

114  
2EJ  
30 076  
1994



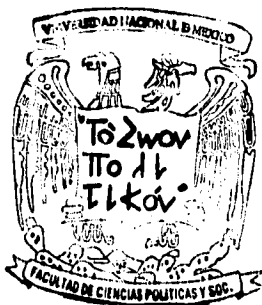
# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

UNA DECADA DE TEMATICAS EN EL  
CINE MEXICANO 1930 - 1940

T E S I S  
Que para obtener el Título de  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION  
p r e s e n t a

ALMA DELIA ZAMORANO ROJAS



México, D. F.

1994

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**A MIS PADRES**

**A LAS "MUJECITAS"**  
*Norma, Blanca, Miriam, Diana.*

**A Martin**

## INDICE

	Página
PREFACIO	
INTRODUCCION .....	1
CAPITULO I. CONTEXTUALIZACION HISTORICA	
Una aproximación al momento histórico .....	11
1. Maximato (1928 - 1934)	
1.1 Introducción .....	13
1.2 Presidencia de Emilio Portes Gil .....	14
1.2.1 La formación del Partido Nacional Revolucionario ....	15
1.2.2 El rompimiento Calles - Morones .....	16
1.2.3 Las candidaturas a la presidencia .....	16
1.2.4 La Convención Nacional del PNR .....	17
1.2.5 La rebelión escobarista .....	18
1.2.6 El desenlace del conflicto religioso .....	18
1.2.7 La autonomía universitaria .....	18
1.2.8 La política agraria .....	19
1.2.9 La política laboral .....	19
1.2.10 Las elecciones presidenciales .....	19
1.3 Presidencia de Pascual Ortiz Rubio .....	20
1.3.1 La inestabilidad política .....	20
1.3.2 La política agraria .....	21
1.3.3 La industria nacional en 1930 .....	21
1.3.4 La renuncia de Pascual Ortiz Rubio .....	22
1.4 Presidencia de Abelardo L. Rodríguez .....	22
1.4.1 La política agraria .....	23
1.4.2 La política laboral .....	23



1.4.3	La candidatura de Lázaro Cárdenas .....	23
A.	El Plan Sexenal .....	24
B.	La campaña presidencial y las elecciones .....	24
1.5	El Maximato en el ámbito cultural .....	25
1.6	El contexto histórico mundial durante el Maximato .....	27

## 2. El Sexenio Cardenista (1934 - 1940)

2.1	Introducción .....	30
2.2	Los primeros días de gobierno .....	31
2.3	El rompimiento Calles - Cárdenas .....	32
2.4	La unificación obrera: CTM .....	33
2.5	La unificación campesina: CNC .....	33
2.6	La Reforma Agraria .....	34
2.7	Expropiaciones .....	35
2.7.1	Los ferrocarriles .....	35
2.7.2	El petróleo .....	35
2.8	La rebelión cedillista .....	36
2.9	El Partido de la Revolución Mexicana .....	37
2.10	El proyecto económico cardenista .....	37
2.11	La transmisión del poder .....	38
2.12	La cultura en el Cardenismo .....	38
2.13	Contexto histórico internacional .....	40

## 3. La Transición del Cardenismo al Avilacamachismo (1939 -1940)

3.1	Introducción .....	41
3.2	La contienda electoral .....	41

Notas Bibliográficas .....	44
----------------------------	----

## CAPITULO II. BREVE PANORAMA DEL CINE MEXICANO

1.	Historia del cine en México (1896 -1929) .....	49
2.	La Transición del mudo al sonoro .....	58

Notas Bibliográficas .....	67
----------------------------	----

**CAPITULO III. EL CINE MEXICANO DE LA DECADA 1930-1940:  
 TEMATICAS ENSAYADAS EN UN ESFUERZO POR CONSOLIDAR  
 UNA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL**

INTRODUCCION. Hacia una perspectiva de la Temática en el Cine Mexicano .....	71
1. El Nacionalismo - Paisajismo .....	81
2. La Revolución Mexicana .....	88
3. La Prostituta .....	101
4. El Documentalismo .....	107
5. La Comedia Ranchera .....	113
6. La Familia .....	127
7. El Indigenismo .....	138
8. El Melodrama Histórico (Reconstrucción de acontecimientos nacionales) .....	146
9. La Nostalgia Porfiriana .....	155
10. Adaptaciones Cinematográficas de Obras Literarias .....	159
11. El Horror - Misterio .....	170
12. La Ciudad .....	176
13. El Género Policiaco - Gángsteril .....	184
14. La Comedia Musical .....	189
15. Cine Biográfico .....	193
16. Cortometrajes .....	197
CONCLUSION .....	199
Notas Bibliográficas .....	213

## ANEXOS

### PRIMERA PARTE.

Ficha Técnica y Sinopsis de Filmografía Revisada (1930 - 1940).

1. Largometrajes y medimetrajes (1930 - 1940) .....	220
2. Cortometrajes (1930 - 1940) .....	314
GRAFICA DE TEMATICAS DEL CINE MEXICANO DE 1930 A 1940 .....	318

### SEGUNDA PARTE.

Cartelera Cinematográfica (1930 - 1940) ..... 320 |

GRAFICA DE LARGOMETRAJES Y MEDIOMETRAJES REALIZADOS DE 1930 A 1940 .....	361
GRAFICA DE MEDIOMETRAJES REALIZADOS DE 1930 A 1940 .....	362

### TERCERA PARTE.

Directores Cinematográficos (1930 - 1940).

1. Debut de Directores cinematográficos .....	364
2. Producción Filmica de directores (1930 - 1940) .....	368
GRAFICA DE DEBUT DE DIRECTORES EN LA DECADA 1930 - 1940 .....	371

### CUARTA PARTE.

Cartelera de Cines (1930 - 1940) ..... 373 |

GRAFICAS DE CINES EN LA CIUDAD DE MEXICO (NUMERO) .....	379
GRAFICA DE ANALISIS COMPARATIVO DE COSTOS DEL CINE EN LA CIUDAD DE MEXICO (1930-1940) .....	380

### QUINTA PARTE.

Hallazgos Cinematográficos en la prensa nacional  
(1930 - 1940) ..... 382 |

**BIBLIOGRAFIA** ..... 387

**HEMEROGRAFIA** ..... 392

## PREFACIO

Hablar de cine es abarcar un universo disperso de imágenes, sonidos, formas y figuras que se reúnen y se han reunido a través de las décadas para expresar ideas y sentimientos, ideologías y pensamientos, sueños y pesadillas, realidades y mitos, temores y sufrimientos, pesares y alegrías; en extracto, todo aquello que pudiera testificar el paso del hombre sobre la tierra.

Es así como el cinematógrafo surgió hace ya casi un siglo y desde su descubrimiento el mundo se transformó, al ver nacer no sólo a un medio de comunicación masivo, sino también a un medio de expresión artística que se aficionó a la vida para darla a conocer al mundo entero.

Con el "séptimo arte" como se le denominó al cinematógrafo, se logró al fin dar sustancia a millones de seres humanos que hasta entonces vivían estáticos atrapados en la pintura primero, y en la fotografía y el grabado después. De aquí que con el surgimiento del cine, por fin se cristalizara con un anhelo de la humanidad, que se había buscado por años: dar vida a las imágenes a través del movimiento.

En México, el cinematógrafo llegó y se identificó de inmediato con un nacionalismo enraizado en el pueblo mexicano desde hacia siglos y surgió así una industria que con los años se tornó próspera y rebotante.

Sin embargo el cinematógrafo en el país atravesó por varias etapas hasta su consolidación como una industria nacional, de aquí lo interesante de llevar a cabo un estudio histórico acerca de nuestro cine mexicano, ya que éste se consolidó a través de los años retomando a la vida misma, transformó realidades y las tornó fantasías, creó leyendas y mitos, inventó ídolos y dioses, engendró historias y fábulas.

Uno de esos atrayentes períodos dentro de la historia de nuestro cine nacional, es la etapa que comprende el estudio de esta tesis: la década de los años treinta. Lapso de diez años en los cuales se inicia una fase por demás atrayente y deslumbradora para el cinematógrafo, pues en ella se crean varios de los temas actuales del cine mexicano y otros que se abandonan.

De aquí lo importante y trascendental de conocer las raíces de un arte que se forjó a base de ensayo y error, de alegrías y tristezas, de muerte y desolación, de vida y felicidad. Un tramo de la historia que se olvida en el tiempo, pero que vive en un trozo de película que nos habla

de otra época, de un tiempo atrás, de una existencia ida, de todo un decenio que ve nacer en México a una industria nacional.

De 1930 a 1940 lo que acaece en las pantallas de México, en donde buscan refugio día a día cientos de miles de hombres y mujeres, unos para evadir los problemas cotidianos, y otros para hundirse en la diversión descargadora de incertidumbres y pesares. Ni unos ni otros estaban conscientes de que se hallaban en una época de Oro de la metamorfosis en la expresión cinematográfica: en el nacimiento del cine mexicano.

Realizar un trabajo y una investigación exhaustiva acerca de un tema como este, requiere una gran participación de todos aquellos invitados a presenciar un viaje a través del tiempo. Y este viaje de agradecimientos no puede estar completo sin presentar un pequeño homenaje a todos los pioneros en el cine sonoro mexicano, ya que fueron los directores, productores, guionistas, argumentistas, técnicos, camarógrafos, peinadores, maquillistas, etcétera; quienes crearon y dieron vida a la materia prima de la presente investigación, pues fue gracias a su genio creativo, a sus ilusiones y anhelos, a sus sueños y ambiciones, como se plasmaron cientos de metros de película virgen con los sentimientos de la humanidad.

Asimismo tienen boleto preferencial dentro de este viaje, todos aquellos que contribuyeron de una u otra forma en la investigación, indagación de fuentes y en la obtención y proyección de los materiales fílmicos, de tal suerte que agradezco a la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo y el préstamo del material filmográfico para su revisión y análisis, ya que cuenta con uno de los acervos más completos de cintas de manufactura nacional.

También quiero agradecer al área de Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por las facilidades prestadas para la proyección de los materiales fílmicos.

Igualmente deseo agradecer al profesor Federico Dávalos Orozco por su interés y consejos para la mejor realización de la investigación, así como en la orientación de las fuentes documentales y hemerográficas más convenientes para llevar a cabo la indagación de información.

De la misma forma mi agradecimiento a Marilú Mancera por esos años universitarios y por la gran participación que tuvo dentro de este trabajo, principalmente por el sostén que brindó en todas y cada una de las partes que lo componen.

Asimismo mi reconocimiento al profesor Andrés de Luna, el cual plasmó en quien lo escuchó el gusto por el cine y la necesidad de realizar algo diferente en el difícil proceso de titulación.

Por último deseo expresar mi gratitud a todas las personas que hicieron posible el término de la investigación, especialmente a mi familia y a Martín Caballero por el respaldo, cariño, interés, paciencia, ayuda y el apoyo de siempre.

De esta manera llega a su fin el viaje de los reconocimientos, no sin antes mencionar a quien la investigación debe su esencia, su forma y figura, su pasión y culto hacia el trozo de película, así como el análisis exhaustivo y el aprender a leer entre frases. Mi reconocimiento al asesor de esta tesis, profesor Francisco Peredo Castro por la paciencia, consejo, orientación, interés y por tener siempre la frase correcta y el pensamiento exacto acerca de todas aquellas consideraciones pertinentes acerca del cine mexicano. Gracias por las sugerencias, lecciones, por brindarme parte de esa experiencia y por dejarme compartir ese ímpetu por el cine.

## INTRODUCCION

El cine surge del deseo del hombre de expresarse por medio de imágenes distintas a las que puedan exponer la pintura, la escultura y otras artes.

Es así como nacieron sucesivamente las *sombras chinescas* que Seraphin llevo del Oriente a Francia en 1776, el *fantoscopio* y la *linterna mágica*, así como otros inventos que empezaron a dar movimiento a figuras estáticas a través de efectos ópticos (el *thaumatropo*, el *fenquistiscopio*, el *estronoscopio* y el *zootropo*), y aparatos más evolucionados como el *cinetógrafo* y el *cinetoscópio*. Nadie sospechó que estos curiosos artefactos se convertirían en fundamento del medio de comunicación y creación artística más significativo del siglo XX: el *cinematógrafo*.

El *cinematógrafo* arribó a nuestro país en 1896 y desde su llegada la perspectiva del arte mexicano cambió significativamente. En su inicio se le consideró como una consecuencia del perfeccionamiento de la técnica fotográfica, destinada sólo a reproducir el movimiento. Los primeros filmes carecían de argumento, por lo que se les veía como escenas fugaces inspiradas en la existencia cotidiana.

Tiempo después, de 1900 a 1906, el cine se fue consolidando como una diversión popular a través de los llamados "cómicos de la legua", quienes recorrían la República Mexicana y llevaban consigo imágenes que no sabían de tiempo ni espacio.

En una tercera etapa, el cine mexicano se convirtió en el documental de la vida diaria y se filmó todo aquello que hiciera alusión al país y a sus elementos peculiares, tales como lo popular, el folklóre y las raíces.

Sin embargo, esta prosperidad se vio truncada con la contienda revolucionaria, la cual convirtió al cine en un medio masivo de comunicación, al que se le descubrieron características maravillosas para ser utilizado como instrumento de apoyo al gobierno y a la política en el poder. El cine revolucionario como ningún otro, se aproximó a un registro auténtico de la existencia mexicana.

La siguiente etapa cinematográfica está marcada por el régimen Carrancista, la cual se diferenció en la producción nacional, por la propaganda nacionalista que se fundamentó en una creación argumental por vez primera, mientras que el documental lo haría con el presidente en turno, surgiendo el concepto nacionalista, como un movimiento conservador y moralista que trataba de vincular a la Nación preservando el pasado.



En el período comprendido de 1920 a 1928 el cine mexicano había pasado de ser una artesanía, a un negocio sin fuerza para levantarse. La producción se encontraba establemente baja, y el discurso y la trama en el cine nacional era el plagio del cine aventurero de los Estados Unidos, en el cual se notaba predominantemente un tono moralista.

Y es justo en este momento donde inicia el propósito de este trabajo, cuyo fin es el análisis de la temática del cine mexicano durante los años treinta. Un análisis que lleva a descubrir una gran variedad de relaciones entre el cine, la historia, lo cotidiano y la época en que se produce.

De aquí que el cine al igual que un artefacto cerámico, una obra pictórica o escultórica, o un vestigio arquitectónico, es "un producto cultural elaborado en un momento o circunstancia específica por un grupo de personas, cuyos valores e intereses de clase específicos, quedan plasmados en dicho filme".<sup>1</sup>

Hablar de la temática del cine mexicano durante los años treinta es llevar a cabo un análisis histórico para ubicar el momento en que surgen los filmes y a qué demandas respondieron algunos de los temas que trató el cine nacional. Asimismo esta investigación guía a una contextualización social, política y cultural que arroja interesantes resultados, cuya vertiente se resumió siempre en un profundo nacionalismo, fruto de la Revolución Mexicana, aún tan cercana.

De aquí que el cine mexicano independientemente de los temas que trató, puede ser considerado un documento de la época y el contexto en que se produjo. Si consideramos que la historia del cine encierra en sí misma otra gran variedad de historias, referidas al contexto en que han surgido, independientemente de personajes, temas y etapas que trata, se está en la posibilidad de acceder a una comprensión de la relación cine-historia-cotidianidad que propone Marc Ferro cuando dice que "el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es historia".<sup>2</sup>

Para determinar y poder ubicar en el tiempo la temática que aportó el cine mexicano, el trabajo se encuentra dividido en una contextualización histórica que fragmenta a la década de los años treinta para una mejor comprensión en tres periodos: el Maximato, el sexenio Cardenista y la transición del Cardenismo al Avilacamachismo.

Encontramos también una segunda parte, que busca en el pasado del cine nacional los antecedentes generales que lo harían conformarse y comportarse con ciertas características y no con otras en los años treinta. De aquí que se haga un breve bosquejo de la historia del cine nacional desde su llegada en 1896 hasta 1929, así como de las bases en los inicios de la década de 1930 para la consolidación definitiva de la industria cinematográfica mexicana: la transición del cine mudo al sonoro.

Finalmente llegamos al cuerpo medular de la tesis en donde procuramos englobar los temas que trató el cine mexicano del decenio de 1930. Llevar a cabo un análisis temático requiere de una guía para su división y ordenación, de tal forma que la enumeración temática se realizó con base en la contextualización histórica, para ir descubriendo los temas que surgían en determinados momentos históricos.

Para efecto de la delimitación de la temática y como categorías analíticas descubrimos las formas básicas del cine a las cuales

agrupamos en: el documental y la ficción; aunque para vez se consideraran como tales por una extraña confusión que ha acompañado al cine desde siempre. Tal confusión es la que existe entre estos géneros, que se refiere a modos de representación o no representación en el sentido de puesta en escena.

Asimismo y una vez hecha esta división retomamos en la temática a los géneros dramáticos, conceptualizados dentro de los géneros clásicos de dramatización, sea tragedia, comedia, melodrama o tragicomedia. Para su clasificación estos géneros dramáticos los acompañamos con los géneros cinematográficos por excelencia, quienes concilian la herencia teatral y narrativa del cine; dichos géneros que con pocas excepciones son los únicos que manejan los textos de cine y que en un principio corresponden solamente a la cinematografía particular hollywoodense, se aplicaron a la producción fílmica nacional en donde surgieron el western, la comedia ranchera, la comedia musical, el cine de gángsteres, el cine de época y el cine de horror.

Pero también descubrimos temas formales que surgieron en el cine nacional con características *sui generis*, tales como el indigenismo, la familia, la ciudad y la Revolución mexicana; así como personajes que se convirtieron en entes englobadores de temas, tales como la prostituta y la nostalgia porfiriana.

Finalmente agrupamos dentro de la temática un estilo cinematográfico un tanto arbitrario; la duración de la cinta, según la cual una película cuya proyección en pantalla dure 29 minutos o menos es un cortometraje.

Así pues, como al parecer casi todos los géneros cinematográficos pueden reducirse a categorías más simples y flexibles, esas son las categorías básicas, dramáticas, narrativas y de personaje, con las que se trata de intentar una aproximación al cine que desde luego no pretende reducir a esas categorías la riqueza formal y temática de una expresión tan amplia como la cinematografía, pero que son útiles para comprender varios aspectos del cine.

Todas estas clasificaciones son rescatadas a la luz de que estos medios de expresión cinematográfica crearon escuelas convirtiéndose con el tiempo, en esquemas que el cine nacional trató de una forma repetitiva hasta convertirlos en temática.

Cabe señalar que el análisis se basa en alrededor de noventa filmes de la época, además de una investigación minuciosa en la prensa del período histórico lo que también arroja importantes hallazgos cinematográficos poco conocidos o desconocidos en la actualidad a los cuales trataremos en la última parte de la tesis denominada ANEXOS que contiene cinco partes: *Sinopsis de la filmografía revisada (1930-1940)*, *Cartelera cinematográfica (1930-1940)*, *Directores cinematográficos (1930-1940)*, *Cartelera de Cines (1930-1940)* y *Hallazgos cinematográficos en la prensa nacional (1930-1940)*.

La historia del cine sonoro mexicano comienza al inicio de 1929, cuando aún se resentían en el país las convulsiones políticas, económicas y sociales fruto de la Revolución, que detenían el auge al progreso y minaban la mentalidad del público mexicano, pues la influencia internacional era dominante.

México internamente sufría de un gobierno totalitario y dictador en manos de Plutarco Elías Calles, "Jefe Máximo" de la familia

revolucionaria, quien había buscado en los gobiernos de Emilio Portes Gil (1929-1930), Pascual Ortíz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) la estabilidad política, económica y social que evitara otra guerra civil.

Este período constituye la fase de transición hacia la institucionalización del poder, en el cual, el caudillismo como forma de liderazgo político nacional quedó enterrado, lo que hizo surgir la figura de Plutarco Elías Calles como representativa de la rearticulación de la coalición revolucionaria, lo que provocó un conflicto permanente por las esferas del poder.

Sin embargo en el aspecto cultural y contrariamente a su entorno, México florecía en aras de un nuevo nacionalismo imperante en el país, fruto de la Revolución, y con dos vertientes características y propias como Josefina Vázquez menciona "uno tradicionalista, defensivo, conservador, yankófobo, hispanista y pesimista; otro, el oficial revolucionario, xenófobo, indigenista, optimista y populista."<sup>8</sup>

A estas dos conceptualizaciones de nacionalismo se agregaron términos como "conciencia de grupo" como lo define Khon, "amor propio de las naciones" como lo haría Gaos y finalmente la de Shafer "ese sentimiento que une a un grupo de individuos por haber participado de una experiencia común - real o imaginaria - y tener aspiraciones comunes para el futuro".<sup>9</sup>

Este nacionalismo transformó todos los ámbitos de la vida cultural, desde la música con compositores como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez; en la literatura, en donde se manifestó con escritores como Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortíz de Montellano, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Y finalmente, en la pintura donde surge una forma de expresión propia y única, la cual se desarrolló artísticamente con una plástica genérica e inconfundible: el muralismo mexicano.

Con este movimiento muralista, los intelectuales y artistas despertaban a una nueva era nacional-patriótica que el cine acogió como a un monstruo sagrado a través del sonido y con él al lenguaje propio. Nada mejor para llegar a esas masas que regresaban de la Revolución y comenzaban a hundirse en el profundo sueño del Maximato.

Con el nacionalismo surgió un movimiento en todos los ámbitos de la vida nacional que llevaban al mexicano a reencontrarse con su patria. Ya en la etapa sonora los cineastas se habían propuesto hacer del cine el vehículo del nacionalismo cuyo fundamento sería la recuperación del paisaje, la literatura, la historia y el folklore nacionales. El estudioso del cine, doctor Aurelio de los Reyes asienta que "en la captación de la paisajística mexicana los cineastas mexicanos observaban, en alguna medida, una continuidad con el naturalismo de la escuela pictórica mexicana de finales del siglo XIX. A ese naturalismo pictórico se sumó un costumbrismo romántico que en esos cineastas se manifestó en el rescate de obras nacionalistas-costumbristas".<sup>10</sup>

De ahí que años decisivos dentro del cine nacional son los que comprenden la década de 1930 a 1940, pues en ellos se configuran las bases de lo que será la cinematografía mexicana hasta la actualidad. En estos años se crean, crecen y maduran, incluso languidecen géneros y temáticas trascendentales.

