de añoranza porfiriana que traía al presente recuerdos remotos enfocados en la vida social de la época y cuyos personajes estaban poco o nada involucrados en conflictos políticos. Sus historias se sustentaban en valores sociales y familiares de la clase media como fue el caso de *Azahares para tu boda* (Soler, 1950). Este tipo de cintas alejaba al público de la realidad de su época, vinculándolas con la moral y las buenas costumbres de principios de siglo. Para Ayala Blanco las películas enmarcadas en el Porfiriato fueron el resultado de una clase media que empezaba a exigir elementos para «reflejarse, apoyos morales y paliativos que ocultasen su carencia de pasado aristocrático» (1979, p. 48), aunque podríamos pensar

que era una más de las líneas discursivas del sistema hegemónico, se trataba de hacerle entender a la clase media que su papel en la sociedad no estaba en inmiscuirse en la vida política, sino en ser la imagen moral del país.

El cine, que se ocupaba de la familia, trataba asuntos domésticos y morales encontró que la constante en ellos es la familia monogámica, católica y numerosa que se mueve fuera del acontecer social (Ayala, 1979). Entre la variedad de filmes podemos rescatar *Una familia de tantas* (Galindo, 1949) que muestra la transición obligada de la familia conservadora a la apertura de los nuevos valores del siglo xx. Cintas como estas, en cierto modo, respondían a la interrogante sobre cómo conservar las tradiciones que distinguían a la familia nuclear hetero parental católica y, aun así, ser parte del modelo económico de urbanización e industrialización, que parecían oponerse a esas costumbres.

Desde la década de 1920 se delinearon los estereotipos nacionalistas mexicanos. No obstante, la producción cinematográfica fue fundamental para transmitir un orden de ideas consecuentes con ese ideal de la mexicanidad, lo cual, no necesariamente significa la mexicanidad real, sino la versión imaginada e idealizada de la misma, de tal manera que de nuevo el Estado triunfaba al lograr que los mexicanos abrazaran su mestizaje. En el cine además había logrado dar cabida a la visión de conservadores y liberales al representar la coexistencia de dos formas de entender la nación, una realizaba ciertos valores inherentes de la mexicanidad como la familia y la fe, y otra elogiaba la modernidad postrevolucionaria (Hershfield, 2003). Los cineastas surgieron desde los grupos hegemónicos desde el porfiriato y se consolidaron con el nuevo Estado postrevolucionario. Sus criterios creativos estaban influenciados por la industria hollywoodense y la política nacionalista mexicana. Dicho de otro modo, y bajo la lupa gramsciana, los directores y productores nacionales formaron un grupo hecho a la medida de los intereses del estado y de los sectores privilegiados, e integraron a la diversidad cultural en una fórmula homogénea que aceptaba los valores de los sectores populares. Los públicos fueron receptores pasivos de un discurso uniformizado y manipulado, mientras que los productores se subordinaban a las reglas del gobierno para la obtención de financiamiento.

Notas

1. Existe discrepancia entre cuál fue la primera película mexicana censurada. Por un lado, se dice que fue *La mancha de sangre* dirigida por Adolfo Best Maugard, con argumento de Miguel Ruíz Moncada producida en 1937 y expuesta con «cortes» seis años después. Por el otro, *El prisionero trece* (Fuentes, 1933a). Lo que se debate es el tiempo en que se emite la reprobación gubernamental y el tópicos por el que se aplica.

2. El artículo 35 del citado reglamento decía que el gobernador del Distrito Federal, así como la persona que preside las funciones en el cinematógrafo, tienen la facultad de suspender la exhibición de la película en la que se ultraje directa o indirectamente a determinadas autoridades o personas, a la moral o las buenas costumbres; se provoque algún crimen o delito o se perturbe de algún modo el orden público.

3. El término consusñaslistas hacía un juego al referir al ejército constitucionalista y al hecho de tener las uñas listas para saquear los lugares que se atravesaban en su camino.