La década de los treinta comprende años axiales y definitivos dentro del desarrollo del espectáculo fílmico, porque en ellos a causa de la incorporación del sonido, se modifica la narrativa del cine y se diversifican los géneros dramáticos.\*

Asimismo, en el estudio del cine mexicano de los años treinta se localizan considerables lagunas acerca de la filmografía de la época, al desconocerse hasta la fecha, la existencia de películas mexicanas de este importante período histórico. Gracias a la revisión constante de hemerografía surgen en este trabajo cintas como: *La Bodega* (1930), *Sangre Mexicana* (1930), *Cachitos de México* (1931), *Olimpia* (1930), *Así es México* (1931), *Alma de América* (1931), *La vuelta del ruiseñor* (1932), y *Sor Angélica* (1936).

Así como filmes de carácter documental tales como: *Las ruinas de Yucatán* (1932), *La vida de Francisco Villa y Emiliano Zapata* (1932), *Pro-patria* (1931), *Puebla: El relicario colonial de América* y *Pátzcuaro. Lago de Ensueño*, los cuales constituyen un gran avance en el asimilación del cine mexicano, ya que al conocerlos se les rescata del olvido y se les da un sitio dentro de la filmografía nacional.

El cine mexicano de los años treinta fue un cine artístico y artesanal que se forjó en base a directores, productores, actores y músicos experimentales que buscaban afanosamente figuras y temas que llegaran a esas masas necesitadas de unirse a un populismo, de sentirse parte de un país y de una nación a la que sentían libre, después de una sangrienta Revolución que había despertado resentimientos y antipatías de propios y extraños hacia la reñiega.

El cine sonoro al inicio de los años treinta, abrió la senda a seguir dentro de la industria fílmica, con él se pudo al fin escuchar el lenguaje propio hablado por los mexicanos, por el pueblo. El público se identificó de inmediato y dejó de lado la multitud de cintas extranjeras habladas en español. Moría así el llamado cine "hispano".

Los filmes de manufactura nacional con una gran carga nacionalista buscaban identificar al mexicano consigo mismo, darle una identidad y una nación. Así se reprodujeron gestos, lenguaje y acontecimientos históricos nacionales, de los que el público se sintió parte, ávidos de la necesidad de lo nacional.

El nacionalismo mexicano en la etapa sonora se fusionó con tres elementos clásicos y plásticos de la nación: el indígena, el paisaje y el maguey, y los conjugó en todas y cada una de las cintas de manufactura nacional. De aquí que casi todos los filmes del período, de una u otra forma hicieran patente ese sentimiento nacionalista.

Fue así como a través del tradicionalismo en boga, el cinematógrafo trató de reivindicar la imagen de los mexicanos próceres de la patria y forjadores de la nación. Se regresó a los orígenes de México, para rescatar los valores y teñirlos del toque especial de la época.

De aquí que dentro de la tesis tenemos como hilo conductor de la temática del cine mexicano al nacionalismo, el cual acompañó a la producción nacional desde la época silente. La propaganda nacionalista se manifestó de diversas maneras. Una primera corriente podría ser clasificada como "nacionalismo cosmopolita" porque trataba de mostrar asuntos inspirados en el extranjero, pero enmarcados en escenarios naturales. Una segunda corriente, inconforme con esta manifestación del nacionalismo propuso que las películas

"verdaderamente nacionalistas" debían mostrar el paisaje, los tipos y costumbres nacionales y finalmente otra de las corrientes nacionalistas se remitió a la historia patria como fuente de sus argumentos cinematográficos; unos autores buscaron la raíz indígena, otros la colonial.

A partir de ahí se vislumbró la temática que echó raíz en el cine mexicano, al iniciarse formalmente con: la prostituta que negocia su cuerpo, mientras reserva su alma pura. La Revolución vista a la distancia con ese tono lejano que le da el cine a la historia. Las afirmaciones de localidad y nacionalidad con la glorificación de lo ranchero, lo rural y sus hombres, a través de la comedia ranchera. La familia cuya suprema unidad es el final siempre afortunado y su figura predominante, la sufrida mujer mexicana. El indigenismo envuelto en un mito prehispánico y con ello la vuelta de hoja hacia los primeros padres. El tema histórico y sus reconstrucciones de un pasado efímero y perdurable al mismo tiempo, que se ubica generalmente en períodos de lucha. Las adaptaciones cinematográficas de novelas de todos los tiempos que rescatan los máximos valores de la literatura. El expresionismo y sus temas de horror y misterio que resumen la influencia visual del mundo con un punto de vista psicológico. La ciudad y sus derivativos: la marginación urbana y la lucha de clases que desembocan siempre en ese lugar oscuro y solitario, en la gran urbe, fuente y fin de la maldad, en donde se entretujan historias policiacas y gangsteriles.

Otro tema explotado con fascinación fue la biografía de célebres hombres, con lo cual se rescataba lo nacional y lo propio. La comedia musical hizo su aparición con sus interminables canciones de amor. El cortometraje adquirió la característica de cine cómico, y finalmente, el cine documentalista que en su afán de educar, echó mano de todo aquello que perteneciera a México, desde su paisaje hasta su gente.

Las películas mexicanas le resultaron al público muy típicas, pues a través de ellas se sentían integrantes de un país. El prototipo de realidad nacional y moral propuesto por el cinematógrafo se fue transformando y a su manera, se convirtió en la existencia misma. Las figuras se tornaron prototipos: se inventaron y petrificaron lenguajes y costumbres.

El cine mexicano se manifestó como estilo de vida, puerta de acceso no al arte o al entretenimiento, sino a la vida misma, con su variedad de comportamientos. Y de allí declinó su labor: mostrar al mundo la expresión, el semblante y la fisonomía del mexicano.

El cine sonoro mexicano emergió deseoso de primeras figuras, de imágenes que transformaran al pueblo, costumbres que apenas engendradas se exhibieran como tradiciones ancestrales. Se dispuso de una sola ventaja: la omisión de subtítulos, lo cual permitía captar a los grupos analfabetas.

En los inicios del cardenismo y a lo largo de este período, la veneración a lo nacional se cultivó lentamente y se asentó también en el cine con temas como la exaltación patriótica; la evocación revolucionaria, y la vuelta a lo ranchero, a lo popular y el gusto hacia lo propio. Se afianzó así el cinematógrafo para dar camino al crecimiento de una industria, aún incipiente pero rica en temas y géneros.

Durante el cardenismo el mundo se transformó dolorosamente con revoluciones, luchas intestinas e incluso con los preparativos de lo

que sería la II Guerra Mundial; sin embargo México avanzó en casi todos los ámbitos al aferrarse a la tierra propia. Daba así el cine un vistazo interminable a la República Mexicana, a su folclore, patriotismo y a la necesidad de glorificar todo lo mexicano. Aprovechó todo el terreno que el cine norteamericano dejaba al ocuparse de la propaganda política en aras de la guerra.

Con el cardenismo emerge una política que da lugar a las más brillantes realizaciones logradas por el estado mexicano en el terreno de la economía y de la política, apoyadas en la adhesión y el consenso de los trabajadores rurales y urbanos. Cárdenas jamás ocultó lo que su gobierno debió al apoyo y al sostén que las masas le prestaron en los grandes actos de expropiación.

Cárdenas llevó a efecto un despliegue magistral de la política reformista de la Revolución; ningún presidente antes o después de él aplicó con igual coherencia y energía el programa de reformas sociales que contienen los artículos 27 y 123 constitucionales, al hacer de ellos, un instrumento del fortalecimiento del estado.

El cardenismo surgió así como la conjunción de toda una serie de corrientes inconformes con los mezquinos resultados que la lucha revolucionaria había dado y deseosas de liquidar rápidamente los problemas aún no resueltos y que la propia Revolución había heredado.

El cine nacional mexicano se inspiró para la creación de cintas en una diversidad de temas enfocados al momento político que se vivía, pero siempre dentro de un marco tradicional nacionalista que no aceptaba críticas. Y así se sentaron las bases para el desarrollo de un cine mexicano influido por la ideología del momento, que le daba al público un sueño irreal y una solución a sus problemas.

Lo que menos importó en la década de 1930 a 1940 fue el fracaso artístico y se echó mano de elementos de la literatura, del teatro y de la música para su desarrollo. De la literatura se adaptaron las novelas de los grandes escritores del siglo XIX como Manuel Payno, Ignacio Manuel Altamirano, Rafael Delgado y Federico Gamboa.

Del teatro se tomaron la música y la escena, y se transportó a la pantalla la zarzuela y las variedades. De aquí en adelante toda trama, en una cinta de manufactura nacional, debía detenerse para escuchar una canción.

Así emergieron los cataclismos de la dicción, las piezas madrileñas acondicionadas, el ingenio dramático y la inarticulación general. Empezó a darse el deseo de negar, desmentir el desorden amenazador de un México en vías de miramiento mundial.

Al darse por terminado el sexenio Cardenista, México nuevamente cayó en la lucha por el poder de los aspirantes y se recibió a 1939 en medio de una crisis económica y política, debido a la sucesión presidencial, y por la iniciativa privada quien envió sus capitales al extranjero como una medida para salvaguardar sus intereses.

Todos los sectores y grupos relegados durante el régimen Cardenista dejaron estallar su descontento y plantearon antes de tiempo el tema de la sucesión presidencial, y de entre los nombres que empezaron a sonar para la contienda electoral, el señalado como candidato del Partido de la Revolución Mexicana, Manuel Avila Camacho fue el blanco a seguir.

A pesar de que Cárdenas prometió elecciones limpias, el juego político de 1940 lo rebasó y tuvo que inclinarse por Avila Camacho,

aún a sabiendas de que su proyecto nacionalista se vería truncado quizás definitivamente.

Con los inicios del Avilacamachismo se inició una reestructuración de todos los ámbitos y también en el cine: se perdió el nacionalismo con la salida de Cárdenas y quedaron atrás los temas rancheros, lo cual dio auge a la ciudad y a la familia, a través del resurgir de la clase media.

Cierto es que paralelamente a los temas típicamente nacionalistas, tales como la comedia ranchera y el indigenismo, surgieron y se desarrollaron otros; unos desprendidos directamente de las inquietudes nacionalistas, como el melodrama familiar y la nostalgia porfiriana, otros completamente ajenos, como la comedia musical, el cine cómico o el melodrama arrabalero.

La temática del cine mexicano de los años treinta dentro del campo del conocimiento, nos permite alternar con un período histórico, con un ritmo de vida de una época lejana, con pensamientos e ideologías, y finalmente, con un desarrollo social, político y económico que trajo como consecuencia la creación de un país que aún disfrutamos y sufrimos.

De esta época evocadora sólo encontramos los resquicios en un trozo de película que vive y sueña como en los viejos tiempos, los tiempos idos, toda una década de grandes acontecimientos que vieron nacer en México una industria nacional: el cinematógrafo mexicano.

- 
- DAVALOS Orozco, Federico. *Summa filmica mexicana 1916-1920*. UNAM Tesis. México, pág 18.
  - FERRO, Marc. *Cine e historia*. Editorial Gustavo Gili. España, 1980, pág 24.
  - VAZQUEZ, Josefina Zoraida. *Nacionalismo y educación en México*. Editorial El Colegio de México. México, 1979, págs 7,9,13 y 20.
  - DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Editorial Trillas, México, 1987 pág. 121.
  - PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. México, 1994. 41 págs.



ॐ ॐ ॐ

# *CAPITULO I*

## *CONTEXTUALIZACION HISTORICA*

ॐ ॐ ॐ

## UNA APROXIMACION AL MOMENTO HISTORICO

En virtud de que el período del cine mexicano a analizar comprende los años de 1930 a 1940, para una mayor comodidad en cuanto a contextualización se refiere dividiremos la etapa en tres: el Maximato, el Cardenismo y la Transición del Cardenismo al Avilacamachismo, para tratar de destacar aquellos aspectos que incidieron de manera directa y evidente en el cine mexicano.

"El Maximato, definido así por la presencia de Plutarco Elías Calles como el *hombre fuerte*, rector de la política mexicana a la muerte de Alvaro Obregón y por tanto *Jefe Máximo* de la "familia revolucionaria" en el poder, se caracteriza por la continuidad que Calles dio a la política de su gobierno (1924-1928), ahora por interpósitas personas (Portes Gil, Ortiz Rubio y Rodríguez), y por tanto, por la dualidad de poderes que esta situación originó.

"Las tres etapas de los sucesivos gobiernos que caracterizan al Maximato arrojaron cuestiones de innegable significación para la vida del país. En el período de Emilio Portes Gil, por ejemplo, se da la fundación del Partido Nacional Revolucionario (1929) y se sienta así el precedente de la posterior institucionalización de la maquinaria electoral. El conflicto cristero, en suspensión temporal es sustituido por otro conflicto armado, la rebelión escobarista (1929).

"La elección de Pascual Ortiz Rubio como candidato a la presidencia de la República a instancias del *Jefe Máximo*, no se corresponde con un acuerdo para gobernar. En lo más agudo de la crisis originada por el crack financiero en Wall Street y por la conflictiva interna con el sindicalismo obrero, Ortiz Rubio desprovisto del apoyo de Calles, se ve obligado a renunciar (septiembre de 1932), iniciándose así el gobierno de Abelardo L. Rodríguez como una etapa de colaboración entre éste y el *Jefe Máximo* que posibilitó, la posterior transición durante las elecciones de 1934.

"En el panorama del Maximato fueron significativos los conflictos económicos derivados de la Gran Depresión, los movimientos escobarista y vasconcelista. Y en lo externo, los conflictos con Estados Unidos ante la imposibilidad de pagar la deuda pendiente y por la deportación de casi 300 mil trabajadores de aquel país.

"En el terreno educativo la autonomía universitaria y el laicismo que el secretario de Educación Pública, Narciso Bassols impuso a la educación primaria originaron controversias por cuanto, asociada ésta última a la educación socialista aprobada ya por el PNR, propició una reacción clerical que estuvo a punto de hacer resurgir con toda su fuerza a la Guerra Cristera, misma que sería liquidada definitivamente por Lázaro Cárdenas.

"Lázaro Cárdenas, disciplinado a la reglas del juego político impuesto por Calles, pero a la vez dueño de un gran poder personal a raíz de los cargos que ocupara durante el Maximato, gobierna en lo económico, la cuestión agraria, la política educativa y la política obrera alcanzando avances significativos aunque a costa de una gran efervescencia política.

"El Cardenismo significó al mismo tiempo, la consolidación de los ideales revolucionarios, y a la larga, la corporativización de la población como mercado electoral y por tanto su mediatización y sojuzgamiento al encuadrarla dentro de "sectores", clases, grupos, etcétera.

"El gran logro del Cardenismo fue la autonomía de la figura presidencial, conseguida deshaciéndose de la tutela de Calles, misma que le permitió emprender en lo interno y en lo externo una política caracterizada por triunfos como una dirección de masas cuyos ejes fueron el apoyo al sector obrero y la Reforma Agraria en el ámbito rural.

"Cárdenas impulsó a la industrialización, el fortalecimiento del partido y la figura presidencial como árbitro supremo de todas las clases de la sociedad, así como al nacionalismo cual ideología impulsora de medidas de unificación frente a las amenazas internas y externas. De ahí que las decisiones expropiatorias y la conducta del régimen en política exterior se convirtieran en momentos de gran coyuntura.

"La era de Cárdenas fue una etapa de nacionalismo y de indigenismo (por la especial atención que dedicó a los grupos indígenas, incluso a nivel de instituciones y no sólo discursivamente), de solidaridad internacional (por el apoyo a la República Española y la protesta contra las arbitrariedades de los países del Eje), y necesario es decirlo, de agudos conflictos. A la actitud agresiva del capital exterior se respondió con una política nacionalizadora y expropiatoria de bienes, como en los ferrocarriles, el petróleo y la propiedad agraria.

"A la oposición política se reaccionó con el fortalecimiento del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), creado para disminuir el poder de partidos como el Partido Acción Nacional y líderes como Cedillo y los que disputaron la contienda electoral de 1940 en lo que sería la transición del régimen Cardenista al Avilacamachista: Juan Andrew Almazán, Francisco J. Mugica y Joaquín Amaro hasta lograr imponer al que en su momento se le conoció como el candidato de la reconciliación: Manuel Avila Camacho."

## 1. MAXIMATO (1928-1934)

### EL JEFE MAXIMO EN EL PODER.....

#### 1.1 Introducción

Se denomina "Maximato" al período comprendido entre 1928 y 1934, durante el cual la política mexicana estuvo dirigida por el hombre fuerte en el que se convirtió Plutarco Elías Calles después de la muerte de Alvaro Obregón. El general Calles quedó entonces como el "Jefe Máximo" de la familia revolucionaria y continuó la obra de reconstrucción nacional que a pesar de la presencia de Obregón había iniciado por su cuenta en el cuatrienio que le tocó presidir.

En el período de seis años que constituyó el Maximato hubo tres gobernantes sucesivamente: el primero, Emilio Portes Gil, fue nombrado presidente interino a falta del electo, Alvaro Obregón, en 1928; el segundo, Pascual Ortíz Rubio, presidente constitucional para el período 1931-1934, renunció dos años después de tomar posesión y fue sustituido por Abelardo L. Rodríguez, el tercero de los presidentes del Maximato, quien ocupó el cargo de 1932 a 1934.

Este período constituye la fase de transición hacia la institucionalización del poder, en el cual, el caudillismo como forma de liderazgo político nacional quedó enterrado, lo que hizo surgir la figura de Plutarco Elías Calles como representativa de la rearticulación de la coalición revolucionaria, lo que provocó un conflicto permanente por las esferas del poder.

Asimismo, en la historia de México significó el último reducto donde el *Jefe Máximo* impuso su voluntad y gobierno al delinear los rumbos del país que después de la Revolución vislumbraba el camino hacia el desarrollo, la paz y la libertad.

Durante el Maximato, la política mexicana se caracterizó por una dualidad de poderes, la influencia de Calles sobre el presidente en turno fue decisiva y casi pudiera considerarse como la prolongación de su mandato, e incluso con mayor libertad de acción ya sin la sombra del "último caudillo".

Con base en estas circunstancias, los acontecimientos de la vida política, social y económica de México trajeron cambios en todos los ámbitos caracterizados por la crisis interna más fuerte por la que haya atravesado el grupo gobernante durante el período postrevolucionario, y que acarreado directa e indirectamente acontecimientos como la fundación del Partido Nacional Revolucionario, el nacimiento de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) depurada, la disparidad en los procesos políticos locales, además de los conflictos económicos y sociales.

La vida pública en este período se rodeó de hombres fuertes que trataban de constituirse en líderes y agrupar en torno suyo a

seguidores de ideologías. La vida política se caracterizó por la permanencia del regionalismo y por los intentos de institucionalización que fueron la fuente y fin únicos de movimientos políticos, económicos y sociales, los cuales participaron en la creación de la institución nacional formadora del estado fuerte e independiente. Además de significar el comienzo del presidencialismo, que acarredó las grandes organizaciones de clase y el fortalecimiento de las relaciones al exterior.

En el contexto internacional, la Gran Depresión de 1929 considerada como un cambio brusco en las condiciones del mercado trajo consigo transformaciones sociales y disturbios políticos sin precedentes en el mundo.

En estos años México no contaba aún con los medios para medir los alcances de la crisis mundial de 1929. Según las cifras oficiales, en el año de 1932, en el momento más difícil de la Depresión existían 350 000 desocupados, lo que significaba más del 6% de la población económicamente activa registrada por el censo de 1930.

Sin embargo estos problemas no tenían mucha respuesta en la sociedad mexicana, pues la atención se centraba en los juegos olímpicos de Alemania o la designación de observadores en la Liga de Naciones. A los industriales les preocupaba más la expedición de leyes de expropiación, en las cuales podrían peligrar sus empresas que las marchas y movilizaciones revolucionarias de los trabajadores.

De la misma forma, en los círculos sociales de la clase media y alta, las noticias más importantes eran la enfermedad de la esposa de algún jefe militar, las bodas entre los miembros de la élite, el regreso a la capital del general Plutarco Elías Calles de su viaje por Europa, dejando de lado problemas como el desempleo o el hambre.

En el ámbito internacional surgieron figuras como Roosevelt, Gandhi, Mussolini y Hitler, entre otros, quienes influyeron en el pensamiento ideológico y político en los cuatro continentes.

Asimismo se fortalecieron la izquierda comunista en Alemania, Francia y varios países de la Europa central; mientras que América Latina delinó sus economías monoexportadoras siempre vulnerables.

### **1.2 Presidencia de Emilio Portes Gil**

A raíz del asesinato de Obregón fue necesario un presidente provisional. El Congreso designó a Emilio Portes Gil quien desempeñaría su cargo del 30 de noviembre de 1928 al 5 de febrero de 1930.

Los principales aspectos de la política de Portes Gil fueron similares a las de sus antecesores Obregón y Calles: a) continuar con la ardua labor de reconstrucción económica, encaminada a modernizar el país y convertirlo en una nación capitalista y, b) establecer definitivamente la hegemonía del estado sobre la sociedad para administrar los beneficios económicos, resultado de la reconstrucción y modernización del país.

### 1.2.1) La formación del Partido Nacional Revolucionario (PNR)

Con la elección de Portes Gil parecía terminar el período de intranquilidad política provocada por la muerte de Obregón. El gabinete estaba constituido por hombres leales al grupo en el poder, a la sociedad y a los postulados de la Revolución. Sin embargo dentro de la "familia revolucionaria" se gestaba una fuerte escisión.