4. Para 1930 existían cerca de 830 teatros y salas cinematográficas, cuya mayoría eran regentadas por mexicanos o eran de su propiedad, y de las 16 empresas distribuidoras, el 90 % procedía de Estados Unidos. Cfr. Alfonso Pulido Islas, *La industria cinematográfica de México*, México, 1939, p. 61.

5. El cambio de preferencia temática y narrativa de la ciudad por el campo no fue privativo del cine, también sucedió en la literatura y la pintura, al menos.

6. De acuerdo con Rosario Vidal Bonifaz, simultáneo al rodaje de *Santa*, se filmaron cuando menos dos cortos sonoros: *Un espectador impertinente* de Arcady Boytler, comedia exhibida el 25 de mayo de 1932 en el cine Olimpia, y *Semana de los deportes*, documental estrenado el 10 de diciembre de 1931 en el Cinema Palacio, la cual fue estrenada en presencia del presidente Ortiz Rubio para dar respaldo a un proyecto del cine sonoro nacional. Cfr. Vidal Bonifaz, Rosario, 2008, p. 162.

7. El cine Palacio estaba ubicado en la calle de San Francisco número 24, en pleno centro de la Ciudad de México.

8. CLASA se declararía en quiebra después de realizar el film *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes, pero algún tiempo después, el presidente Cárdenas decidió otorgarles una subvención de un millón de pesos, misma cantidad que invirtió CLASA en la película. Cfr. Vega de la, Eduardo, *Juan Orol*, México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, 1987, p. 27.

9. Este lapso ha sido delimitado por diferentes investigadores, aunque la mayoría coinciden que inició con la película *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes de 1936. Para esta investigación el periodo concluye en 1953 con el *Plan Garduño* de 1953.

10. El concepto de nación atiende a las ideas de P. S. Mancini, «no para indicar un ente jurídico, sino para designar un particular fenómeno etno-histórico-psicológico, dirigido a configurar un conjunto de hombres vinculados por lazos comunes de raza, historia, lengua, cultura y conciencia nacional» Cfr. Juan Ferrando Badía (1975), *La nación*, *Revista de estudios políticos*, (202), 5-58.

Referencias bibliográficas

- Aleksandrov, G. y Eisenstein, S. (Directores). (1932). *¡Qué viva México!* [Película]. Mexican Film Trust.
- Anduiza, V. (1983). *Legislación Cinematográfica Mexicana*. Filmoteca UNAM.
- Anteproyecto de Reformas a la Ley de Secretarías de Estado. (1943). *Diario Oficial de la Federación*.
- Ávila, J. (202). *Cinesonidos, Film Music and National Identity During Mexico's Época de Oro*. Oxford University Press.
- Aviña, R. (2004). *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*. Océano.
- Ayala Blanco, J. (1979). *La aventura del Cine Mexicano*. Ediciones Era.
- Badía, J. (1975). La nación. *Revista de estudios políticos*, (202), 5-58.
- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía. Metamorfosis del mexicano*. Grijalbo.
- Berrueco, A. (2009). *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*. Instituto de Investigaciones Jurídicas: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Best Maugard, A. (1937). *La mancha de sangre* [Película]. Producción Nacional.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Cárdenas del Río, L. (1934). Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río (Exp. 545.2/33). Archivo General de la Nación.
- Cárdenas del Río, L. (1936). Ramo Presidentes. Fondo Lázaro Cárdenas del Río (Exp. 13.3 3). Archivo General de la Nación.

- Carreño King, T. (200). *El charro: la construcción de un estereotipo nacional*, pp. 192-194. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- Castilla, E. (Director). (1919). *Juan Soldado* [Película]. Secretaría de Guerra y Marina.
- Crosland, A. (Director). (1927). *El Cantante de Jazz* [Película]. Warner Bros.
- Critchlow, D. (2013). *When Hollywood Was Right: How Movie Stars, Studio Moguls, and Big Business Remade American Politics*. Cambridge University Press.
- Dávalos Orozco, F. (mayo-junio 1979). El cine mexicano en 192. *Revista de la Universidad de México*, 78-81.
- de la Vega, E. (1998). *La aventura de Eisenstein en México*. Cineteca Nacional.
- Díaz Calderón, M. y Vargas Amézquita, A. (202). La figura presidencial en el filme *Río Escondido* (1947), de Emilio Indio Fernández. En R. Gutiérrez y A. Fernández (Coord.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, pp. 77-94. Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Durand Ponte, V. (1979). *La formación de un país dependiente*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estudios Churubusco (1988). *La fábrica de sueños, 1945-1985*. IMCINE.
- Esteinou Madrid, J. (200). Globalización, medios de comunicación y cultura en México a principios de siglo XXI. *ÁMBITOS*, (5), 7-49.
- Fein, S. (1996). La imagen de México: la Segunda Guerra Mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos. En I. Durán, I. Trujillo y M. Vereá (Eds.), *México - Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, pp. 41-58. IMCINE/UNAM.
- Fuentes, F. (Director). (1933a). *El prisionero trece* [Película]. CLASA.
- Fuentes, F. (Director). (1933b). *El compadre Mendoza* [Película]. CLASA.
- Fuentes, F. (Director). (1935). *Vámonos con Pancho Villa* [Película]. CLASA.
- Fuentes, F. (Director). (1936). *Allá en el rancho grande* [Película]. Rey Sorial.
- Galván, C. (2024). El primer auge de la industria de producción cinematográfica en México (1929-1936): una contribución a la historia económica del cine. *H-industria*, 18(34), 125-145.
- Gamio, M. (1916). *Forjando Patria*. Librería Hermanos Porrúa.
- García Riera, E. (1987). *México visto por el cine extranjero*. (Tomo 1). ERA.
- García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano: 1938-1942*. (Vol. 2). Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano: 1929-1937*. (Vol. 1). Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1998). *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. Ediciones Mapa.
- Galindo, A. (Director). (1949). *Una familia de tantas* [Película]. Producciones Rodríguez Hermanos.
- González, R. (1998). Introducción: primeros tropezones del español en el cine. En L. Cortés, C. Mapes, C. García (Coord.), *La lengua española y los medios de comunicación*, pp. 735-742. (Tomo II). Siglo XXI.
- Gómez, G. y Valle Berrocal, M. (1988). El cine etnográfico. En C. García Mora (Coord.), *La antropología en México. Panorama Histórico*, pp. 635-643. Vol. 6. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gómez Muriel, E. (Director). (1950). *Nosotras las taquígrafas* [Película]. Clasa Films Mundiales.
- Hart, J. (2002). *Empire and Revolution: The Americans in Mexico since the Civil War*. University of California Press.
- Hershfield, J. (2006). Screening the Nation. En M. Vaughan y E. Lewis (Eds.), *The Eagle and the Virgin*, pp. 266-267. Duke University Press.
- Knight, A. (2004). Racism, Revolution, and Indigenism, 191-194. En R. Graham (Ed.), *The idea of race in Latin America, 187-194*, pp. 71-114. University of Texas.
- Leal, J. (2019). *Filmografía mexicana. 1896-1911*. Filmoteca de la UNAM.
- Leal, J. (202). 1909: *Primera parte. La entrevista Díaz-Taft*. Juan Pablos Editor.
- Ley Nacional Financiera. (1934). *Diario Oficial de la Federación*.