Como la precaria estabilidad política y económica del país podía peligrar en contiendas militares que ensangrentaran una vez más a la nación era improrrogable la creación de un sistema que aglutinara y disciplinara a sus elementos revolucionarios y que solucionara la lucha electoral desechando el levantamiento armado como única solución.<sup>6</sup>

Sin embargo dado que Portes Gil no tenía ninguna influencia sobre el ejército ni sobre la burocracia política, el general Calles continuó como el principal factor de cohesión entre las fuerzas políticas y el presidente provisional.<sup>6</sup>

Calles promovió un sistema para asegurar sus intereses y surgió el Partido Nacional Revolucionario (PNR) que en un principio fue un foro donde se discutían y dirimían las diferencias de oposición entre los hombres fuertes que dominaban y controlaban el país.<sup>6</sup> La condición de la nueva organización era no recurrir más a las armas para conseguir el ascenso político, pues las pugnas electorales se resolverían en el foro político de una manera civilizada.

Solucionado el problema a corto plazo le tocaba a Calles decidir quien ocuparía la presidencia. La convocatoria para la primer convención del partido se publicó el 5 de enero de 1929 en donde se invitaba a todas las agrupaciones políticas a su primera reunión con sede en Querétaro.<sup>6</sup> La convocatoria decía "para asistir basta ser revolucionario", "se promete respetar la autonomía" y su propósito era un pacto unión-solidaridad.<sup>6</sup>

La novedad consistía en que este era un partido que no dependía de una autoridad, era moderno, su afiliación se hacía por organización y no era ideológico; su fin era servir a las fuerzas políticas para incorporárselas y unir las poco a poco.<sup>7</sup>

El proyecto del programa se dio a conocer el 20 de enero de 1929 y se basaba en cuatro puntos que eran iguales a los que el gobierno llevaba a cabo:

1. El Partido acepta en forma absoluta y sin reserva la forma de gobierno que establece la Constitución.

2. La finalidad del PNR es mejorar el ambiente social; destinará sus fuerzas y recursos al mejoramiento de las masas populares, apoyándose en los artículos 27 y 123 de la Constitución por considerar a la clase campesina y obrera como los sectores más importantes de la colectividad mexicana.

3. Declara el constante e indeclinable apoyo a la soberanía nacional que deberá ser la base de la política internacional de México.

4. Los gobiernos emanados de la acción política del partido deberán dedicar sus mayores energías a la reconstrucción nacional.

También la industrialización figuraba en los planes del PNR, ésta debería promoverse, protegerse y organizarse con apoyos como bancos, campañas de consumo de artículos nacionales e investigación en la rama.

### 1.2.2) El resqueamiento Calles-Morones

En 1928 la central obrera más importante del país y la que aglutinaba entre sus agremiados a la mayor cantidad de obreros y campesinos era la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM). En 1930 y a pesar de la crisis económica causada por la Gran Depresión de 1929 y por los problemas que atravesaba la central en su relación con los órganos de poder del país, Luis N. Morones dirigente de ella anunciaba la existencia de 600 000 afiliados, aunque sólo 25 000 reunían el requisito de pago de cuotas.<sup>6</sup>

Luis N. Morones al mando de la CROM tenía grandes enemistades con Emilio Portes Gil, su lucha era de carácter político, pues pugnaban por el control de una fuerza de primer orden para establecer la hegemonía del estado.<sup>7</sup>

El 4 de diciembre de 1928 en la IX Convención de la CROM, Morones atacó a Portes Gil; se dirigió a Calles para que intercediera ante el presidente a fin de que se prohibiera la exhibición de la obra teatral *El desmoronamiento de Morones*, en la cual se describía al líder obrero como un gángster que hacía orgías y se enriquecía a costa de los trabajadores. Amenazó con reunir a los trabajadores e ir al teatro para impedirlo. Portes Gil se negó apelando a la libertad de expresión.

Calles se mantuvo al margen sin negar ni afirmar su posición.<sup>8</sup> Sin embargo ante las presiones se percató de que era imposible apoyar a Morones y decidió negarle su apoyo.

Cuando las centrales obreras fallaron en su intento de aglutinar al movimiento obrero, la CROM se desmoronó y una fracción se lanzó a reconstruir la alianza bajo el mando de Vicente Lombardo Toledano, quien declaró la corrupción en que vivía la CROM y su dirigente Luis N. Morones; así como la existencia de una élite privilegiada bajo el mando del Jefe Máximo.<sup>9</sup>

La nueva central a su cargo surgió con vocación similar a la de la CROM, pero se preocupó por incluir a los campesinos a sus filas.<sup>10</sup>

### 1.2.3) Las candidaturas a la presidencia

El obregonismo representaba el grupo político más poderoso del país y pese a todos los demás grupos, Obregón fue el caudillo de los militaristas. La falta de auténticos callistas se sintió cuando los obregonistas se encontraron sin líder. Calles tenía pocos seguidores y fue en ese vacío de poder donde se consolidó.

El obregonismo pronto encontró en Aarón Sáenz, general, industrial y licenciado, al hombre que querían en la presidencia y su candidatura era un hecho consumado.<sup>11</sup> Sin embargo era evidente su círculo amistoso con los militares, lo que debilitaba la posición de Calles; por lo que éste indicó a Portes Gil que no se le brindara apoyo, pues su posición política moderada podría significar un paso atrás para la administración.

Pascual Ortiz Rubio desde 1921 se había mantenido en el extranjero donde se desempeñaba como embajador de México en Berlín y Brasil, lo que lo mantuvo alejado de la política mexicana. Al

regresar era un desconocido sin ningún compromiso con grupos políticos. Esta "independencia" fue lo que atrajo a Calles para lanzarlo como candidato."

Una de las candidaturas opuestas a la del PNR fue la de Gilberto Valenzuela, que fue secretario de gobernación en la presidencia de Calles, pero que renunció por diferencias con el mismo. Durante su campaña atacó severamente a Calles y seguidores. Otro de ellos fue Antonio I. Villareal, de principios revolucionarios, que había servido a distintas facciones, en realidad no fue un oponente de importancia.

Paralelamente surgió la candidatura de José Vasconcelos, quien también estaba en contra de la política callista y se unió al Partido Nacional Antirreleccionista. Como intelectual de prestigio, sus partidarios fueron principalmente grupos de clase media, estudiantes y profesionistas que se identificaron con sus doctrinas. Vasconcelos sostenía que el cambio del país sólo sería posible con libros y no con ametralladoras."

#### 1.2.4) La Convención Nacional del PNR

El PNR en su primera Convención Nacional trató de constituirse como la expresión de la Revolución y revitalizar sus principios mediante el ejercicio democrático.

##### BASES:

- 1) Asistencia de agrupaciones y partidos revolucionarios en la Convención constitutiva del PNR.
- 2) Objeto de la Convención organizando al PNR mediante:
  - a) Discusión del programa de principios.
  - b) Discusión de estatutos generales del partido.
  - c) Firma del pacto de solidaridad y declaración solemne de la constitución del partido.
- 3) Designación del candidato a la presidencia del 5 de febrero de 1930 al 30 de noviembre de 1934.
- 4) Designación del Comité Nacional Directivo del partido.

##### ELEMENTOS:

- 1) Mejorar el medio social, elevando el nivel económico y cultural del mexicano.
- 2) Apego a la Constitución de 1917.
- 3) Apoyo a la educación para fortalecer el concepto de nacionalidad y promover el idioma nacional; asimismo se hacía hincapié al reparto de tierras para aumentar la productividad.

Durante la Convención se eligió a Pascual Ortiz Rubio como candidato a la presidencia y Manuel Pérez Treviño, presidente del partido, anunció un levantamiento militar en el norte del país, en contra del PNR.

El triunfo de Ortiz Rubio se hacía extensivo a Calles. El PNR acabó prácticamente con los poderes locales pues nació como



confederación de partidos regionales y el poder descansaba sobre bases municipales.

### 1.2.5) La rebelión escobarista

La rebelión de Escobar, también conocida como la rebelión de marzo aglutinó a los militares que se habían manifestado en contra de Calles y del PNR. Después de estudiar las posibilidades de triunfo de un levantamiento armado, consideraron que podían contar con el movimiento cristero si se desconocían los artículos anticlericales de la Constitución de 1917; también era posible que se unieran al movimiento, los anticallistas de todo el país.

El 3 de marzo estalló la rebelión y se emitió el Plan de Hermosillo, redactado por Gilberto Valenzuela, candidato opositor al PNR. En el plan se invitaba al pueblo a levantarse en armas declarando la corrupción que existía en la administración pública; se desconocía la presidencia de Portes Gil y a todos los demás funcionarios.<sup>16</sup>

José Gonzalo Escobar, jefe de operaciones militares de Coahuila fue nombrado dirigente supremo del movimiento libertador. Se hizo un llamado a los cristeros y a los vasconcelistas, pero Vasconcelos se negó e instó a sus partidarios a apoyar el gobierno de Portes Gil.<sup>17</sup>

La rebelión escobarista fue controlada pronto, en este movimiento el apoyo de los campesinos agraristas al régimen, fue decisivo.

### 1.2.6) El desenlace del conflicto religioso

A pesar de la oposición de la Liga de defensa de las libertades religiosas que tenía la dirección urbana del movimiento y de los campesinos, a partir de mayo de 1929 ambas partes comenzaron la reconciliación. El gobierno permitiría que la Iglesia continuara ejerciendo su derecho espiritual sobre la población, pero alejándose definitivamente de los asuntos políticos.

El fin de la guerra Cristera fue el 22 de junio de 1929; el 27 de junio se ofició la primer misa al público.<sup>18</sup>

### 1.2.7) La autonomía universitaria

Emilio Portes Gil tuvo también que resolver el conflicto estudiantil que surgió en la Universidad Nacional y que aunque no fue trascendente para la estabilidad política opacaba la imagen de la autoridad del gobierno y representaba un obstáculo más para el buen desarrollo de la campaña presidencial de Ortiz Rubio. Por ello, el 28 de mayo de 1929 se otorgó la autonomía universitaria.<sup>19</sup>

Con la seguridad de que el porvenir del país estaba garantizado, Plutarco Elías Calles salió de México rumbo a Europa. Así durante la campaña presidencial de Ortiz Rubio el PNR se quedaba solo en su lucha contra el vasconcelismo.

### 1.2.8) La política agraria

Portes Gil sostenía que la repartición de tierras era el único medio del gobierno para aliarse con los campesinos que por su importancia numérica, constituían el principal factor de estabilidad política.

La aplicación de la reforma agraria fue la política más aplaudida del régimen de Emilio Portes Gil. Ante esta aceleración del reparto agrario, Calles intervino y limitó la partida del presupuesto dedicada al pago de contado de las expropiaciones agrarias. Para Calles, el reparto de tierras era un obstáculo que frenaba la reorganización financiera del país, pues estaba convencido de que una reforma agraria intensiva no era viable, ya que el reparto implicaba la expropiación de las tierras a los grandes propietarios y la correspondiente indemnización.<sup>80</sup>

La política agraria de Emilio Portes Gil impulsó la radicalización de algunas organizaciones campesinas que amenazaron con escapar al control estatal; tal fue el caso del movimiento campesino independiente generado en Veracruz, que logró bastante fuerza y que se oponía a los planes de Calles.<sup>81</sup>

### 1.2.9) La política laboral

Portes Gil insistió desde que era gobernador, de la necesidad de reglamentar el artículo 123 constitucional y de impulsar la organización obrera, por lo que elaboró un proyecto de Código Federal del Trabajo, en el cual se establecieron las normas de acción y los derechos y obligaciones entre los dos factores de la producción.

En diciembre de 1928 se organizó una Convención obrero-patronal a la que asistieron 800 representantes de ambos grupos. Los temas fueron: retirar facultades legislativas de trabajo a los estados, preeminencia del contrato colectivo sobre el individual, el derecho a huelga y el arbitraje por parte del estado en los conflictos obrero-patronales.<sup>82</sup>

Los sindicatos obreros en busca de mejores oportunidades y posiciones políticas se desligaron de la CROM. Portes Gil aprovechó para destruir a los cromistas: presionó a los laboristas de dependencias gubernamentales para que presentaran sus renunciaciones, les retiró el financiamiento e impulsó el fortalecimiento de organizaciones obreras antagónicas tales como la Confederación General de Trabajadores (CGT) de ideas anarquistas o la Confederación Sindical Unitaria Mexicana (CSUM) formada en 1929 por el Partido Comunista Mexicano.<sup>83</sup>

### 1.2.10) Las elecciones presidenciales

En mayo de 1929, Pascual Ortiz Rubio inició su campaña presidencial y a pesar de carecer de popularidad; en la entidad, municipio o estado a donde llegara se le daba una sonada recepción.<sup>84</sup>

El opositor más importante fue Vasconcelos que logró atraerse muchos partidarios desde el inicio de su campaña en noviembre de 1928. El resultado de las votaciones resultó una incógnita, pero a simple vista Vasconcelos contó con un apoyo más amplio en las ciudades, por lo que el 10. de diciembre de 1929 se realizó el Plan Guaymas, en el que se declaraba a Vasconcelos presidente electo de la República y se ponía de manifiesto ante la nación la farsa electoral.

### **1.3 Presidencia de Pascual Ortiz Rubio**

El 5 de febrero de 1930 Pascual Ortiz Rubio tomó posesión de la presidencia de la República, durante una ceremonia celebrada en el Estadio Nacional, en la cual se extremaron las medidas de protección por el rumor de un atentado. No obstante al finalizar la ceremonia fue baleado.

Después Ortiz Rubio perdió oportunidad de atraerse colaboradores leales y se enemistó con callistas, pues los veía como asesinos y conspiradores. Antes de iniciar su gestión el presidente perdía autoridad moral y política, ya que daba la espalda a asuntos urgentes.<sup>66</sup>

Ante esto, Calles decidió el destino nacional infundiendo confianza y soluciones a los miembros del gabinete y fue él quien finalmente se desempeñó como jefe de la nación al poner en práctica su jefatura máxima.

#### **1.3.1) La inestabilidad política**

La inestabilidad política de los primeros meses del Ortizrubismo se debió a la pugna abierta entre el secretario de gobernación, Emilio Portes Gil y el presidente del PNR, Basilio Vadillo, quien era considerado elemento leal del ejecutivo. Esta obstaculación de las políticas presidenciales propiciadas por Portes Gil buscaba opacar la imagen de Ortiz Rubio y fortalecer la suya, sustentaban políticas opuestas, fundamentalmente en lo agrario.<sup>67</sup>

El gobierno de Ortiz Rubio iba a encontrarse en consecuencia con una crisis política permanente que se manifestó en todos los escenarios, fuera el Congreso, el partido o el gabinete. En 1930 y al plantearse el relevo de las cámaras legislativas se definieron dos grupos: el blanco que buscaba fortalecer la presidencia de Ortiz Rubio con un Congreso leal; y el rojo que reclamaba un congreso independiente del presidente y aliado del partido.

Emilio Portes Gil desplazó en su puesto a Basilio Vadillo del Comité Ejecutivo Nacional del PNR por ordenes de Calles y purgó al partido de los blancos así como obstaculizó la acción del gobierno. Con los conflictos ocasionados, Calles se declaró a favor de la unificación de criterios y Portes Gil abandonó la presidencia del partido con lo que se confirmó el arbitraje supremo de Calles.<sup>67</sup>

Fue entonces cuando Lázaro Cárdenas, un general quien había estado al frente de la gubernatura del estado de Michoacán asumió la

presidencia del PNR confirmando su lealtad a Calles, pero no en contra de Ortiz Rubio, sino más bien con una actitud conciliadora y respetuosa de la autoridad presidencial.<sup>89</sup>

Así Ortiz Rubio encontró dos apoyos en el gabinete, el general Joaquín Amaro en la Secretaría de Guerra y Cárdenas en gobernación, después de renunciar al PNR. El presidente en un intento por evitar la ruptura entre el gobierno y Calles, lo invitó en octubre de 1931 a ocupar la Secretaría de Guerra, puesto que aceptó sólo con la renuncia de los generales fieles a Ortiz Rubio; lo que una vez más demostró la supremacía de Calles y dio por entendido el fin del Ortizrubismo.

### 1.3.2) La política agraria

La política agraria de Ortiz Rubio seguía los lineamientos de la propuesta de Calles y los partidarios de éste. Se basaba en poner fin al reparto agrario y modernizar la agricultura mediante su industrialización como única solución para el país. El objetivo era lograr el aumento de la productividad de la tierra para incrementar la producción para exportación.<sup>90</sup>

A pesar de ello Portes Gil se enfrentó a Ortiz Rubio y buscó el apoyo de Calles apelando al deseo de salvaguardar los principios de la Revolución por la legitimidad al reparto de tierras.

El 4 de octubre de 1930 aparecieron en la prensa las declaraciones de Calles donde explicaba que aquellos elementos que estuvieran en la administración pública y que con sus actos pretendieran el desprestigio del gobierno y obstaculizaran su buena marcha debían ser descartados.<sup>91</sup>

### 1.3.3) La industria nacional en 1930

En 1930 se llevó a cabo el primer censo industrial que reveló la pequeñez de la industria. La economía industrial de México estaba determinada por grandes empresas mineras y petroleras, cuya producción se destinaba básicamente a satisfacer las necesidades del mercado externo.

El renglón más importante seguía siendo la industria textil a la que le continuaba la de electricidad, la industria alimenticia y bebidas; la producción de bienes de consumo simples como cigarrillos, papel o calzado y procesamiento de materias primas como el algodón y el henequén.

La inestabilidad política de esos años fue determinante para detener el desarrollo de la industria. En este momento histórico surgió la crisis de 1929 que afectó a México en todos los sectores con una clara tendencia a la concentración y a la centralización de capitales. Esto permitió que los efectos de la Gran Depresión se manifestaran fundamentalmente en la pequeña industria, en las condiciones de vida y trabajo de los obreros y en la política económica del estado que tendió a reestructurarse.<sup>92</sup>

Asimismo, la crisis aceleró el proceso de formación de organizaciones sindicales, patronales, campesinas, bancarias y comerciales, y agudizó los conflictos políticos en el gobierno.

Si 1929 fue difícil económicamente para el Maximato ante la crisis mundial, también acontecimientos como la sequía del país en 1929 y 1930 fueron críticas y desalentadoras principalmente para la agricultura; otros hechos fueron las inundaciones en la costa del Pacífico y el azote de las regiones económicas del país por tornados y huracanes.

Pese a esto en la política se hizo manifiesta la idea de que el nacionalismo era la única arma de la Revolución contra el capitalismo internacional y era la forma de aislar a México de los monopolios extranjeros que se habían formado durante el porfiriato.<sup>22</sup>

#### 1.3.4) La renuncia de Pascual Ortiz Rubio

Los constantes enfrentamientos de la élite gubernamental entre 1930 y 1931 sólo habían ocasionado intrigas, desordenes y problemas, lo que obstaculizó la posibilidad de efectuar una labor de gobierno fértil y congruente.

Se perfilaron dos claras tendencias: aquellos que creían en la necesidad de salvaguardar la institución presidencial y quienes apoyaban la jefatura máxima.

El Jefe Máximo sólo esperaba que el ejecutivo cumpliera la mitad de su período para que el Congreso pudiera elegir presidente sustituto sin tener que hacer elecciones. Finalmente Ortiz Rubio al darse cuenta que no contaba con el apoyo político del Jefe Máximo presentó su renuncia al Congreso de la Unión, el 2 de septiembre de 1932.<sup>23</sup>

#### 1.4 Presidencia de Abelardo L. Rodríguez

Aceptada la renuncia de Ortiz Rubio, el 4 de septiembre de 1932 asumió la presidencia Abelardo L. Rodríguez por elección unánime en el Congreso. El apoyo que Calles y sus seguidores le prodigaron se basaba en que el nuevo presidente no se metería demasiado en la política.

Rodríguez sabía la razón de los enfrentamientos constantes entre Ortiz Rubio y el Jefe Máximo: la lucha por la hegemonía política. Aceptó la existencia del dualismo pues reconocía la autoridad moral y política de Calles y procuró limitar la injerencia de éste en los asuntos administrativos; con esta posición buscaba fortalecer la imagen del ejecutivo dejando al Jefe Máximo la resolución de los problemas puramente políticos.

Una de las medidas concretas para lograr su objetivo fue desechar en primer término el sistema de acuerdos colectivos que se acostumbraba en la administración anterior. Asimismo, en noviembre de 1932 envió a su gabinete una circular en la que manifestaba que de acuerdo con los postulados de la Constitución de 1917 el ejecutivo

federal tenía la autoridad para remover a los secretarios de estado, siendo el único responsable de los actos desarrollados por las dependencias de la presidencia.<sup>66</sup>

#### 1.4.1) La política agraria

La rectificación de la política agraria fue otro paso en la derogación de decretos de 1930 y 1932 en los cuales se daba fin al reparto agrario. Entre 1933 y 1934 se repartieron 1 924 149 hectáreas que beneficiaron a 151 139 campesinos.

El 15 de enero de 1934 se formó el Departamento Autónomo Agrario en sustitución de la Comisión Nacional Agraria que se había convertido en instrumento de la política callista.<sup>67</sup>

En marzo de 1934 apareció el primer Código Agrario que era una recopilación de toda la legislación vigente que se hallaba desde 1915. En éste se incluyeron leyes importantes como la de dotaciones y restituciones de tierras y aguas, y la repartición de tierras ejidales y constitución del patrimonio parcelario ejidal.

#### 1.4.2) La política laboral

La política laboral de Rodríguez reglamentó el salario mínimo y realizó el Congreso de Derecho Industrial con el fin de reformar la Ley Federal del Trabajo.

En 1933 el sindicalismo mexicano se hallaba disperso, existían 57 federaciones, 13 confederaciones y 2781 sindicatos. Ante estas circunstancias surgió la confederación obrera que dirigía Vicente Lombardo Toledano, cuya labor fue exitosa pues en octubre de 1933 realizó un gran congreso obrero y campesino. Así surgió una nueva central obrera, la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOOCM), germen de la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) que desplazó definitivamente a la CROM de Morones.<sup>68</sup>

En enero de 1933 los empleados de ferrocarril formaron el Sindicato de trabajadores ferrocarrileros y similares de la República Mexicana que agrupaba a 35 000 hombres y surgieron intentos gubernamentales por lograr el control del movimiento obrero, para enero de 1934 surgió la Cámara Nacional del Trabajo.<sup>69</sup>

#### 1.4.3) La candidatura de Lázaro Cárdenas

Las constantes imposiciones callistas provocaban descontento, por lo que las agrupaciones laborales como la Confederación Campesina Mexicana (CCM) y la CGOOCM nombraron a un candidato portavoz de sus demandas: Lázaro Cárdenas.

El general Calles después de eliminar como candidato a Manuel Pérez Treviño y Carlos Rivapalacio se inclinó por Cárdenas que representaba el ala moderada del agrarismo y demostraba ser leal al PNR.

## A) El Plan Sexenal

Calles propuso la creación del Plan Sexenal con el que pretendía controlar al próximo presidente. Así el 18 de julio de 1933 se hizo un programa que consideraba la capacidad económica y financiera del gobierno. Incluyendo los 4 puntos de la política nacional que representaban los principales problemas:

- a) Educación pública.
- b) Política agraria
- c) Política laboral.
- d) Comunicaciones al interior de la nación.

Después de 4 reuniones, el 2 de octubre de 1933 se declaró terminado el programa. La tesis central del Plan Sexenal era que el estado interviniera en las actividades económicas nacionales para controlarlas y regularlas. Los postulados reivindicaban los principios de la Constitución de 1917 y reforzaban la voluntad estatal de hacer efectivo el pacto social.

Respecto a la reforma agraria se estipuló que debía buscarse la satisfacción completa de las demandas campesinas e hizo extensivo a los peones acasillados el derecho a poseer tierra.

En lo industrial se manifestó la necesidad de contrarrestar la excesiva injerencia extranjera en la economía.

En el sector obrero, el estado propondría una unificación de trabajadores en un organismo de carácter nacional para que tuviera representatividad y capacidad de negociación. El estado sería el árbitro en los conflictos obrero-patronales.

En la docencia, la educación debería ser socialista, en lo pedagógico e ideológico.

## B) La campaña presidencial y las elecciones

Una vez elegido, Cárdenas inició una campaña larga y minuciosa, escuchó problemas de trabajadores del campo, reafirmó el reparto agrario y la restitución ejidal, prometió créditos al campo y sistemas de irrigación, construcción de carreteras y formación de cooperativas. A los obreros les ofreció la contratación colectiva y la formación de sindicatos.<sup>29</sup>

En las elecciones los resultados finales fueron:

-Antonio F. Villareal, candidato del Partido Nacional Antirreleccionista 24 690 votos.

-Adalberto Tejeda, candidato del Partido Socialista de las Izquierdas 15 765 votos.

-Hernán Laborde, candidato del Partido Comunista 1 888 votos.

-Lázaro Cárdenas, candidato del Partido Nacional Revolucionario 2 268 507 votos.<sup>30</sup>

### 1.5 El Maximato en el ámbito cultural

En el ámbito cultural, el Maximato fue un período de gran auge intelectual pues se rescataron muchos de los temas nacionalistas y patrióticos tanto en la expresión pictórica como en la literatura.

En 1930 el 28% de los intelectuales o de la ola revolucionaria obtuvieron su consagración en Estados Unidos o Europa, también algunos de los que formarían el sector artístico de la generación buscaron los temas en el extranjero.

El estudiar fuera de México se hizo una costumbre por lo que los estudiantes de las ramas científicas y técnicas de la cultura salieron a pulirse al extranjero, principalmente en Europa.<sup>40</sup>

Hubo otro grupo de jóvenes revolucionarios que incursionaron en la poesía como Alfonso Cravioto, Julio Torri, Efrén Rebolledo, Alfonso Reyes, Antonio Mediz Bolio; o en la rama de la novela con Carlos González Peña, Martín Luis Guzmán y Artemio del Valle Arizpe; existía también otro grupo que se dedicaba a la dramaturgia incluyendo en ella a todos sus géneros, entre los que destacaba la comedia, como fue el caso de Jorge Elizondo, famoso por *Chin-chun-chan*.<sup>41</sup>

Existía un grupo más, integrado por los historiadores que tenían un pasado aún pre-revolucionario, entre los que destacaron Alberto María Carreño, Nicolás Rangel, Alfonso Toro, Genaro Estrada, Rubén García, Gabriel Saldivar, Vicente T. Mendoza y Antonio Castro Leal, entre otros.<sup>42</sup>

El grupo que asumió el poder político en la época callista y obregonista se dedicó a terminar con escuelas y algunas instituciones culturales importantes. Por lo que el período de 1920 a 1933 fue crítico y no sólo México se quedó sin caudillos sino también estuvo a punto de quedarse sin escritores y de manera aún más notoria de hombres de la Iglesia, después de la rebelión Cristera.

En la expresión pictórica, Diego Rivera fue uno de los representantes de la existencia indígena que plasmó en su trabajo, después de su viaje y estancia en Europa, y su contacto con el movimiento cubista. Fue asimismo, encabezador de la reconquista de los valores prehispánicos lo cual trató de inculcar con la inauguración de la Escuela Central de Bellas Artes donde enseñó la exaltación del movimiento revolucionario.

Algo igual hicieron Francisco Goitia y José Clemente Orozco, quienes reprodujeron en los años veinte y parte de los treinta, la desbordante vida del pueblo y el drama que vivía la gente. Los pintores a la par que los novelistas pusieron en evidencia las desigualdades sociales con obras como *La muerte del pedn* de Diego Rivera; *Los franciscanos* de José Clemente Orozco y el *Tata Jesucristo* de Francisco Goitia que manifestaron denuncias humanitarias donde se aunaron la vida popular, el amor hacia el pueblo raso y la acción redentora.

La Revolución Mexicana fue la necesidad en el ámbito plástico de la cultura nacional por dar a conocer lo mexicano que en ella se resumía de manera inescrutable. En la medida en que la Revolución y el renacimiento mexicano de la pintura tuvieron sentido como voluntad en la marcha hacia una forma de cultura superior se creó un nuevo arte mexicano.



La pintura mural mexicana en su tendencia oficial, fue la característica que representó ese mismo estado de cosas acorde con las ideas de un estado político y del partido que le regía, el PNR; fue el producto del ambiente delineado en la vida pública, en la sociedad y el arte.<sup>43</sup>

Cuando José Vasconcelos, ministro de Educación Pública y Vicente Lombardo Toledano llamaron a un grupo de pintores en 1922 para decorar el anfiteatro Bolívar y la Escuela Nacional Preparatoria se encontraron con los más grandes pintores mexicanos y en consecuencia con una corriente nueva e innovadora: el muralismo.

Montenegro y el doctor Atl ya habían pintado algunos murales en el convento de San Pedro y San Pablo; Rivera pintó su mural *La creación*; Leal, *La fiesta de Chalma* con aliento folklorista; Revueltas una *Alegoría a la Virgen de Guadalupe*; Alva de la Canal glorificó la *Santa Cruz*, en el *Desembarque de los españoles*; Orozco, *Cristo destruyendo su cruz* que después borraría cambiándolo por *La huelga*, dejando solamente *La cabeza de Cristo*, así como *La maternidad* del propio Orozco, Siqueiros *La figura de un ángel y Cristo* y Jean Charlot, *La caída de Tenochtitlan*.<sup>44</sup>

En el caso de la literatura el caso fue semejante, la popularidad de la novela revolucionaria fue equivalente a la de la pintura que le correspondió, su plano moral e intelectual fue el mismo; de la misma forma que en el cine, el problema del pintor revolucionario fue planteado en México porque la pintura explicaba la Revolución así como esta a la pintura.<sup>45</sup>

El muralismo unificó las contradicciones internas para ofrecer al público un optimismo pragmático. Las circunstancias literarias (inexistencia de un mercado de lectores, dificultades de publicación, mínima influencia social) y el tono cultural de la época permitieron la narración de la novela de la Revolución.<sup>46</sup>

En 1924 se exhortó a los novelistas a crear obras mexicanas, a éstas le sucedieron las novelas de Mariano Azuela y una novelística cuya suma de aspectos compartidos (formales, temático, ideológicos, de clase) desembocó en un rechazo de cualquier visión alborozada y celebratoria de la Revolución.

Al género lo unió su tema central: el proceso social y político de México; de las postrimerias del porfirismo a la consolidación de las nuevas instituciones, la cuestión indígena, la guerra Cristera y la reforma agraria.<sup>47</sup>

Como tendencia la novela de la Revolución se aclaró y se trabajó como un vínculo de amor-odio con el pueblo, de quien se huye y a quien se quiere redimir, al que se reconoce y se le niega la existencia.

En su mayoría los libros sobre el tema se escribieron a partir de 1920, Rafael F. Muñoz, publicó *Memorias de Pancho Villa* en 1923; *¡Vámonos con Pancho Villa!* en 1931; Guzmán dio a conocer *El águila y la serpiente* en 1928 y *La sombra del caudillo* en 1929; Vasconcelos emitió en 1936 (*Ulises criollo*) y en 1937 (*La tormenta*).<sup>48</sup>

Para los escritores, la Revolución falló porque no operó el milagro de redimir a una masa condenada a la esclavitud por maldad ajena y parálisis propia.

También en la Universidad el arte floreció en el Maximato pero con grandes y graves problemas ocasionados principalmente por los enfrentamientos con grupos políticos, lo que dio por resultado que en

más de una ocasión el gobierno federal se viera obligado a iniciar reformas legales en contra de la Universidad.

La minorías dirigentes de la cultura en el Maximato fueron tan nacionalistas como la propia Revolución Mexicana, pero su nacionalismo se caracterizó por ser más populista.

En 1930 México sólo tenía entre sus intelectuales revolucionarios a un centenar de próceres. La creación del PNR que serviría para unir a la familia revolucionaria no unió sin embargo a todos los sectores y mucho menos a los veteranos. La guerra interna prosiguió siempre en los intelectuales. El grupo político y el religioso se mantuvieron en guardia siempre uno en contra del otro.<sup>99</sup>

Menos visible la élite política y los intelectuales, sobre todo después de la destitución de Vasconcelos como posible candidato del PNR, tuvieron fuertes enfrentamientos; en declaraciones a la prensa se decía que "la Revolución marcaba los derroteros educacionales y la política debía estar fuera de la acción intelectual, lo que los marginaba para siempre de la política".<sup>100</sup>

Sin embargo esto no quedó claro y fue en 1934 cuando nuevamente la intelectualidad acometió con más fuerza bajo la forma de nacionalismo, indigenismo, rescate revolucionario y patriotismo.<sup>101</sup>

#### **1.4 El contexto histórico mundial durante el Maximato**

En términos generales, la década de 1920 fue un periodo de prosperidad mundial aunque hubo excepciones como la de la Unión Soviética que continuaba resintiendo los efectos negativos de la revolución y los inicios del comunismo, lo que llevaría a México a romper relaciones con ella años más tarde; y Alemania que seguía aún pagando las deudas de la Primera Guerra Mundial.

Los Estados Unidos se habían convertido en el centro de la economía mundial y desplazaban a la Gran Bretaña; su economía mostraba una notable pujanza y vitalidad, incluso Inglaterra le pagaba a Estados Unidos por daños ocasionados durante la guerra mundial.<sup>102</sup>

Un buen número de economías periféricas disfrutaron de los efectos del aumento en sus exportaciones y del ingreso de capitales externos que buscaban impulsarlas, casos típicos en América Latina fueron Brasil y Argentina.

México también resintió los efectos positivos de la ola de expansión económica pero en menos medida que otros países; la minería aumentó su producción e incluso atrajo nuevas inversiones y las exportaciones en el petróleo fueron importantes hasta 1922, aunque declinaron rápidamente. La suspensión de los pagos de la deuda externa desde 1914 también impidió en buena medida que el gobierno mexicano no pudiera obtener empréstitos en Norteamérica y Europa.<sup>103</sup>

El retorno de la estabilidad política a partir de 1920 y la normalización de las relaciones con Estados Unidos a partir de 1923 permitieron que a finales de los años veinte la producción en ciertas ramas de la economía renaciera.

En este momento en que todo se manifestaba hacia el crecimiento en el mundo, un cambio brusco en las condiciones del mercado mundial

- La Gran Depresión- en 1929 vino a cambiar las perspectivas. En México el nivel de vida del mexicano promedio en 1932 volvió a ser el de 1910 que fue poco dramático en realidad, pues entre 1910 y 1929 las condiciones políticas apenas habían permitido un modesto avance en el mejoramiento de las condiciones materiales del pueblo mexicano.<sup>64</sup>

Esta crisis también dio pie para que durante 1930 se discutiera nuevamente el problema de la deuda externa con Estados Unidos y Europa, donde el licenciado Luis Montes de Oca y el C. Internacional de Banqueros, Thomas W. Lamont negociaran para reactivar la suspensión de pagos en que se encontraba México.

En un gran número de países la Gran Depresión trajo consigo cambios sociales y disturbios políticos de gran magnitud y sin precedentes.<sup>65</sup>

Ejemplo de ello fueron en América Latina, Cuba, en donde a causa de los bajos precios en el azúcar se propiciaron golpes de estado, rebeliones, desempleos masivos que hicieron aparecer el hambre en la Habana y causaron grandes desordenes que llevaron a la caída del general Machado.<sup>66</sup>

Otro de los países fue Panamá que en 1931 anunciaba al mundo una revolución relámpago; el Salvador también se hundió en una fuerte crisis económica que la dejó al borde de la revolución comunista; acarreó la dictadura en Uruguay y las rebeliones en República Dominicana.

La baja de exportaciones de cobre en Chile fue la causa de la radicalización de los sectores obreros y de que a mediados de 1932 se formara un gobierno socialista de existencia efímera coartada por el ejército. En el Perú también tuvo que intervenir la fuerza militar para contener movimientos rebeldes lo que trajo consigo el gabinete militarista.

En Bolivia donde la actividad minera se vio rudamente combatida, la prensa auguraba a mediados de 1932 que los movimientos revolucionarios dominarían pronto a América Latina en vista de que el sistema capitalista no podría resolver los problemas de sus economías.

La revolución social no llegó, pero las oligarquías comprendieron que los tiempos habían cambiado y se vieron en la necesidad de tener que admitir en el escenario político a la clase media, y en menor medida al proletariado organizado; ejemplos claros de ello fueron los casos de Brasil y Argentina, donde a pesar de las luchas internas por la campaña electoral en el primero, y por el movimiento revolucionario encabezado por el general Uriburu en el segundo; la clase media logró consolidarse.<sup>67</sup>

La política exterior de los gobiernos del Maximato fue de rechazo al intervencionismo, como lo expresó el canciller Genaro Estrada, quien durante el gobierno de Pascual Ortiz Rubio creara la doctrina que lleva su nombre. Según la Doctrina Estrada, México se oponía a que los países extranjeros se pronunciaran en favor o en contra del gobierno de un país, cada vez que se producía un cambio de régimen por vía revolucionaria o no democrática.

La doctrina negaba a las naciones extranjeras el derecho a otorgar o retirar su reconocimiento, porque consideraba que los cambios internos de los gobiernos sólo atañen al país en cuestión, y el resto de las naciones no debe intervenir en sus asuntos internos. Declaraba Estrada que en lo futuro México se limitaría a mantener o

retirar sus diplomáticos en casos de cambios de regímenes gubernamentales en el exterior, pero sin pronunciarse en favor o en contra de la legitimidad de un nuevo gobierno en particular, para no afectar los derechos de soberanía de otras naciones.

La Doctrina Estrada era una respuesta a las amargas experiencias que había padecido México en el pasado, cuando cada nuevo gobierno emanado de una contienda interna tenía que luchar duramente en los medios internacionales de la diplomacia para obtener el reconocimiento oficial de las naciones extranjeras; por otra parte, con tal postura contraria al intervencionismo, México buscaba afianzar sus relaciones con los países latinoamericanos.<sup>66</sup>

En Europa el problema era también constante con respecto a lo económico y social, en Alemania la situación era catastrófica con el 40% de las personas ocupadas en 1929 ahora cesantes; en 1932 los encuentros fueron sangrientos entre comunistas y nacionalistas, de la misma forma que se daban en Italia y Austria.

A cinco años de la revolución bolchevique, Mussolini utilizó el partido fascista para implantar la dictadura en Italia, y dos años después Hitler, en su *Mein Kampf* esbozó las posibilidades de poder de un partido alemán semejante al italiano que podría derribar la nueva República de Weimar. Sin embargo el fenómeno del fascismo que se dio en estos años no fue privativo de Italia y Alemania; todas las principales naciones europeas incluyendo a la Gran Bretaña y Francia produjeron movimientos fascistas internos de diversos tipos durante los treinta.<sup>67</sup>

En Alemania se dio un caso curioso, pues Hitler alcanzó el poder con el apoyo considerable del proletariado, pero sobre todo de la clase media y de la élite empresarial: Prometió acabar con el desempleo y cumplió su promesa, pero al mismo tiempo puso en marcha una maquinaria bélica que llevaría al mundo en unos años más a la guerra, a pesar de los esfuerzos que llevaron a cabo la Liga de Naciones, el Tratado de Versalles, el Plan Young y la Conferencia de Ginebra, quienes luchaban por el desarme después de la Primera Guerra Mundial.

España por su parte, en más de una ocasión fue sacudida por el comunismo y los inicios de la guerra civil que se desarrollaría en el sexenio Cardenista.

Mientras que el continente asiático se convulsionaba por disturbios que marcarían el fin del imperialismo británico en la India con las campañas de desobediencia civil y las huelgas de hambre llevadas a cabo por el Mahatma Gandhi, líder hindú.

Otro de los problemas asiáticos que conmocionó al mundo en el Maximato fue la ocupación japonesa a China durante 1932 arrasando con Manchuria y Shangai.

Finalmente el periodo comprendido de 1928 a 1934 trajo a México y al mundo noticias que asombraron al planeta como las fastuosas bodas de los reyes belgas; la muerte de uno de los grandes genios de todos los tiempos, Thomas Alva Edison, que revolucionó a la ciencia con la bombilla incandescente y el cinematógrafo; la muerte del ex-presidente William Taft en Estados Unidos; los fabulosos vuelos del Graf Zepelin, globo dirigible que viajaba por los cuatro continentes; las disoluciones de los soviets rusos, y casos tan curiosos como el descubrimiento de razas pigmeas en el Amazonas.

## 2. EL SEXENIO CARDENISTA (1934-1940)

### *CARDENAS, UN HOMBRE PARA LA HISTORIA ...*

#### 2.1 Introducción

El estado mexicano durante el Cardenismo estuvo definido por la política de masas, creada en la Revolución Mexicana. De la manipulación gangsteril y cacequil de los trabajadores se pasó al aglutinamiento de las organizaciones del estado.

Las reformas cardenistas dieron lugar a las más brillantes realizaciones logradas por el estado mexicano en el terreno de la economía y de la política, las cuales se apoyaron siempre en la adhesión y el consenso de los trabajadores rurales y urbanos e invariablemente comenzaron a ponerse en acto como resultado de una ofensiva de los propios trabajadores. Cárdenas jamás ocultó lo que su gobierno debió al apoyo y al sostén que las masas le prestaron en los grandes actos de expropiación.

El punto culminante en el proceso de conformación de esta línea de masas, indudablemente lo constituye el mismo régimen cardenista a partir del cual, en efecto, cobra las características de un sistema institucional, permanente.

Para Lázaro Cárdenas era claro lo que quería decir el estado de la Revolución: o lograba reunir bajo su dirección a las clases trabajadoras del país o no sería capaz de ninguna manera de consolidarse como un verdadero poder político, ni llevaría a la práctica sus programas de reforma social.

Cárdenas llevó a efecto un despliegue magistral de la política reformista de la Revolución: ningún presidente antes o después de él aplicó con igual coherencia y energía el programa de reformas sociales que contienen los artículos 27 y 123 constitucionales, al hacer de ellos, un instrumento del fortalecimiento del estado.

Lázaro Cárdenas contó con un movimiento obrero organizado bajo una alianza, la cual impuso las condiciones que llevaría a la dominación institucional de los trabajadores por parte del estado. Lo que podría llamarse el "aliancismo" típico de los años treinta y que se movía en torno al pacto entre el presidente y el movimiento obrero organizado, estuvo favorecido por la política antifascista del frente popular.

La reorganización del partido oficial con el objeto de convertirlo en el partido de los trabajadores y que Cárdenas comenzó a impulsar desde 1936 mediante las consultas a los obreros para elegir candidatos a diputados, fue vista por el mundo como una formación del frente popular de obreros, campesinos, soldados y clases medias.

El Cardenismo surgió así como la conjunción de toda una serie de corrientes inconformes con los mezquinos resultados que la lucha revolucionaria había dado y deseosas de liquidar rápidamente los problemas aún no resueltos y que la propia Revolución había heredado.

La era de Cárdenas fue una etapa de nacionalismo y de indigenismo (por la especial atención que dedicó a los grupos indígenas, incluso a nivel de instituciones y no sólo discursivamente).

En el ámbito internacional se manifestó la crisis capitalista de 1929, la cual se reflejó en México, entre otras cosas, en la baja del poder adquisitivo de la población, lo que derivó en el desempleo de los trabajadores. Una de las causas de dicha crisis fue el predominio de los inversionistas extranjeros sobre las fuentes de riqueza con que contaba la nación. México estaba endeudado con Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

Finalmente, el Cardenismo significó el gobierno que más reformas proporcionó al país y del cual su herencia aún se mantiene en muchos de los campos de acción, desde la política hasta la economía. Asimismo al Cardenismo le tocó un momento en el ámbito internacional muy importante dentro de la historia mundial: la Guerra civil española y la iniciación del conflicto armado denominado II Guerra Mundial.

## **2.2 Los primeros días de gobierno**

La campaña electoral de Lázaro Cárdenas centró gran parte de su atención en la crítica contra el dominio imperialista en el país. El candidato presidencial levantó la consigna de luchar por la liberación económica; se comprometió ante el país a terminar con el dominio imperialista en México.<sup>66</sup>

El general Lázaro Cárdenas del Río asumió el poder el 30 de noviembre de 1934. En su discurso de toma de posesión habló de las desigualdades, injusticias, ignorancia y miseria en que vivía la mayoría de la población, por lo que se propuso sacar al país de semejantes condiciones.