- Ley de Aranceles Prohibitivos. (1938). *Diario Oficial de la Federación*.
- Maza de la, L. (1973). *El cine sonoro en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Méndez Lara, F. (202). Francisco Villa en la prensa carrancista (1914-1915). La construcción del adversario. *Bibliographica*, (3), 213-240.
- Mercader, Y. (201). *La mujer en el cine de la Revolución Mexicana*. En *Universidad Autónoma Metropolitana*, Anuario Investigación 201, pp. 781-800. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Miquel, Á. (2005). *Acercamientos al cine silente mexicano*. Facultad de Artes: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Monsiváis, C. (1998). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En R. Ulloa, Berta, et al. *Historia general de México*, pp. 1375-1548. Vol. II. El Colegio Nacional.
- Narvárez Torregrosa, D. (2015). Primeras exhibiciones audiovisuales en la ciudad de Zacatecas: Precine y cinematógrafo (1898-193). *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (1), 33-71.
- Nava Venegas, H. A. y Gutiérrez Díaz, M. (2012). Los primeros años del cine en México y el caso de Aguascalientes. *Horizonte Histórico - Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, 13-24.
- Pani, A. (2003). *Apuntes Autobiográficos*. (Tomo II). Senado de la República.
- Peredo Castro, F. (2012). El cine y el Estado mexicano. Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y sobrevivencia durante la segunda guerra mundial y la posguerra (194-1952). En C. Cardona (Coord.), *El Estado y la imagen en movimiento*, pp. 75-107. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) CONACULTA.
- Peredo Castro, F. (2022). La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946). *Revista Mexicana de Política Exterior*, (85), 93-13.
- Pérez Monfort, R. (2003). *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. CIESAS.
- Pérez Montfort, R. (1999), Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo «típico» mexicano 1920-1950). *Política y Cultura*, (12), 177-193.
- Pulido Islas, A. (1939). La industria cinematográfica de México. Universidad Nacional Autónoma de México. Reglamento de Supervisión Cinematográfica 19 de septiembre de 1941. *Diario Oficial de la Federación*. Tomo CXXVIII, 6, 1-2.
- Reyes de los, A. (1983). *Cine y sociedad en México. 1896-193: Vivir de sueños (1896-192)*. (Vol. 1). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes de los, A. (1987). *Medio siglo de cine en México 1896-1947*. Editorial Trillas.
- Reyes de los, A. (1991). La censura cinematográfica. En R. Camp, C. A. Hale y J. Z. Vázquez (Eds.), *Los intelectuales y el poder en México*, pp. 707-724. Colegio de México: Universidad de California.
- Reyes de los, A. (1995). Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière en México. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 17(67), 119-137.
- Rodríguez, I. (Director). (1948). *Ustedes, los ricos* [Película]. Rodríguez Hermanos.
- Rodríguez, I. (Director). (1948). *Nosotros los pobres* [Película]. Películas Rodríguez.
- Rosas, E. (Director). (1919). *El automóvil gris* [Película]. Azteca Films.
- Sáenz, G. (Director). (1929). *La boda de Rosario* [Película]. Compañía Productora de Películas Nacionales S.C.L.
- Schnitman, J. (1984). *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*, Nueva Jersey. Ablex Publishing Corporation.
- Soler, J. (Director). (195). *Azahares para tu boda* [Película]. FILMEX.
- Transición pacífica del poder. El General Lázaro Cárdenas toma posesión de la Presidencia de la República* [Película]. (1934). Partido Nacional Revolucionario.
- Tovar y de Teresa, R. (2018). *De la paz al olvido. Porfirio Díaz y el final de un mundo*. Penguin Random House.

Tuñón, J. (2003). Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia. *Historias*, (55), 23-39.

Vázquez Mantecón, Á. (2004). La censura en el cine mexicano de los años cuarenta. *Revista Fuentes Humanísticas*, 16(28), 163-176.

Vázquez Mantecón, Á. (2005). *Orígenes Literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones Cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Vázquez Mantecón, Á. (abril, 2010). Encuadre a la Revolución Mexicana. *Proceso, Bicentenario*, fascículo 13, 26-34.

Vidal Bonifaz, R. (2008). Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931). *Revista del Centro de Investigación*, 8(29), 17-28.

Vidal Bonifaz, R. (2010). *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el Papel del Estado en México (1895-1940)*. H. Cámara de Diputados, Legislatura: Miguel Ángel Porrúa.