No quiso vivir en el Castillo de Chapultepec porque deseaba que el pueblo lo sintiera cerca, dijo que daría respuesta a las necesidades de los trabajadores del campo para quienes tenía pensado el reparto agrario. Para los trabajadores de la ciudad planeó formar un frente único. En lo correspondiente a la cultura impulsaría la escuela socialista y la creación de más centros de enseñanza, tanto en el campo como en la ciudad. "No dijo nada acerca de la educación religiosa, tampoco quedó bien claro la amplitud que le concedería a la libertad de expresión".<sup>67</sup>

Cárdenas no estaba peleando con la política callista pero tampoco comulgaba con ella, por esta razón había quienes advertían los cambios que se avecinaban y temían por la seguridad de sus intereses. Pero Cárdenas decidió hacer un gabinete con gente callista. También reincorporó a la política a grupos que habían sido relegados del poder, principalmente del grupo carrancista, almazanista, cedillista y veracruzano, el cual tenía a la cabeza al general de división Cándido Aguilar. Esta táctica le permitió ganarse el apoyo decidido

de estos grupos para independizar el poder ejecutivo de intereses ajenos en un corto plazo.

Desde el inicio, Cárdenas buscó el apoyo del pueblo, decidió cambiar la imagen presidencial; anunció que se podían enviar a la presidencia telegramas relativos a problemas y quejas del pueblo; eliminó el frac, banquetes y vinos en ceremonias oficiales e inauguró una casa presidencial; redujo sus ingresos oficiales a la mitad; condenó el juego y clausuró el Foreign Club y el Casino de la Selva.

A finales del Maximato y principios del gobierno de Cárdenas, existía un ambiente de descontento en el país: la corriente anticlerical de Calles, cuyo radicalismo resintió la Iglesia y la población católica. A ello se sumó la reforma del artículo 3o. constitucional en 1933 y la educación socialista. Con esta se buscaba crear una escuela afín a la Revolución para quitarle a la Iglesia la influencia que hasta entonces había tenido en ese rubro.

Las escuelas rurales y citadinas fueron el principal vehículo de difusión de la política oficial y de la organización y movilización de fuerzas locales. Los sectores universitarios, padres de familia, clero y prensa conservadora reaccionaron contra esta educación al amenazar la libertad de cátedra y la libre expresión del pensamiento pero más la moral religiosa.<sup>42</sup>

### 2.3 El rompimiento Calles-Cárdenas

El 12 de junio de 1935 apareció en los periódicos una entrevista que el general Calles concedió; en ella el Jefe Máximo señaló su desacuerdo con la política laboral del gobierno de Cárdenas. Un año y medio después los políticos del Maximato ya no formaban un cuerpo unificado ni Calles controlaba la totalidad de las fuerzas políticas, la pugna se convirtió en un conflicto entre dos diferentes grupos con distintas maneras de concebir la política y el futuro desarrollo del país.

El movimiento obrero decidió apoyar el grupo encabezado por Cárdenas que era el que ofrecía mayor reivindicación política y económica. Los trabajadores realizaron 2 alianzas: la formación del Comité de Defensa Proletaria, que se formalizó en la Confederación de Trabajadores de México y la otra con sectores externos del movimiento obrero.

Los propósitos del Comité fueron poner a salvo los derechos laborales, apoyar a Cárdenas y crear una agrupación obrero-campesina.

A partir de las declaraciones de Calles, Cárdenas reorganizó sus fuerzas políticas. El 14 de junio hizo renunciar al gabinete y formó otro. El 16 de junio Calles anunció su retiro definitivo de la política, pero ante la prensa extranjera acusó a Cárdenas de empujar al país al comunismo.

El 5 de diciembre, Calles regresó al país de un viaje por los Estados Unidos, pero la oposición que encontró era ya muy fuerte; se organizaron manifestaciones obreras en su contra y se llegó al extremo de pedir que se investigara su riqueza personal e implicación en el asesinato de Obregón.<sup>43</sup>

La crisis de 1935 significó la reafirmación del poder presidencial. Con esas acciones Cárdenas remachó que el presidente en México asume la función de ser el único responsable de la marcha política y social de la nación. A partir de entonces el presidente sería de facto ya no sólo de jure, el patriarca sexenal. Y dejó de ser la famosa cuarteta: "el que vive en esta casa es el señor presidente, pero el señor que aquí manda vive en la casa de enfrente."<sup>66</sup>

La fácil derrota del Jefe Máximo se debió a que Cárdenas aprovechó el movimiento político popular que se desarrolló desde 1933. Sólo un líder fuerte y un gran organizador se deshizo del tutelaje de Calles.<sup>67</sup>

#### **2.4 La unificación obrera: CTM**

Del 21 al 24 de febrero de 1936 en la Arena Nacional de la ciudad de México se llevó a cabo el Congreso Nacional de Unificación Obrera y Campesina convocado por el Comité Nacional de Defensa proletaria y que se conoció como el Congreso Constituyente de la Confederación de Trabajadores mexicanos (CTM), a ella asistieron 350 000 miembros de más de 1 500 sindicatos nacionales de la industria.<sup>68</sup>

En la declaración de principios de la CTM quedaron definidos los elementos de su programa. Su objetivo inmediato era abolir la propiedad privada y luchar por el socialismo; los patrones contemplaban la reivindicación de los trabajadores y el mejoramiento de las condiciones generales de vida de todos los oprimidos. Defensa del derecho de huelga y de asociación sindical; la reducción de la jornada de trabajo; el incremento de salarios reales; la lucha contra la desocupación; la satisfacción de la necesidad de vivienda; el mejoramiento de las condiciones de trabajo; la capacitación técnica y política de los trabajadores; la implantación del seguro social; el pago del séptimo día; la lucha contra los sindicatos blancos y la firma de contratos colectivos.

#### **2.5 La unificación campesina: CNC**

El 9 de julio de 1935 por acuerdo del presidente, el PNR comenzó a organizar a los campesinos en una central única e independiente. El partido integró el Comité organizador de la unificación campesina con Portes Gil a la cabeza que se encargó de formar ligas campesinas locales y de supervisar los trabajos de las convenciones que se desarrollaron durante siete meses. En la primera, en septiembre de 1935 se fijaron los principios de la Confederación Nacional Campesina (CNC) que incluyó en su seno a peones acasillados, aparceros pequeños, agricultores y trabajadores organizados del campo para defender y luchar por el ejido.<sup>69</sup>



Fue hasta el 28 de agosto de 1938 cuando se inauguró la reunión constituyente de la CNC con 300 delegados.

## 2.6 La reforma agraria

La finalidad de Cárdenas en materia agraria era llevar a cabo un cambio total en las estructuras del campo para cumplir las demandas de los campesinos, acabar con el atraso en el agro y asegurar el progreso del país.

Postuló una acción antifeudalista para propiciar el ejido aunque con respeto por la pequeña propiedad. Fomentó la irrigación, el crédito y la educación en el medio rural.

El paso más importante y espectacular del proyecto fue el reparto de las tierras de La Laguna que se llevó a cabo en octubre de 1936. La comarca lagunera entre los ríos Nazas y Aguanaval abarcaba 500 000 hectáreas y por su temperatura se había convertido en el centro productor de algodón mexicano, contaba con 130 haciendas y 90 propiedades más pequeñas que estaban organizadas en forma deficiente con una alta inversión de capital y una producción dominada por tres grandes compañías: Lavin, Fursell y Tlahualillo de propietarios españoles, ingleses y franceses, que utilizaban la mano de obra mexicana sin dar garantías.

Los obreros agrícolas se organizaron y en 1936 se unieron a un sindicato, la Federación Regional de Trabajadores por medio de la cual demandaron un contrato colectivo de trabajo y se fueron a huelga.<sup>44</sup> Los hacendados amenazaron con declararse en quiebra y abandonar el país, Cárdenas llamó al Comité de huelga para que suspendiera el movimiento y él iniciaría la reforma agraria. Así el 6 de octubre, el presidente decretó la expropiación y el reparto de tierras, los propietarios tuvieron derecho de escoger 150 hectáreas como pequeña propiedad inexpropiable.

El presidente Cárdenas dirigió personalmente el reparto agrario en La Laguna el cual afectó 128 000 hectáreas de riego y temporal en beneficio de 34 743 campesinos en 1 875 ejidos. El reparto se condicionó al establecimiento de un sistema de propiedad y operación cooperativo así como al trabajo de la tierra.

Después, el reparto agrario se llevó a cabo en otras regiones del país, en Yucatán, el 8 de agosto de 1937 se expropiaron 366 000 hectáreas en beneficio de 34 000 campesinos henequeneros.

La tercera gran expropiación fue en el Valle de Yaqui, el 27 de octubre de 1935 en donde se afectaron 17 000 hectáreas de riego y 36 000 de temporal en beneficio de 2 160 trabajadores. Asimismo el 17 de noviembre de 1938 se expropiaron dos grandes latifundios de una familia italiana Lombardía y Nueva Italia en Michoacán que comprendió 61 449 hectáreas en favor de 1 066 campesinos. El último gran ejido se construyó en los Mochis, Sinaloa, donde también había intereses extranjeros; la superficie expropiada fue de 55 000 hectáreas en beneficio de 3 500 trabajadores.<sup>45</sup>

El reparto agrario se llevó a cabo en toda la República, afectó cerca de 18.4 millones de hectáreas y benefició a más de 1 millón de familias campesinas.

## 2.7 Expropiaciones

### 2.7.1) Los ferrocarriles

El 18 de mayo de 1937, 45 000 empleados ferrocarrileros decretaron la huelga que la Junta federal de conciliación y arbitraje calificó ilegal, ya que afectaba la economía nacional. El sindicato aceptó reanudar sus labores a condición de que se continuara la negociación con la empresa.<sup>11</sup>

Sin embargo con base en la ley de expropiación de 1936, el 23 de junio de 1937, Cárdenas expropió el 49% de las acciones de la empresa, propiedad de compañías extranjeras. Los accionistas no se opusieron, pues la situación de la empresa era caótica, los ferrocarrileros y trabajadores acogieron bien la expropiación pues concebían mejoras y les proporcionaba la seguridad de la autonomía económica del país.<sup>12</sup>

La situación no mejoró; los salarios seguían desproporcionados a los costos de operación; las locomotoras muy costosas, las vías e instalaciones reclamaban una inversión enorme. El presidente anunció en abril de 1938 la reorganización de los Ferrocarriles Nacionales la cual se llevaría a cabo mediante el control del sindicato y la administración obrera.

### 2.7.2) El petróleo

Por sus grandes repercusiones nacionalistas, la expropiación petrolera es uno de los sucesos que más profunda huella ha dejado en la historia de nuestro país.

Ante la situación del choque continuo entre los trabajadores petroleros y las empresas, los 19 distintos sindicatos en la rama se unieron en Trabajadores Petroleros de la República Mexicana (BTPRM) que se incorporó a la CTM. El 3 de noviembre de 1936 el STPRM exigió la firma de un contrato colectivo de trabajo que incluía diversas ventajas económicas y sociales. En un principio las compañías estuvieron de acuerdo con el patronato, pero no en cuanto al aumento salarial que exigían y que ascendía a 65 millones de pesos anuales, ellos sólo ofrecieron 14 millones.

El gobierno intervino como mediador, pero aún así el sindicato se declaró en huelga el 31 de mayo de 1937.

Ante la difícil situación originada por la ausencia de combustible y para no perjudicar la actividad económica del país, la CTM pidió a la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje que se declarara al conflicto de orden económico y de magnitud nacional, por lo que se designaría un perito para analizar si las empresas podían acceder a la solicitud de trabajadores.

El informe se convirtió en un profundo y detallado análisis de la historia y trascendencia de las compañías petroleras en México lo cual arrojó el divorcio entre los intereses del país y la política de

las empresas petroleras; así como anomalías fiscales. Según los peritos las empresas podían pagar 26 millones de pesos anuales.<sup>78</sup>

El 18 de diciembre la Junta Federal dijo que el aumento procedía, las empresas recurrieron al amparo y presionaron al gobierno enviando sus barcos y carros-tanque a Estados Unidos y retiraron fondos de bancos, lo que produjo una fuerte crisis monetaria en el país.

Sin embargo, la suprema corte falló en contra de las empresas al negarles el amparo y ordenarles otorgar el aumento, la fecha límite fue el 7 de marzo de 1938. Aún con la intervención del embajador nada se logró y el 18 de marzo Cárdenas anunció que su gobierno expropiaría las empresas petroleras extranjeras puesto que su intransigencia amenazaba la soberanía nacional y los intereses económicos y políticos del país.<sup>79</sup>

La reacción de los mexicanos no se hizo esperar. El Palacio de Bellas Artes se llenó de gente que quería contribuir al pago de los bienes de las empresas. El 23 de marzo se llevó a cabo una gigantesca manifestación de apoyo en que desfilaron ataúdes con los nombres de las compañías extranjeras.<sup>80</sup>

Las empresas petroleras norteamericanas y anglo-holandesas organizaron un bloqueo contra México, ningún país compró petróleo, ni vendió refacciones, maquinaria o insumos, ni le arrendó barcos-tanque para su transportación.

Sin dinero, técnica, transporte, refacciones, ni ventas al exterior, el país comenzaba una batalla por el petróleo. Ante la ausencia de técnicos, el STPRM capacitó a sus trabajadores, pero también exigió a la compañía el contrato colectivo como a las empresas extranjeras.

Las presiones políticas y económicas hicieron que Cárdenas entablara negociaciones con los países petroleros dispuestos a modificar sus condiciones; sin embargo no lo logró, hasta que Sinclair Company, una de las empresas expropiadas aceptó la indemnización, lo que rompió la unidad que las empresas mantenían en su lucha. Las negociaciones entre México y Estados Unidos continuaron hasta noviembre de 1941, pues en el contexto de la guerra mundial se anunció la liquidación de reclamaciones.

## **2.8 La rebelión cedillista**

Al inicio del gobierno de Cárdenas, el general Saturnino Cedillo se había ganado la confianza de gran parte de la población rural de San Luis Potosí, en donde ejercía un cacicazgo, por lo que se convirtió en uno de los líderes agrarios del país.

Al ver que la presidencia era para Cárdenas buscó opositores al régimen. Al enterarse de sus planes, el gobierno procedió a reforzar los mandos militares, locales y a asumir el mando militar en Michoacán. Ante la negativa de Cedillo de desocupar los territorios y retractarse, Cárdenas enfrentó el problema, y el 17 de mayo acudió a la Plaza pública de San Luis para forzar al general a que pusiera fin a su rebelión. Cedillo pronto se quedó solo e intentó dirigir una guerrilla en la sierra con la esperanza de que durante la sucesión de

1940 se alzarán contra el nuevo gobierno. Sin embargo el 12 de enero de 1939 resultó muerto en un tiroteo.<sup>79</sup>

## **2.9 El Partido de la Revolución Mexicana (PRM)**

El 30 de marzo, durante la Tercera Asamblea Nacional del PNR, el partido oficial se transformó en Partido de la Revolución Mexicana (PRM) como culminación de la política de alianzas de Cárdenas.

Una vez creada la CTM y estando la campesina en vías de formación, se procedió a reorganizar la estructura del partido ya que se le consideró caduca dado el cambio en la realidad política del país. El 18 de diciembre de 1937 el presidente expidió un manifiesto en el que reconocía que el PNR no había tomado en cuenta a las masas que lo sustentaban, sostenía la necesidad de transformar sus estatutos para incorporar a los trabajadores.<sup>80</sup>

La CTM aceptó formar parte del nuevo partido, al que consideró más que un grupo, pues se vinculaba con su propio proyecto de frente popular.<sup>81</sup>

Durante la asamblea sus integrantes se conformaron en cuatro grupos: campesino, constituido por la Confederación Campesina Mexicana, los sindicatos campesinos y las Ligas de comunidades agrarias; el obrero, formado por la CTM, la CROM, la Confederación General de Trabajadores y los sindicatos minero y de electricistas; el militar, con sus miembros del ejército y la marina, en carácter de ciudadanos, y el popular, formado por las cooperativas, los comerciantes en pequeño, aparceros, profesionales y empleados de la agricultura, la industria y el comercio mediante su afiliación individual.<sup>82</sup>

Los principios ideológicos del PRM fueron una mezcla del pensamiento neoliberal y social de la Revolución mexicana, del socialismo y el marxismo, su lema era: "Por una democracia de trabajadores".

## **2.10 El proyecto económico cardenista**

Cárdenas propició la apertura y modernización del mercado interno; para ayudar a la expansión de este, el gobierno intensificó la construcción de carreteras y de vías férreas y mejoró el correo, telégrafo, teléfono, vías aéreas, muelles y puertos. La construcción de obras públicas en general se convirtió en un factor importante de la economía del país.

Para financiar el desarrollo económico, el gobierno cardenista consolidó y modernizó el sistema bancario nacional lo que incluyó la creación de instituciones. El 2 de diciembre de 1935 fundó el Banco Nacional de Crédito Ejidal. El 26 de marzo de 1936 los almacenes nacionales de Depósito. El 1 de junio de 1937 el Banco Nacional de Comercio Exterior y el Banco Nacional Obrero de Fomento Industrial.

También se apoyó a instituciones crediticias que ya existía como el Banco Nacional Hipotecario y la Nacional Financiera.

Frente a la escasez del papel y con el fin de regular su precio se creó la Compañía Productora e Importadora de Papel S.A. (PIPISA).

Ante la necesidad de apoyar a la industria turística se fundó el Departamento de Turismo; en 1938 se creó la Lotería Nacional para la asistencia pública que mediante rifas y sorteos generaba utilidades que se donaron al programa de salud.

En 1938 se instaló el Comité regulador del mercado de subsistencia, cuya finalidad era impedir el alza de los precios en perjuicio de las clases populares y restringir la especulación.<sup>99</sup>

El 31 de diciembre de 1938 con la aprobación de la ley Federal de Energía Eléctrica, se integró la Industria Nacional, y en 1940 para apoyar al sector minero se creó la Comisión de Fomento Minero.

### **2.11 La transición del poder**

Para entender la sucesión presidencial de 1940 es necesario tomar en cuenta no sólo los problemas internos provocados por la expropiación petrolera y las demás reformas cardenistas, sino las posiciones que asumieron los diversos grupos políticos de la época. También la situación internacional que por el temor del conflicto mundial había dividido al mundo en favor de las democracias o de los totalitarismos nazi-fascistas.<sup>100</sup>

Los últimos dos años de presidencia de Cárdenas se caracterizaron por el creciente descontento por los programas radicales del gobierno y sus repercusiones sociales y económicas. No sólo era manifiesto por terratenientes o empresarios, sino amplios sectores de la clase media - alarmados por la educación y el tono "socializante" del régimen -, los trabajadores afectados por las crisis económicas y la inflación; y los campesinos, inconformes con la mala calidad de muchas de las tierras distribuidas, la insuficiencia del crédito gubernamental, la actitud caciquil de agentes locales del Banco ejidal y la reducción del ritmo de reparto de tierras a partir de 1938.<sup>101</sup>

### **2.12 La cultura en el Cardenismo**

Durante el régimen cardenista se alentó un intenso y extenso desarrollo de la izquierda que abarcó desde el reparto de la tierra hasta la nacionalización del petróleo. Fuerzas hasta entonces reprimidas tuvieron manifestaciones activas en todos los órdenes de la cultura, especialmente en el arte.

La política internacional de México se tradujo entre otras cosas, en la aceptación de intelectuales y líderes obreros como refugiados y en la inmigración de decenas de miles de españoles republicanos (por la Guerra civil española) que reflejaron una vigorosa influencia en el país.

Las ideas estéticas entre 1920 y 1938 están más fundidas con la política que en ningún otro lapso de la historia mexicana. Los pintores y sobre todo los muralistas fueron teóricos del arte y jefes de grupos de presión que arrastraron a los artistas.

Tres grandes fuentes sustentaron la estética del cardenismo:

a) El indigenismo, prurito de vuelta a los orígenes del pueblo mexicano en su aspecto precolonial y la utilización del campesino como tema, en su aspecto contemporáneo.

b) El arte colonial, especialmente el barroco y ultrabarroco.

c) Lo popular, con antecedentes (tradiciones prehispánicas y coloniales); que jugaba el doble papel de lengua básica de uso general y de testimonio, en el que las clases postergadas se veían simbolizando su ingreso a la nacionalidad activa.<sup>66</sup>

Estos tres elementos se prolongaron como constantes de la estética mayoritaria, hasta entrada la II Guerra Mundial.

Un cuarto elemento irrumpió en la estética casi de golpe y sin antecedentes en la plástica mexicana: la ideología política.

La guerra española conmovió profundamente al mundo artístico de México. Menudearon las obras inspiradas por la causa antifascista y cambió para siempre la actitud hostil que se había alimentado durante cuatro siglos contra los peninsulares. Cuando llegaron los 40 mil refugiados republicanos, con sus brillantes artistas, los mexicanos se dieron cuenta de que también había una vieja metrópoli imperial.<sup>67</sup>

Durante la administración cardenista tuvo lugar un fenómeno importante en las artes: los creadores se agruparon, se integraron en actividades y acrecentaron sus iniciativas, como una reacción contra el predominio estético de los llamados "grandes" y la dictadura ideológica de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, que venían forjando a la plástica todos los giros.

Dentro de estos lineamientos se mencionó a los contemporáneos y estridentistas, quienes posteriormente formaron grupos en torno a las revistas *Forma*, *Taller* y *El hijo prodigo*. El conjunto que hacía *Romance* era ecléctico, y por su flexibilidad, su juicio severo y bien informado tuvo basta proyección en universalizar la estética.<sup>68</sup>

En la literatura nació la novela crítica, frente al indígena como realidad y problema. Versificadores de los treinta como Carlos Gutiérrez Cruz o Carlos Rivas Larrauri, codificaron el habla fracturado del indígena que apenas hablaba castellano, hasta degradarla en lo paródico y transformarla en humor popular.

Lo que sí fue evidente es que como consecuencia de la decidida política oficial de apoyo a los indígenas se crearon a nivel institucional el Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Aún las mejores novelas intencionadas del Cardenismo, como *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes, y la excelente *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno, no pueden evitar el patronazgo que usa el estilo repetitivo y acude en el caso de López y Fuentes a ver al indio como conejillo para el estudio del hombre primitivo.<sup>69</sup>

En 1934 surgió una corriente novelística que se denominó así misma proletaria, la cual quiso reproducir la atmósfera de los primeros novelistas soviéticos. Sin tradición ideológica se basó principalmente en el sentimentalismo pequeño-burgués todavía centrado en el esquema cristiano del sacrificio que engendra la rebelión. En *La ciudad roja* (1932) o en *Chinameca* (1937) de Gustavo Ortíz Hernán o

en *Mezquilla* (1933) de Francisco Sarquis imperó "sólo la sangre de los mártires abonara la revolución".<sup>66</sup>

Se da después el costumbrismo anecdótico con José Rubén Romero en *La vida inútil de Pito Pérez* (1938). Vive la Revolución como telón de fondo para sus paisajes bucólicos en: *Apuntes de un lugareño* (1932), *El pueblo inocente* (1934), *Desbandada* (1934), y *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936).<sup>67</sup>

En 1934 Samuel Ramos dio a conocer *El perfil del hombre y la cultura en México*. Esta colección de ensayos breves inició una nueva vertiente del nacionalismo cultural que a la preocupación de lo "nuestro" agregó un freudismo recién descubierto para lograr algo parecido al psicoanálisis de la nacionalidad.<sup>68</sup>

### 2.13 Contexto histórico internacional

El acontecimiento quizás más significativo en el ámbito internacional durante el gobierno cardenista fue la Guerra civil española con la cual se solidariza el gobierno mexicano enviando armas y al aceptar bajo asilo político a cientos de miles de españoles, así como niños huérfanos; en una postura de no intervención.

América e Inglaterra se esforzaron por implantar la paz, pero en toda Europa surgió la amenaza de que la guerra de España se convirtiera en un conflicto mundial.

Dos líderes llevaron a cabo una guerra sin cuartel en el mundo entero que terminó formando la II Guerra Mundial: Hitler y Mussolini. A principios de 1939 Alemania se había anexado a Austria y Checoslovaquia y aumentaban sus reclamaciones contra Polonia; Japón se expandía a la costa de China e Italia había invadido Etiopía. En Inglaterra y Francia crecía la inquietud por la actitud alemana y Estados Unidos veía con temor tanto el crecimiento del imperio japonés que amenazaba su posición en Oriente, como las simpatías que el franquismo en España y el nazi-fascismo habían despertado en América Latina y México.<sup>69</sup>

### **3. LA TRANSICION DEL CARDENISMO AL AVILACAMACHISMO (1939-1940)**

#### **EL ULTIMO DE LOS PRESIDENTES MILITARES.....**

##### **3.1 Introducción**

En 1939, durante el cardenismo, se tuvo que dar marcha atrás en la política gubernamental principalmente por la presión de intereses capitalistas con lo que se frenó el proyecto de Cárdenas y mucho de lo que había logrado.

México recibió a 1939 en medio de la crisis económica y política, debido a la sucesión presidencial y por la iniciativa privada quien envió sus capitales al extranjero como una medida para salvaguardar sus intereses.

Todos los sectores y grupos relegados durante el régimen cardenista dejaron estallar su descontento y plantearon antes de tiempo el tema de la sucesión presidencial, y de entre los nombres que empezaron a sonar para la contienda electoral, el señalado como candidato del Partido de la Revolución Mexicana, Manuel Avila Camacho fue el blanco a seguir.

A pesar de que Cárdenas prometió unas elecciones limpias, el juego político de 1940 lo rebasó y tuvo que inclinarse por Avila Camacho, aún a sabiendas de que su proyecto nacionalista se vería truncado quizás definitivamente. En esta tarea el gobierno recurrió al PRM como medio para lograr imponer al candidato elegido por los altos mandos y no por la democracia que tanto se pregonaba.

Las elecciones de 1940 fueron la prueba de fuego para el partido oficial, y no dejaron lugar a dudas del triunfo de Manuel Avila Camacho.

##### **3.2 La contienda electoral**

El país se encontró dividido en los últimos años del Cardenismo en dos grupos, los que lo apoyaban y aquellos que creían que era una mala administración.

En medio del descontento surgieron agrupaciones y partidos políticos que lo canalizaron en la sucesión presidencial. Entre estos estaba la Unión Nacional Sinarquista (UNS), el Centro Unificador Revolucionario, el Partido Acción Nacional (PAN), el Partido Revolucionario Anticomunista (PRAC), el Partido Nacional de Salvación Pública y el Partido Revolucionario de Unificación Nacional (PRUN).<sup>99</sup>



Otra organización política de tendencias sinarquistas fue el Centro Unificador Revolucionario que dirigía Luis del Toro y los ex-coroneles Bernardino Mena Brito y Adolfo León, portavoces de los combatientes de la Revolución.

A pesar de que el 1 de septiembre de 1938, el presidente había pedido a la ciudadanía que se abstuviera de hacer proselitismo en favor de algún candidato, para fines de año, senadores y diputados habían convertido el Congreso en el centro en torno a las elecciones." Los posibles candidatos eran:

Rafael Sánchez Tapia, comandante de la 1a. zona militar (neutro).

Francisco Castillo Najera, embajador de México en Estados Unidos.

Joaquín Amaro, general derechista.

Gildardo Magaña, gobernador de Michoacán.

Francisco J. Mugica, secretario de comunicaciones y candidato natural de izquierda oficial.

Juan Andrew Almazán, general y millonario socio de empresas industriales y financieras. Candidato anticardenista.

Manuel Avila Camacho, secretario de defensa, favorecido por el sector militar.

En enero de 1938 se integraron el Comité Orientador y el Centro Nacional Preelectoral Pro Avila Camacho que promovieron su precandidatura. El 10. de enero a raíz de una entrevista de Cárdenas con Sánchez Tapia, Mugica y Avila Camacho, estos últimos presentaron su renuncia al gabinete."

El 25 de enero se formó el Grupo de Acción Política de diputados y senadores Pro Avila Camacho, mismo que con el apoyo de los gobernadores hizo crecer su influencia. Paralelamente en el seno del partido oficial comenzó la pugna de intereses para influir en la designación del candidato. El 23 de febrero la CTM dirigida por Lombardo Toledano dio su apoyo a Avila Camacho, el mismo día la CNC hizo lo mismo."

El general Mugica tenía más méritos revolucionarios y personales que los demás aspirantes, además de que contaba con un sólido apoyo popular entre campesinos de Campeche y Michoacán, su radicalismo le había traído oposición dentro y fuera del PRM. Así en una reunión del Consejo Nacional del PRM en otoño de 1938, los conservadores amenazaron con dividir al partido si se elegía a un candidato de izquierda.

El partido comunista tampoco lo apoyó por considerarlo trotskista. El Comité central había adoptado una posición conciliadora, así que apoyó a Avila Camacho. Finalmente y a pesar de su influencia y de su gran amistad con Cárdenas, el general Mugica se vio desplazado en la lucha interna del partido y consciente de que no sería aprobado renunció a su precandidatura en julio de 1938. En agosto fue designado para comandar la 21 zona militar con sede en Michoacán."

Rafael Sánchez Tapia no había llevado una campaña abierta y su grupo era anticardenista al defender la propiedad pero sin romper con los obreros y campesinos. En febrero de 1938 se retiró provisionalmente del partido y en mayo anunció su separación para postular su candidatura.

El Partido Social Demócrata de Jorge Prieto, el Partido Nacionalista de José A. Inclán, la Vanguardia Nacionalista de Rubén Moreno y el Partido Antirreleccionista Acción se unieron al PRAC:

presidido por Manuel Pérez Treviño, que buscaba la oposición en torno a un programa común en favor del general Joaquín Amaro.

Aunque el general Joaquín Amaro se mostró interesado en la nominación del PRM, al ver que no tendría cabida, formó su propio partido el PRUN que se apoyaba en la alta burguesía industrial, los hacendados y un grupo importante de generales.\*\*

Finalmente durante la convención del PRM en noviembre de 1939, la nominación de Avila Camacho se hizo por mayoría. En adelante sólo restaba dar forma al programa con el cual el nuevo presidente gobernaría. El momento político imponía la necesidad de un elemento unificador: México no podía asumir el riesgo de una guerra civil ni de una intervención armada.\*\*

El 7 de julio de 1940 se llevaron a cabo las elecciones durante las cuales no participó ni la cuarta parte de la ciudadanía; la violencia y la irregularidad era tanta que los almazanistas alegaron la ilegalidad del acto.

De acuerdo con las cifras oficiales, Avila Camacho obtuvo el 94% de los votos (2 476 648)

Almazán 5% (15 101)

Sánchez Tapia el 1% ( 9 850).

Sin mucho entusiasmo popular, pero si en medio de un ambiente tranquilo, Manuel Avila Camacho tomó posesión de su cargo como presidente de la República el 10. de diciembre de 1940.

La transmisión pacífica del poder pese a la violencia de la elección, puso de manifiesto la capacidad política del Partido de la Revolución Mexicana, así como la debilidad de la oposición al consolidar las bases del sistema político mexicano moderno.

- 
- 1 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. México, 1994, 41 págs.
- 2 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*. Editorial UNAM. México, 1988, pág 23.
- 3 DELGADO de Cantú, Gloria M. *Historia de México*. Tomo 2 "Estado moderno y crisis en el México del siglo XX". Editorial Alhambra-Bachiller. Departamento de ciencias sociales. México, 1992, pág 36.
- 4 MARQUEZ Fuentes Manuel y Rodríguez Araujo Octavio. *El Partido Comunista mexicano*. Editorial El Caballito. México, 1973, pág 17.
- 5 MEYER, Lorenzo. *Historia de la Revolución mexicana (1928-1934)*. Tomo 13 "El conflicto social y los gobiernos del Maximato". Editorial El Colegio de México. México, 1978, pág 135.
- 6 EL UNIVERSAL. 5 de enero de 1929. publicación diaria.
- 7 MEYER, Lorenzo. *Historia general de México*. Volumen IV. "El primer tramo del camino (1920-1940)". Editorial El Colegio de México. México, 1977, pág 138.
- 8 DE LA PEÑA, Sergio. *Trabajadores y sociedades en el siglo XX*. Colección La clase obrera en la historia de México. Instituto de investigaciones sociales. UNAM. Editorial Siglo XXI. México, 1984, pág 89.
- 9 INSTITUTO de Investigaciones históricas. Op Cit. pág 45.
- 10 SHULGOVSKY, Anatoli. *México en la encrucijada de su historia*. Editorial Ediciones de cultura popular. México, 1977, pág 67.
- 11 MEYER, Lorenzo. *Historia general de México*. Op Cit. pág 189.
- 12 LAJOUS Vargas, Alejandra. *Los orígenes del partido único en México*. Editorial UNAM. México, 1981, pág 39.
- 13 MEYER, Lorenzo. *Historia general de México*. Op Cit. pág 189.
- 14 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 195.
- 15 MEDIN, Tziv. *El minimato presidencial: historia política del Maximato (1928-1935)*. Editorial Era. México, 1982, pág 77.
- 16,17,18 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 80, 81.
- 19 DELGADO de Cantú, Gloria M. Op Cit. pág 64.
- 20 MEYER, Lorenzo. *Historia de la Revolución mexicana*. Op Cit. pág 175.
- 21 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 88.
- 22 DE LA PEÑA, Sergio. Op Cit. pág 54.
- 23,24,25 MEYER, Lorenzo. *Historia general de México*. Op Cit. págs 178, 179, 180.
- 26 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 83.
- 27 VARIOS autores. *Evolución del estado mexicano (reestructuración) 1910-1940*. "El Maximato" Jaqueline Peshard. Tomo 11. Editorial El Caballito. México, 1986, pág 62.
- 28,29 GONZALEZ Casanova, Pablo. *La democracia en México*. Editorial Era. México, 1984, pág 32.
- 30 LAJOUS Vargas, Alejandra. Op Cit. pág 66.
- 31 MEDIN, Tziv. Op Cit. pág 100.
- 32 CALDERON, Miguel Angel. *El impacto de la crisis de 1929 en México*. Editorial SEF-FCE. México, 1980, pág 89.

- 66 DELGADO de Cantú, Gloria M. Op Cit. pág 67.  
 67,68,69 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. págs 101, 102, 103.  
 70 DELGADO de Cantú, Gloria M. Op Cit. pág 46.  
 71 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 47.  
 72 MEYER, Lorenzo. *Historia general de México*. Op Cit. pág 117.  
 73,74 GONZALEZ Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. Editorial Porrúa. México, 1945, pág 22.  
 75 CARDOZA y Aragón, Luis. *Futura mexicana contemporánea*. Editorial UNAM. México, 1953, pág 15.  
 76 ARTES de México. *50 años de arte mexicano*. Editorial Artes de México. Revista bimestral. 4 de mayo de 1955, pág 21.  
 77 CARDOZA y Aragón, Luis. Op Cit. pág 6.  
 78,79 MEYER, Lorenzo. *Historia de la Revolución mexicana*. Op Cit. págs 132, 133, 134.  
 80 MONTEFORTE Toledo, Mario. *Las piedras vivas (esculturas y sociedad en México)*. Instituto de Investigaciones sociales. Editorial UNAM. México, 1965, pág 35.  
 81 EL NACIONAL. 6 de mayo de 1934. Publicación diaria.  
 82 GARCIA Rivas Heriberto. *Historia de la literatura mexicana siglo XX (1901-1950)*. Tomo II. Editorial Porrúa. México, 1973, pág 32.  
 83 THOMSON, David. *Historia mundial 1914-1968*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1980, pág 75.  
 84 VARIOS autores. *Compendio de historia y economía*. Editorial Quinto sol. México, 1985, pág 118.  
 85 MEYER, Lorenzo. *Historia de la Revolución mexicana*. Op Cit. pág 125.  
 86 SPIRIDOVA y otros. *Curso superior de economía*. Tomo II. Editorial Grijalbo. México, 1983, pág 122.  
 87 MEYER, Lorenzo. *Historia de la Revolución mexicana*. Op Cit. pág 122.  
 88 MANFRED A.Z. *Historia Universal*. Tomo II. Editorial Progreso. Moscú, 1976, pág 100.  
 89 DELGADO de Cantú, Gloria M. Op Cit. pág 84.  
 90 THOMSON, David. Op Cit. pág 76.  
 91,92 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 56.  
 93 DELGADO de Cantú, Gloria M. Op Cit. pág 101.  
 94 HERNANDEZ Chávez, Alicia. *Historia de la Revolución mexicana*. Tomo 16. Editorial Colegio de México. México, 1978, pág 221.  
 95 CORDOVA, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*. Editorial Era. México, 1984, pág 65.  
 96,97 VARIOS autores. *Historia general de México*. Editorial SEP/Colegio de México. Volumen IV. México, 1976, págs 347, 348.  
 98 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 79.  
 99 DELGADO de Cantú, Gloria M. Op Cit. pág 123.  
 100 KRAUZE, Enrique. *Biografía del poder No. 8 Lázaro Cárdenas, general misionero*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1987, pág 15.  
 101 CARDENAS, Lázaro. *Informes de gobierno y mensajes presidenciales (1928-1940)*. Editorial siglo XXI. México, 1978, pág 321.  
 102 RODRIGUEZ Araujo, Octavio. *México: Estabilidad y lucha por la democracia (1900-1982)*. Editorial El Caballito. CIDE. México, 1988, pág 56.  
 103,104 KRAUZE, Enrique. Op Cit. págs 22, 23.

- 78 GONZALEZ, Luis. *Historia de la Revolución mexicana*. Tomo 13. Editorial El Colegio de México. México. 1978, pág 33.
- 79 SHULGOVSKY, Anatoli. Op Cit. pág 56.
- 80 GONZALEZ, Luis. Op Cit. pág 58.
- 81 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 210.
- 82 VARIOS autores. *Evolución del Estado Mexicano. Reestructuración 1910-1940*. Tomo II. Editorial El Caballito. México, 1986, pág 68.
- 83 MONTEFORTE Toledo, Mario. Op Cit. pág 35.
- 84 HERNANDEZ Chávez, Alicia. Op Cit. págs 123, 124, 125.
- 85 DELGADO de Cantú, Gloria M. Op Cit. pág 68.
- 86 RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Editorial Imprenta mundial. México. 1955, pág 79.
- 87 VARIOS autores. *Historia de México en el contexto mundial (1920-1985)*. Editorial Quinto sol. México, 1990, pág 54.
- 88 GONZALEZ, Luis. Op Cit. págs 77, 78.
- 89 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 80.
- 90 DELGADO de Cantú, Gloria M. Op Cit. pág 211.
- 91 INSTITUTO de Investigaciones Históricas. Op Cit. pág 98.
- 92 VARIOS autores. *Historia general de México*. Op Cit. pág 347.

ॐ ॐ ॐ

## *CAPITULO II*

*BREVE PANORAMA DEL  
CINE MEXICANO*

ॐ ॐ ॐ

El tiempo huye y nos arrastra  
consigo. Este momento en que yo hablo se ha  
ido ya.

Nicolas Boileau.

El tiempo es la conciencia que  
tenemos de la sucesión de ideas en nuestro  
espíritu.

Shelley.

La historia es el testigo de los  
tiempos, la antorcha de la verdad, la vida de  
la memoria, el maestro de la vida, el  
mensajero de la antigüedad.

Ciceron.

Es una misión noble rescatar del  
olvido a los que merecen ser recordados.

Plinio el Joven.

## 1. HISTORIA DEL CINE EN MEXICO (1896-1929)

### UN VIAJE A TRAVES DEL TIEMPO...

El 13 de febrero de 1895 en Francia, los hermanos Augusto y Luis Lumière registraron la patente de un maravilloso invento que habría de transformar el mundo y su forma de expresión, el cine silencioso formal.

Sin embargo, la paternidad del cine fue disputada por Estados Unidos (con Thomas Alva Edison) y Alemania (con William Friese-Greene), pero se reconoce a los franceses Lumière ser los inventores verdaderos, pues en 1895 hicieron las primeras demostraciones de su máquina maravillosa a sus asombrados compañeros de la Unión de Sociedades Fotográficas de Francia, reunidos en dos ocasiones para ver las escenas de las películas *Obreros saliendo de la fábrica Lumière*, *Una lección de acrobacia*, *El regador y el muchacho*, *Disgusto de niños*, *Las tulerías de París*, *Carga de coraceros*, *Demolición de una pared*, *Jugadores de Ecarté*, *Llegada del tren* y *Comida del niño*, entre otras de las primeras filmaciones.

Más tarde, en ocasión de un congreso societario en Lyon, los Lumière filmaron a sus colegas y dos días después, al terminar la junta, les proyectaron su imagen, naciendo de este modo el primer esbozo de la noticia cinematográfica. Los hermanos Lumière interesados en la comercialización mundial de sus aparatos mandaron a México, en 1896, a sus agentes C.J. Bernard y Gabriel Vayre quienes organizaron una primera exhibición pública el 14 de agosto de ese año exclusiva para algunos grupos científicos, en un pequeño local ubicado en el entresuelo de la droguería Plateros. Antes de darlo a conocer a los capitalinos, los enviados mostraron las vistas y el aparato al general Porfirio Díaz, presidente de la República, a su familia y a algunos funcionarios del castillo de Chapultepec.<sup>1</sup>

Fue hasta el 27 de agosto de 1896 cuando se hizo la primera exhibición destinada a la sociedad en general. Los empresarios tenían intenciones de efectuar funciones semanales pero por el éxito, decidieron hacerlas diarias.

El cinematógrafo pronto adquirió popularidad y condenó a su antecesor, el *kinetoscopio* de Thomas Alva Edison a diversión marginal en carpas y salones. A fines de diciembre se anunciaron las últimas exhibiciones del cinematógrafo en la ciudad de México y los representantes de los Lumière salieron con destino a Francia a principios de 1897. Sin embargo las sesiones no terminaron, pues el señor Ignacio Aguirre compró el aparato y continuó con las tandas en el mismo domicilio.<sup>2</sup>

En breve, el centro de la ciudad se llenó de locales dedicados a la exhibición de otros aparatos y accesorios como *kinetoscopios*, *pasioscopos*, el *ciclocosmorama* y el *aristógrafo*, invento nacional



de cine en tercera dimensión por medio de unos anteojos inventados por Adrián Lavie.

En agosto de 1896 Bernard y Vayre presentaron las primeras escenas filmadas en México, entre las que destacaron: *El general Díaz y algunas personas de su familia* y *El general Díaz paseando por el bosque de Chapultepec*, y de esta forma surgió una colaboración estrecha entre el cine y el presidente en el poder.

En México al cinematógrafo se le consideró como una consecuencia del perfeccionamiento de la técnica fotográfica, destinada sólo a reproducir el movimiento.<sup>3</sup>

Los hermanos Luis y Augusto Lumière así como Edison enviaron a sus camarógrafos a los países de todo el mundo a grabar el movimiento de la vida en los cuatro continentes, los que vinieron a México sentaron las bases para la creación de un cine mexicano, puesto que se dedicaron a captar escenas netamente nacionales.

Asimismo, trataron de descubrir lo que diferenciaba a este país de las otras naciones, al retratar aspectos de su vida pública y privada. Algunos de los títulos de las vistas que se filmaron dan idea de ello: *La traslación de la campana de la Independencia*, *Desfile de rurales mexicanos*, *Lazador mexicano*, *Pelea de gallos*, *Grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste*, *Un paseo por el canal de la Viga*, *Fachada principal de la Escuela de Ingeniería de México*, *Duelo a muerte en el bosque de Chapultepec* y *Alumnas del Colegio de la Paz en trajes de gimnastas*, entre otros.

Por la falta de suministro constante y rápido de películas extranjeras y ante el deseo de contemplar lo propio, los camarógrafos locales comenzaron a tomar el cine con el carácter de la pintura como en *Elección de yuntas*, *Un amasador* y *Baño de caballos*.

Durante los primeros seis meses después de su llegada a la ciudad de México, el cine fue aceptado por todos los grupos sociales, pero pronto los literatos, científicos y algunos voceros de la sociedad lo menospreciaron por haberse convertido en un espectáculo cien por ciento popular.<sup>4</sup>

Por su parte el presidente don Porfirio Díaz imaginaba el mundo luminoso que le ofrecía el nuevo invento. Hizo filmar las fiestas del Centenario de la Independencia de México, sus giras por la República, parte de su vida cotidiana; así como las costumbres netamente mexicanas, por lo que el cine se convirtió en el mejor constructor de su imagen, que reunía su símbolo de patriarca bajo un aire de modernidad; el orden y el progreso.

La burguesía pulquera, como solían denominar a la aristocracia porfiriana, compartía el embeleso de las proyecciones, en un principio subrayaba su calidad de elegida frente al pueblo ignorante y pobre, incapaz de disfrutar de las "delicias" del adelanto.

Pronto, sin embargo, los intereses monetarios pudieron más que la conservación de las diferencias sociales externas y el cine empezó a divulgarse a las demás clases sociales por medio de las tandas, compuestas por películas cortas de tres minutos cuyos temas aludían a las diversas geografías del planeta acompañadas por fondos musicales de escenas marítimas, militares, ferroviarias y turísticas.<sup>5</sup>

Las primeras películas filmadas y proyectadas carecían de argumento por lo que sólo se les veía como escenas fugaces que asemejaban pinturas o grabados a una tinta al ser proyectadas en la pantalla. Esto dio como resultado que los camarógrafos necesaria y forzosamente se inspiraran en la naturaleza para la elaboración de

sus cintas, le daban una ojeada a la realidad exterior y es por esto que al *film* se le denominaba vista.

El cinematógrafo inconscientemente heredaba la preocupación de artistas y literatos por captar el mundo exterior y en la forma más simple cumplía las aspiraciones que durante siglos habían tenido los pintores por ver la naturaleza viva.<sup>4</sup>

La máquina Lumière al servir en la toma de fotografías impulsó a algunos iniciadores en este arte para mostrar la belleza y el nacionalismo mexicano con cintas como *Un norte en Veracruz*, *Un duelo a muerte a pistola en Chapultepec* y otros temas sencillos.

El cine conmovía a los espectadores, quienes no podían permanecer indiferentes ante la fiel reproducción de la realidad. El cinematógrafo contribuía así al conocimiento del país, pues muchos empresarios recorrían el interior de la República y filmaban aspectos de la vida de las ciudades para después exhibir estas películas en otras partes, creando así la posibilidad del cine trashumante y del cine de exhibición en sala fija.<sup>5</sup>

A los empresarios de cine trashumante se les conoció popularmente como los "cómicos de la legua", y su período de auge va de 1900 a 1906. Destacaron en este terreno: Enrique Rosas, Guillermo Becerril, Salvador Toscano, Gonzalo T. Cervantes, Jorge Sthal, Federico Bouril y Enrique Moulinié.

En este período de los inicios del cine en México, el nuevo invento francés se conceptualizó como el más inocente espectáculo: las vistas carecían de argumento y sólo mostraban escenas de la vida real. Asimismo satisfacían los conceptos de la moral y el teatro, al difundir el conocimiento de otros países, apegado fielmente a lo natural y real. El cine en estos primeros años no emitía un juicio crítico sólo trataba de mostrar la verdad de los hechos.<sup>6</sup>

En una segunda etapa el cine se convirtió en el documental de la vida cotidiana; Aguirre, Toscano y otros cinematógrafos (Carlos Mondragón, Enrique Rosas, los hermanos Sthal, Guillermo Becerril) recorrieron el país y aprovecharon la red ferroviaria generando cines efímeros, una caravana filmica donde aparecían en rancherías y pueblitos, con la etérea imagen de Don Porfirio.<sup>7</sup>

En 1903 Enrique Rosas filmó en Yucatán la vista de 60 metros *Aventuras del sexteto Uranga*, el francés Mongrad mientras tanto importó *El gran asalto al tren*.

El teatro de revista (y en menor medida el dramático), ya incubaba los temas y las figuras que harían al cine mexicano; en 1907 se estrenó la obra teatral *En la hacienda* de Carlos Kegel, en la cual el romance de una pareja se veía entorpecido por el hijo del hacendado. Esta obra se llevaría a la pantalla en 1921 y se considera como el nacimiento del melodrama ranchero.<sup>8</sup>

El cine en esos años fue adquiriendo importancia tanto en la producción como en la exhibición. En 1907, los hermanos Alva en sociedad con Enrique Rosas crearon la Compañía Explotadora Cinematográfica-Rosas, Alva y Cía, dedicada a la producción, distribución y exhibición.

En 1906 se filmó *El San lunes del valedor* (o velador) por un grupo de aficionados en el que se encontraba el elemento argumental; era una comedia breve sobre un borrachín que pretendía enamorar a la hija de una verdulera.

En 1907 se hace la cinta *El grito de Dolores*, película con argumento, actuada y dirigida por Felipe de Jesús Haro, la cual fue filmada casi en su totalidad en el pueblo de Dolores, Hidalgo.<sup>9</sup>

En estos años, los cinematógrafos no se dieron por enterados de la inminente Revolución, preocupados por seguir detalladamente la entrevista Díaz-Taft, y principalmente por su costumbre de apegarse fielmente a la realidad a través del montaje cronológico y geográfico.

En el caso de la entrevista Díaz-Taft, el film que se tomó estaba dividido en cuadros y lo mostraban al salir de la estación Colonia, al llegar a Querétaro, a Celaya, a León, etcétera; y en la película no se alteró en lo más mínimo el trayecto del viaje.<sup>10</sup>

Los filmes nacionales se caracterizaban por su intención de mostrar la realidad inmediata, sin importar el argumento, solamente la verdad de los hechos.

Todo quedó registrado por las cámaras de los Alva, Toscano y Rosas, lo cual demostró su capacidad para abarcar distintos acontecimientos simultáneos, lo que dio pie a la gran tradición documentalista.<sup>11</sup>

Al estallar la Revolución el cine tuvo un nuevo elemento para trabajar. Salvador Toscano filmó la visita a Pachuca de Francisco Ignacio Madero y un mitin del Club Antirreleccionista en Puebla.

El movimiento armado afectó al cine y éste se volvió un instrumento al servicio de grupos independientes a través del documental revolucionario.

El cine revolucionario como ningún otro se aproximó a un registro verdadero de la existencia mexicana; los documentalistas filmaron todo obligados por la competencia, por vender noticias, captando lo que ningún otro camarógrafo tuviera, donde sólo la tropa y las balas estaban.<sup>12</sup>

Fue la época del cine documentalista revolucionario, se conservó la tendencia de mostrar cronológicamente los sucesos y se hicieron películas largas, ordenadas y con aspiraciones de objetividad; ejemplos de ello fueron *La revolución en Veracruz* y *La revolución en Chihuahua* de Rosas.

La caída y muerte de Madero el 22 de febrero de 1913 y el ascenso al poder de Victoriano Huerta incrementan la labor de la censura, por lo que se obligó a una exhibición previa por las posibles alusiones desfavorables al nuevo régimen. El documental abandonó sus afanes de imparcialidad; en la pantalla los combates se convirtieron en himnos para el usurpador.<sup>13</sup>

Enrique Rosas inició la escuela documentalista en México y se consolidó durante el movimiento armado en 1910. Este cine documental se lanzó a los campos de batalla para registrar los acontecimientos que después serían exhibidos en las salas más importantes del país. De esa manera se convirtió en un poderoso difusor de acontecimientos vivos, entre las masas ávidas de conocer lo sucedido en los campos de batalla.

A Enrique Rosas le siguieron los hermanos Alva y Jesús Hermenegildo Abitia. En esta época destacan documentales como *La firma de los Tratados de Ciudad Juárez*, *Viaje del señor Madero al sur* (entrevista Madero-Zapata), entre otras.<sup>14</sup>

En 1913 Enrique Rosas, los Alva y Abitia filman la mayor parte de los acontecimientos de la Decena Trágica. Es vasto el registro de escenas de la Revolución, pero quizás el más importante sea el archivo de Salvador Toscano editado bajo el nombre de *Memorias de un mexicano*.

Desde 1910 el cine mexicano silente atravesó por varias etapas de auge (hasta 10 películas en un año) o de crisis (ninguna) de modo que

la actividad fue intermitente y los resultados modestos. Los primeros estudios fueron instalados por los hermanos Carlos y Jorge Sthal, en la calle de República del Salvador; hubo otros en la Avenida Juárez, frente al Hotel Regis; los de Camus; los Bautista y los Nacional de Jesús H. Abitia, en Paseo de la Reforma cerca de Chapultepec.

En 1914 se estrenaron varias cintas cuyos temas no fueron del todo revolucionarios, tal es el caso de *Sangre hermana* (largometraje) *La batalla de San Pedro de las Colonias*, filmada por la Pathé Frères; *En tiempos mayas* que contaba los esfuerzos de un guerrero maya por obtener los favores de una princesa; *La Voz de su raza* que enfrentaba a un campesino con el hacendado por el amor y finalmente *1810* o *Los libertadores de México* en la cual la guerra de Independencia enmarcaba el romance entre dos representantes del pueblo.

De 1917 a 1923, gracias a una relativa paz, la naciente industria mantuvo un buen ritmo de crecimiento y produjo breves documentales. Auspiciado por el Ejército, Rafael M. Saavedra escribió algunas películas cortas destinadas al adiestramiento de las fuerzas armadas.

Ya desde 1912 habían aparecido productores en Yucatán, Sonora y otras entidades, pero fue en Hermosillo en 1914 cuando se formó la compañía *México cine* con capital de Olallo Rubio y Antonio Novelty, la cual realizó varias películas de duración breve en que aparecía el género cómico, entre ellas *El robo del perico* y *El matamujeres*.

Sin embargo la Revolución aún estaba presente y estimuló a varios de los camarógrafos nacionales a llevar el lenguaje cinematográfico hasta sus últimas consecuencias; algunas de esas películas de claro nacionalismo revolucionario documentalista fueron *Las conferencias de paz en el norte* y *La toma de Ciudad Juárez* (1911), *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México* (1911), *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla* y *La llegada de Madero a esa ciudad* (1911)."

*La Revolución prozquista o Hechos gloriosos del ejército nacional. Combate sostenido por las fuerzas leales contra los revolucionarios en los Cerros de Bachimba* (1912), es la película que lleva a su madurez la técnica expresiva del documental de la Revolución. A pesar de su inocencia política, el filme didáctico politizaba por la fuerza de sus imágenes y en más de una ocasión provocó el estallido de violencia en los cines e inició ruidosas manifestaciones, pues se mostraban los dos aspectos de un mismo suceso. "

En la capital de la República la primera empresa que filmó largometrajes fue la *México lux* que produjo la cinta *La luz*, réplica de la cinta italiana *El fuego* fotografiada por Ezequiel Carrasco y estrenada en 1917 con asistencia del primer jefe Venustiano Carranza; la dirigió Manuel de la Bandera, actor y maestro del Conservatorio Nacional, quien fundó una escuela de arte cinematográfico, con cuyos alumnos realizó algunas producciones.

La etapa cinematográfica durante el régimen carrancista se caracterizó en la producción nacional por la propaganda nacionalista que se basó en una producción argumental, mientras que el documental lo haría con el presidente en turno. "

El primer aspecto fue el nacionalismo cosmopolita que trataba asuntos inspirados en películas italianas con escenarios nacionales tales fueron las cintas de la *Azteca films*, *Rosas*, *Derba* y *Cia*, hechas en 1917: *En defensa propia*, *La tigresa*, *La soñadora*, *Alma de sacrificio*, *En la sombra*, *Obsesión* y otras.

El segundo nacionalismo que se desarrolló fue el llamado verdadero, el cual debía mostrar el paisaje y las costumbres nacionales. Manuel de la Bandera mostró lo mexicano en películas tan representativas como *Triste crepúsculo* y *Barranca trágica*.

Asimismo el costumbrismo romántico apareció en *El caporal* de Miguel Contreras Torres. Otros argumentos se basaron en la historia prehispánica, aunque nunca se filmaron como *Tlahuicole* y *Netzahualcoyotl, el rey poeta*, pero hubo aún proyectos más ambiciosos sobre la época colonial que no se llevaron a cabo como *Don Juan Manuel* o *Sor Juana Inés de la Cruz*. También se hicieron filmes acerca del mestizaje y la epopeya de la conquista como en *Cuauhtemoc* (1918) de Manuel de la Bandera y *Tepeyac* (1917).

Estimuladas por la novedad proliferaron también las compañías productoras a pesar de lo raquítico de las utilidades, pues se iniciaba la penetración de Hollywood. Lograron perdurar principalmente compañías como la Quetzal Film, Arrondo Film, Cimar Films, México Lux, Azteca Film, México Film, Germán Camus, Bandera Film, Anahuac, Metrópolis, Films Colonial y Filmadora Nacional.

Todas ellas en esta etapa del cine recurrían a la novelística nacional: *Santa* de Federico Gamboa, dirigida por Luis G. Peredo y actuada por Elena Sánchez Valenzuela; *La llaga*, también de Peredo adaptando de nuevo a Gamboa; *El Zarco* de José M. Ramos; *La parcela* y *En la hacienda*, de Ernesto Vollrath. Así como a la novelística iberoamericana: *María* de Jorge Issacs, realizada por Rafael Bermúdez Zatarain, *Tabaré* según el poema de Juan Zorrilla de San Martín, dirigida por Luis Lezama. También a los héroes: *Cuauhtemoc*, según el poema de Tomás Domínguez Yañez, hecha por Manuel de la Bandera; y a los melodramas urbanos, históricos y rurales como *Viaje redondo*, interpretada por Leopoldo Beristain, bajo la dirección de José Manuel Ramos.

Pronto se incorporaron al cine actrices y vedettes, caballeros de sociedad y actores profesionales, cantantes y bailarines, atletas y estrellas de la farándula: María Caballé, Mimí Derba, Cipri Martí, Socorro Astol, Matilde Cires Sánchez, Sara García, Romualdo Tirado, Guillermo Calles, Ricardo Beltri, Ramón Pereda, Salvador Quiroz, Julio Taboada, Consuelo Frank, Joaquín Pardave, Felipe Montoya, Roberto Y. Palacios, Lilia de Golconda, Carmen y Cube Bonifant, Enrique Cantalauva, Otilia Zambrano, Manolo Noriega, Manuel R. Ojeda, Mario Tenorio, Lupe Rivas Cacho, Agustín Carrillo de Albonoz, Perelló de Seguro, María Luisa Escobar de Rocabrana, Adela Sequeyro, Alicia Ortiz, Eugenia Galindo, Leopoldo Ortín, Alejandro Ciangheroti y muchos más.

Un caso curioso fue el de las tipes mexicanas quienes acostumbradas a la ancestral representación teatral no pudieron adaptarse al cinematógrafo. Salvo algunas excepciones ninguna de las artistas que entretenían a los tandófilos con sus gestos pícaros y temas atrevidos pudieron acoplarse a las exigencias del cine mexicano mudo.

Entre aquellas que participaron en el cine nacional encontramos a la mítica María Conesa quien apareció en un papel protagónico en *El pobre Valbuena* (1916), filmada en Nueva York. La tiple cómica Lupe Rivas Cacho trabajó en *La muerte civil* (1917) y Celia Montalván personificaba a una descocada bailarina en el *Milagro de la Guadalupeana* (1925).<sup>80</sup>

Con una cinta en su haber se encuentran Celia Padilla que intervino en *Patria Nueva* (1917), María Teresa Montoya a quien se le

incluyó en *El automóvil gris* (1919) y a la bailarina Alicia Pérez Caro en *Viaje redondo*. Eva Pérez Caro obtuvo un papel en *Oro, sangre y sol* (1923), dirigida por Miguel Contreras Torres que se filmó para el lucimiento de Rodolfo Gaona y Manolita Rubiales.

La bailarina rusa Norka Rouskaya estuvo en *Santa* (1919), la venezolana Aurora Real en *Atavismo* (1923), Carmen Desfasioux en *Terrible pesadilla* (1930), María Caballé actuó en *Chapultepec* (1917) y *En defensa propia* (1917).<sup>21</sup>

Otras tiples sin embargo, se acomodaron en la vorágine del cine, como Lilia de Golconda quien actuó en *El escándalo* (1920), *Amnesia* (1921) y *Fulguración de raza* (1922), así como Nelly Fernández quien estuvo en cintas como: *En defensa propia* (1917), *Alma de sacrificio* (1917), *La tigresa* (1927), *La soñadora* (1927), *Malditas sean las mujeres* (1921) y fue la turbulenta Margarita Gautier en *La dama de las Camelias* (1921).

A los directores y camarógrafos de la época ya mencionados se agregaron Santiago J. Sierra, Carlos Martínez Arredondo, Samuel Tinoco, Víctor Herrera, Miguel Contreras Torres, Enrique Vollrath, Joaquín Coss (después actor en los albores del cine sonoro), Rafael Trujillo, Enrique Solís, Gabriel García Moreno (fundador de los Estudios Azteca), Ladislao Cortés y Enrique Rosas, quien fotografió, dirigió y editó la mejor película del período silente *El automóvil gris* hecha originalmente en episodios que sintetizó la breve historia de la producción cinematográfica mexicana desde sus inicios hasta 1930.<sup>22</sup>

Inesperadamente el gobierno trabajó como productor cinematográfico por medio de la Secretaría de Guerra y Marina con films como *Patria nueva* (1917) de corte patriótico, *Juan soldado*, *El precio de la gloria*, *El block house de alta luz* y *Honor militar*, las cuatro de 1919 dirigidas por el teniente Fernando Orozco y Berra.<sup>23</sup>

El nuevo cine se llenaba de mensajes optimistas como en *La soñadora* (1917); reafirmaciones nacionalistas como *Partida ganada* (1920) de Enrique Castilla; *De raza azteca* (1921) de Guillermo Calles y *Fulguración de raza* (1922) de Fernando Martorel.

Otros de los temas que constantemente se presentó fue el religioso como en *Tepeyac* (1917) de José M. Ramos y Carlos E. González; en el documental *La Virgen de Guadalupe* (1918) de Geo D. Wright y finalmente *El milagro de la Virgen* (1925) con argumento de Blanche T. Earle.

En el período comprendido de 1920 a 1928 el cine mexicano había pasado de ser una artesanía a un negocio sin fuerza para levantarse; la producción se encontraba establemente baja, y el discurso y la trama en el cine era el plagio del cine aventurero de los Estados Unidos, en el cual se notaba el tono moralista predominante como en las cintas *Fuño de hierro* y *El tren fantasma* realizadas en 1927 por Gabriel García Moreno.<sup>24</sup>

El cine mexicano cerró los años veintes con películas como *Los hijos del destino* (1929) dirigida por Luis Lezama; *Vicio* (1930) donde la trama principal era el alcoholismo, y *La boda de Rosario* de Gustavo Sáenz de Sicilia, en la cual se hacía referencia al período porfirista.

Los años veintes caracterizados por el militar caudillismo promovieron una ideología nacionalista; la producción de películas mexicanas empezó a decrecer sin posibilidad alguna de competir con el cine hollywoodesco, era necesaria una coyuntura para alentar al cine nacional.

La ocasión se presentó con la intervención del sonido, que al despertar el interés del mexicano por escucharse así mismo en las cintas, aumentó la demanda de materiales hablados en español. El cine norteamericano cedió terreno ante la incapacidad de hacer filmes atractivos con el idioma nacional. Era la oportunidad del cine mexicano para despegar.

Por vez primera el silencio en su  
contraste con el ruido cobro acentos  
sabiamente emotivos.

El film mudo era el arte de imprimir,  
fijar y difundir la pantomima; el film  
parlante es el arte de imprimir, fijar y  
difundir el teatro.

Marcel Pagnol.

El cine mudo era un hombre  
hipócrita, el vitáfono le ha quitado la  
careta.

Luz Alba. El Ilustrado,  
23 de septiembre 1929.

El silencio es mas elocuente que las  
palabras.

Carlyle.

El silencio es finalmente la madre  
de la verdad.

Disraeli.



## 2. LA TRANSICION DEL MUDO AL SONORO

### Y EL PRIMER SONIDO SE ESCUCHO EN MEDIO DE LA OSCURIDAD.....

Aún cuando la historia menciona a *El cantante de jazz*, (1927) como la primera película sonora del mundo, la empresa norteamericana que la produjo, la Warner Brothers, le había sincronizado música un año antes a la acción del *Don Juan*, de John Barrymore, con autorización de la *Western Electric Company* y bajo el sello *Vitaphone*.

Otros intentos se habían realizado para sonorizar el cine: Carl Laemmle, que tan importante llegaría a ser en la *Universal Picture*, importó de Alemania el *synchroscope*; Lee De Forest no tuvo éxito en sus experimentos para dar sonido al cine, y en 1921 David W. Griffith exhibió en el *Town Hall* de Nueva York varias escenas de *Dream street* con un diálogo parcial, gracias al auxilio del *photokinema*.

Fueron los hermanos Warner (Sam, Harry, Albert, Jack) quienes años más tarde utilizando una patente de los laboratorios Bell (propiedad de la *Western Electric* y la *American Telephone and Telegraph*) consiguieron darle carácter comercial a las películas con música, primero, y habladas después.

Fue así como la Warner Brothers produjo cintas narradas mediante palabras, lo que hasta aquel entonces había sido contado en términos estrictamente visuales, y el 5 de octubre de 1927 presentó *El cantante de jazz* con partes habladas y cantadas, cuya interpretación fue confiada al popular cantante Al Jolson.\*\*

Las primeras películas sonoras hicieron presagiar una verdadera catástrofe. La palabra incorporada a la cinta constituía un factor perturbador. El cine parecía regresar a sus primeros tiempos y la teatralidad y el énfasis ya casi olvidados, volvieron a invadir las pantallas.

La cámara tan ágil, se volvió torpe; la palabra aparecía como un lastre que paralizaba el movimiento. No era fácil sujetar, manejar, fundir en el ritmo cinematográfico aquel elemento al parecer tan dispar, pero el invento estaba en marcha y nada podía detenerlo; sólo necesitaba empalmarse con la imagen y sincronizarse sin que las escenas perdieran ritmo.

Por lo que para 1929 estaba ocurriendo una revolución técnica en la industria cinematográfica mundial. El cine dejaba de ser el arte de las imágenes silenciosas.\*\*

En todas las ciudades del mundo, o por lo menos en las de los países más adelantados, las salas cinematográficas eran adaptadas y equipadas con enormes altavoces para acoger las voces y los más leves sonidos.

En los primeros meses de 1929 en el diario *El Nacional* se podían leer anuncios como este:

Películas habladas. El cine mudo desaparece rápidamente, las películas habladas y musicadas han originado una verdadera revolución en Estados Unidos y Europa. Los primeros empresarios que presenten en México estas maravillosas películas obtendrán prestigio y utilidades. Sea usted el primero en presentar películas habladas o musicadas.

O también se hacía alusión a la instalación del sonido en las salas cinematográficas, como el anuncio aparecido el 2 de abril de 1929 en el diario *El Universal*:

Un ideal de la ciencia cristaliza. Desde hace más de treinta años Edison y Faumont soñaron con el cine hablado. El ideal de la humanidad ha sido siempre obtener retratos que se muevan y hablen. Numerosos obstáculos, sin embargo, habían impedido la realización de este sueño.

Los recursos conglomerados de las empresas eléctricas más importantes y el esfuerzo de los cerebros más privilegiados del mundo han hecho posible hoy día la realización del ideal. La generación actual, ávida de emociones nuevas, de sensaciones siempre distintas, puede admirar ya el prodigio de la época.

¡El ideal ha cristalizado! Para informes relativos de aparatos y servicios de instalación por expertos dirijase a *Synchronized Pictures Service Corporation*. Iturbide 12.

Algunas celebridades del cine se opusieron a las películas parlantes por considerar que el sonido regresaría al film a ser mero registro del teatro y descompondría el lenguaje visual ya maravillosamente articulado. Incluso Charles Chaplin, manifestaba que "asesinaba la gran belleza del silencio" y se proponía como enemigo de las cintas del Vitáfono.<sup>66</sup> Pronto esa actitud cambió e incluso cineastas que impugnaron el cine sonoro (Chaplin, Vidor, Clair, Pudovkin, Eisenstein) se interesaron en la unión de la imagen y el sonido.<sup>67</sup>

La llegada del cine sonoro comprometió seriamente la hegemonía tan absoluta que tenía Hollywood sobre el mundo: para hacer inteligibles sus películas en inglés a los públicos de otros idiomas, existieron dos recursos: el doblaje y la traducción con títulos superpuestos (subtítulos).<sup>68</sup>

Al doblaje se tardó bastante en llegar de modo satisfactorio por razones técnicas; los subtítulos representaron graves inconvenientes por la falta de hábito en el público, y en muchos países, por el analfabetismo.

Hollywood imaginó un tercer recurso: el de filmar cintas en idiomas ajenos que serían versiones con diferentes actores de las cintas realizadas en inglés. Eso promovió de 1929 a 1931 la producción masiva por Hollywood de cintas habladas en castellano, francés, italiano, etcétera.<sup>69</sup>

En la revista *Cine mundial* de febrero de 1929 apareció la siguiente nota de Jorge Hermida al respecto:

Aquí viene el dilema. El de las lenguas. ¿Cómo se las van a arreglar? ¿Qué idioma adoptarán para la India? ¿El urdu, el esperanto? ¿De donde van a sacar a los actores? ¿Qué harán con Chaplin o Ramón Novarro? El lector no necesita ayuda para imaginarse los innumerables enredos que trae consigo el nuevo invento. Las empresas se limitan ahora a enaudecer el material, quitando el habla a las cintas del exterior, pero con eso sólo se logran convertir en samarrachos algunos de los éxitos más francos de la temporada. Porque la voz ha derrotado al gesto. El cine sordo como una tapia y sin una sola cuerda vocal, sin garganta siquiera, ha muerto.

El cine hollywoodense hablado en castellano, el llamado "hispano", pronto dejó vía libre al cine nativo de cada país, pues lo que actuó en contra del cine hispano fue principalmente su afición al *star system* así como su forma de hablar el castellano.

Al iniciarse el cine hispano, acudió a Hollywood una multitud de actores de todas las nacionalidades. Pero los mexicanos querían oír un mexicano a su modo y lo mismo los públicos de los demás países.<sup>20</sup>

El 3 de enero de 1930 apareció una nota en el diario *El Universal* dentro de la columna *Mexicanos en el vitafono*:

El magnate J.L. Lasky, vicepresidente de la compañía Paramount Pictures llegó a México para estudiar la conveniencia de llevar artistas de aquí:

Asimismo en la revista *Cinelandia* en febrero de 1929 se hablaba de la invasión mexicana en el cine: "el 75% de los extras son mexicanos, algunos subdirectores y ayudantes, así como estrellas de la talla de Ramón Novarro, Dolores del Río, Lupe Vélez, Gilbert Roland, Donald Reed, George Lewis, Don Alucinado, Raquel Torres y Mona Rico."

En el número correspondiente al mes de julio de ese mismo año apareció en la revista: "el cine se hace parlante y los artistas hispanos que se quedan en ese nuevo cine son: Greta Garbo, Lupe Vélez, Gilbert Roland, Dolores del Río, Ramón Novarro, Raquel Torres, Maurice Chevalier, René Adulere y Nils Asther."<sup>21</sup>

En México la llegada del cine sonoro se contempló finalmente la noche del 26 de abril de 1929 en que se anunció en la capital de la República el estreno de la primer película sonorizada; es decir que contenía todos los ruidos incidentales necesarios para crear una mayor ilusión en el espectador, se titulaba *Submarino* y fue estrenada en el cine Imperial.<sup>22</sup>

Después de *El cantante de jazz* estrenada el 23 de mayo de 1929 y *La última canción*, también de Al Jolson, y primera llegada a México, fueron en vano las campañas en contra de este nuevo cine, el público aceptaba lo sonoro.

Los intelectuales mexicanos tomaron partido en contra del cine parlante norteamericano porque según ellos significaba el arma más poderosa de invasión pacífica por parte de Estados Unidos a países de habla española.

El diario *El Universal* lanzó una bien organizada campaña en contra de esta invasión y en defensa del castellano al pedir a las autoridades de toda América, que prohibieran la exhibición de películas habladas en inglés. Así el 4 de enero de 1930 apareció en el mencionado diario:

*El Universal* pidió la reglamentación del uso del vitáfono en inglés por el perjuicio que ocasionaría al idioma nacional. Ahora se une a la petición el rector de la Universidad Nacional de México sobre tal reglamentación, se debe demandar de la industria yanqui películas en nuestra lengua, con nuestro gusto y nuestra psicología.

Asimismo se exigió reglamentar e investigar los usos que se le darían al vitáfono y sus efectos culturales. En todo el país se alzó una ola de protestas de todo tipo en que el gobierno tomó partido, al apoyar el cine nacional.

Las revistas de la época realizaron encuestas sobre el cine sonoro y en 1929 todo el mundo opinaba, desde el poeta y director del Archivo General de la nación, Rafael López; hasta las coristas del Lírico.<sup>29</sup>

En general no hubo un solo entrevistado que no estuviese en contra del cine parlante norteamericano y hasta el futuro director de cine mexicano, Juan Bustillo Oro se lanzó a defender el silencio cinematográfico en el diario *El Ilustrado*, el 20 de febrero de 1930:

... Aún recordamos esas grandes películas que llevan su propio ritmo en el silencio de sus escenas, que tienen el secreto del silencio musical y frente a las cuales se olvida a las orquestas, para sólo ver y oír el silencio de la pantalla.

Asimismo el cine afectaba a la sociedad en su conjunto, pues incluso había quienes opinaban que uno de los perjuicios del vitáfono en México es que "las mujercitas mexicanas desean probar sus aptitudes y sueñan con una oportunidad desatendiendo sus deberes".<sup>30</sup>

En la revista *Cine mundial* de abril de 1929, Max Reinhardt afirmaba en un artículo denominado *Una opinión valiosa* que:

En las películas parlantes veo dos peligros, uno es que ya no tendrá el cine su carácter internacional que es lo que lo hace universalmente atractivo; el otro es que acercándolo al teatro perderá la identidad que poseía como arte independiente. El cine parlante resulta, al hacerse subsidiario del teatro, nuevamente una sustitución, hace así el mismo papel que las copias de pintura. Por eso hay que explotar un lenguaje verdaderamente universal: la música.

En el diario *El Ilustrado*, el 24 de octubre 1929 aparecía la siguiente nota con respecto al vitáfono:

Con el vitáfono estamos teniendo una peligrosa invasión de películas acarameladas en que todo es amor y canción; y se ve amor y se oye canción. De echar a correr. Como sigan los precios tan elevados y las películas ladradas, va a ser necesario quedarse en casa y volverse sordo.<sup>31</sup>

En el diario *El Universal* del día 10. de diciembre de 1929 el escritor bajo el pseudónimo de *Figaro* comentaba:

El cine mudo tenía digámoslo ahora que ya está muerto una ventaja: bajo la oscuridad vespertina del salón, turbada de vez en cuando por las luces rojas, se podía descansar un rato por veinte centavos. Desde que las luces se apagaban se hacía el silencio y el silencio es uno de los dones que Dios ha concedido a esta pobre humanidad aporreada. Quiero decir que se podía dormir una o dos horas tranquilamente; yo he dormido así en más de una ocasión y he visto dormir a muchas personas que no encontraban ni cinco centavos de tranquilidad en su casa. Pues bien, todo eso que era un sueño ha pasado ya. En lo sucesivo no se podrá dormir ni en los cines; estamos amenazados por una carraspera crónica acompañada de música de disco que recibe el nombre de vitafono y que más debería llamarse escandalófono.

Hacia tiempo que se andaba buscando un invento que aumentara el precio de la entrada a los cines y por fin se encontró; adiós tranquilidad, adiós sueño y adiós dinero.

Finalmente en diciembre de 1930 se anunció que el cine San Juan de Letrán en la ciudad de México, último reducto de las películas mudas sería transformado en un teatro sonoro.<sup>26</sup>

Han sido muchas las cintas mexicanas que se disputan la paternidad del cine sonoro nacional. Sin embargo no se tiene la certeza de cual de ellas utilizó el primer equipo de sonorización y los resultados de éste. Incluso existen cintas que aún no se conocen y las cuales se anunciaban así mismas como las primeras cintas sonoras mexicanas.

En los Angeles California, los mexicanos Joselito y Roberto Rodríguez - ingeniero en electrónica uno, y fotógrafo el otro produjeron en 1930 con un equipo sonoro de su invención, el documental *Sangre mexicana*, hablado por Celia Montalván.<sup>27</sup>

También en 1930 Raphael J. Sevilla editó *Más fuerte que el deber* con diálogos hablados, música de fondo de Jesús Corona, canciones de Mario Talavera y utilizó un sistema de discos primitivo y defectuoso.

Ese mismo año, en 1930, se anunció el estreno de *Así es México*, de la que la única información que se tuvo, es que estaba sonorizada por la banda de policía en México. En 1931 se produjo la cinta *Alma de América*, de Adolfo Bustamante, también sonorizada aunque con un sonido defectuoso.

Otros en cambio fracasaron en el propósito de hacer oír sus películas: *El secreto de la abuela* (1928), *Sol de gloria* (1928), *Vida y milagros del niño Fidencio* (1928), *Vicio* (1928), *Dios y ley* (1929), *Los hijos del destino* (1929), *La boda de Rosario* (1929), *El águila y el nopal* (1929), *Terrible pesadilla* (1929), *Destino* (1929) y *Zitari* (1931), entre otras.<sup>28</sup>

En los primeros días de febrero de 1930 llegó por avión el primer equipo cinematográfico sonoro "toma-vistas", mandado pedir por el gobierno mexicano a la Paramount Pictures para que filmase la toma de posesión del nuevo presidente de la República, ingeniero Pascual Ortiz Rubio, cinta que se exhibió en México, en marzo de 1930.<sup>29</sup>

El encargado del equipo aprovechó para filmar además algunos aspectos del folklore mexicano para incluirlos en cortometrajes o en

el noticiero semanal. Fue la primera vez que en México se filmó con sonido por extranjeros.\*\*

En medio de los vaivenes políticos, económicos, sociales y culturales que originaron el Maximato, tales como la crisis económica mundial de 1929, la agitación social y el movimiento artístico y revolucionario, culturalmente hablando, nació el cine sonoro mexicano, al cual el gobierno trató de adoptar para sus aplicaciones en el terreno de la educación y se pensó con ello ayudar al maestro de escuela para un mejor éxito en su actividad de educar.\*\*

El incipiente cine sonoro mexicano fue recibido con gusto debido a que para el público significó una comodidad no tener que ver cintas en inglés que se alargaban con letreros en español, o tener que escuchar un castellano en que se mezclaban los acentos de la nacionalidad de cada actor. Apareció una infinidad de cubanos, españoles, argentinos, chilenos y mexicanos quienes participaron en el experimento estadounidense del cine hispano.

En 1931 a iniciativa del general y diputado Rafael E. Melgar, presidente del bloque revolucionario de la cámara de diputados se incitó a la población a consumir exclusivamente productos del país en una campaña nacionalista. Este hecho repercutió en la futura industria cinematográfica nacional.

El presidente de la República en apoyo a la campaña estimuló el surgimiento del cine sonoro tomando una actitud paternalista hacia el cinematógrafo con una ley arancelaria, tres meses después la exhibición de cine estaba en crisis porque Estados Unidos surtía el 90% del total y, aunque los propietarios de cines estuvieran de acuerdo con exhibir películas mexicanas, éstas eran de muy baja calidad y se producían sólo tres de una demanda de 600 cintas anuales.\*\*

En 1932 se apoyó al cine nacional a través de una ley que dictaba que se exhibieran semanalmente rollos de cintas nacionales a favor de la campaña nacionalista.\*\* Es así como el estado protegía a una industria antes de despegar.

De esta manera llegamos a Santa y con ella se pone la piedra angular donde descansará el cine sonoro en México. Se inició con aquel hecho una fase que varios estudiosos del cine nacional coinciden en situar como la más fructífera y provechosa en tanto que, como consecuencia de la búsqueda poderosa de temáticas por la falta de medios de todo tipo (actores, estudios, técnicos, etcétera), se realizó un gran despliegue de imaginación y creatividad cuyo saldo fueron filmes, considerados hoy en día como clásicos.\*\*

En 1931, el actor español Antonio Moreno (que ya intervenía al igual que Dolores del Río, Lupe Vélez, Lupita Tovar, José Bohr y Mona Rico en películas habladas en español hechas en Hollywood), fue contratado por la Nacional Productora de Películas para dirigir la segunda versión para el cine mexicano de la obra de Federico Gamboa, el cual trajo consigo a los hermanos Rodríguez cuyo equipo ya había probado su eficiencia.

La incorporación de técnicos y actores que se habían formado en Hollywood, particularmente en lo que se conoció como cine hispano, junto a los elementos nacionales vigorizó al cine mexicano de los primeros años treinta.

El rodaje de Santa se inició el 3 de noviembre de ese año en los estudios de la Nacional. Actuaron Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan

José Martínez Casado, Donald Reed, Antonio R. Frausto, Raúl de Anda, Rosita Arriaga y Joaquín Busquets; la adaptación fue de Carlos Noriega Hope; la fotografía de Alex Phillips que procedía de Hollywood y la música y canciones de Agustín Lara.

Su estreno el 30 de marzo de 1932 en el cine el Palacio se anunció así en el diario *El Universal*:

*Santa* de Federico Gamboa con Lupita Tovar. Director: Antonio Moreno. La Compañía Nacional Productora de Películas tiene el gusto de invitar al estreno de la primer gloria de la cinematografía mexicana. Al estreno asistirán el señor presidente de la República, el H. cuerpo diplomático y distinguidas personalidades. Es posible producir buenas cintas en México. El sonido es comparable con el mejor y es prototipo de orgullo para nuestro país por los hermanos Rodríguez, con artistas mexicanos. 2.00 luneta.<sup>45</sup>

El mismo día se realizó un comentario sobre la cinta en el diario *El Nacional*:

La mejor película en español es *Santa* y si los capitalistas se han mostrado reacios en el negocio cinematográfico podrán hacer a un lado sus dudas con la seguridad plena de que las cintas en español tienen el más grande porvenir en nuestro país. Carlos Noriega Hope demostró tino en la adaptación cinematográfica, pudo entresacar la mayor fuerza expresiva, lo más intenso, palpitante. Carlos Orellana es el héroe de la cinta; su ciego, una de las mejores interpretaciones. La iniciación efectiva de la nueva industria en México dará oportunidad al país de ser reconocido en su verdadera esencia.

Pero no para todos era una obra maestra; en abril de 1932 apareció en *El Universal*:

*Santa* tiene una interpretación más teatral que cinematográfica; sus diálogos son demasiado breves y carentes de emotividad, de vida, alientos, de alma para llegar a los espíritus con brio, energía y fuerza. Inolvidable de realismo, con un conjunto de elementos buenos y malos; alegres y tristes.

*Santa* se convirtió así en el éxito de la cinematografía sonora mexicana. El público se cansó de oír y seguir idiomas y costumbres ajenas; y mientras que tomò conciencia para criticar la realidad que el cine le presentaba siguió aplaudiendo las películas mexicanas.

En el diario *El Ilustrado* en 1932, la periodista Luz Alba manifestó con respecto a *Santa*:

Aún cuando lo que menos interesa saber muchas veces es cómo se hacen las películas, en lo que respecta a *Santa* es importante, porque el trabajo que se echó a costas Antonio Moreno fue brutal con la recompensa de que algunas de las mejores escenas de la cinta fueron cortadas por la censura que descubrió la inmoralidad hasta que vio *Santa*.

En nuestra humilde opinión, Antonio Moreno es el héroe de la jornada, aunque dicho sea de paso, más por la cantidad de trabajo que por la calidad. Hacerla de director, de electricista, de carpintero y aún trabajar en el laboratorio son muchos empleos para una sola persona. En

cuanto a la cinta intrínsecamente nos parece esto: magnífica desde el punto de vista del sonido; ninguna película hablada en español, hecha en Francia o en Buenos Aires, tiene un sonido tan perfecto. Buena desde todos los demás, aún cuando desde el punto de vista de la interpretación Lupe Tovar nos parece de una sosería incurable y de poco temperamento para el papel de Santa. En cambio Carlos Orellana, lo mejor del filme, sabe actuar frente a la cámara tan bien como lo hace en las tablas y esto que por la natural síntesis de adaptación, Orellana no tiene en la cinta el inmenso trabajo que tiene Hipólito en la novela.

En cuanto a la inmoralidad de la película, desdichadamente no hay tal. Santa es un ángel escapado del cielo a comparación de una lúbrica Jean Harlow, por ejemplo.

Asimismo el periodista A. Nuñez Alonso del mismo diario, en abril de 1932 afirmó:

Hacia un mismo punto. *Santa* ha sido más que nada una promesa, pero una promesa hecha realidad; punto de partida para la industria cinematográfica de México. De *Santa* para arriba se pueden hacer muchas cosas; de *Santa* para abajo ninguna. Es un esfuerzo que ha de ser superado en lo sucesivo en las siguientes películas. *Santa* es el cumplimiento de una promesa. La Compañía Nacional Productora de Películas cumplió con lo anunciado hace medio año: se harían películas hispanas (¿por qué sólo mexicanas?) que garantizaran el nacimiento de la industria filmica en México y todo marcha bien; se está rodando en los estudios de dicha empresa otra nueva película, *Aguilas frente al sol*, y hay dos en espera de ser filmadas: *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano y *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz. Cuando las cuatro primeras producciones estén en el mercado, México comenzará a atraer la atención de los cinematografistas hispanoamericanos y los del norte, ¿por qué no? y se admirarán de que México haya descubierto lo del huevo de Colón.

Cuidado de que la naciente industria de Chapultepec no caiga en un remedo de la cinematografía norteamericana. Hay que aprovechar de ésta todas sus conquistas técnicas y toda su experiencia comercial, pero como el mercado y el comercio de nuestras películas ha de ser muy distinto, conviene tener en cuenta que las producciones han de ser hechas conforme a las exigencias de los públicos. Las películas norteamericanas se hacen para el público universal, que como espectador representa un tipo estándar. Ya sabemos que muchos públicos, los latinos por ejemplo, protestan hartos del cúmulo de absurdos de las películas norteamericanas pero como no hay otras, las aceptan.

Por esto mismo, las películas que se hagan en México han de procurar huir del modelo norteamericano, pero sin que esto implique caer en la falta de localismo. Hay que hacer, pues, películas que interesen en toda Hispanoamérica y en España y que por el interés que puedan tener en esos países, interesen también en México. Películas de técnica norteamericana pero de sustancia latina, y así se podrá aspirar a un amplio mercado internacional.

*Santa* más que un camino a este respecto es una trayectoria. Esa es la dirección; nunca por el mismo camino, pero siempre hacia un mismo punto, el nuestro.

Se forjaron así las condiciones para afianzar y despegar una industria incipiente que en la década de 1930, ya con el sonido e



incorporándole la música mexicana y la estampa de lo nacional en su máxima expresión, surgiría y se expandería creando una etapa de optimismo y gusto por el cine; una era constructiva de ensayo y experimento; de error y acierto.

1 GARCIA, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. Tomo IX. Colección Memoria y olvido: Imágenes de México. Editorial Cultura/Secretaría de Educación Pública, México, 1982, pág 34.

2 DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Editorial Trillas, México, 1987. 226 págs.

3 DE LOS REYES, Aurelio. Op Cit. págs 56, 57.

4 GOMEZJARA, Francisco y Martínez Merling Raúl. *Praxis cinematográfica (Teoría y práctica)*. Editorial. Universidad Autónoma de Querétaro. México, 1988, pág 74.

5 DE LOS REYES, Aurelio. Op Cit. pág 57.

6 GOMEZJARA, Francisco. Op Cit. pág 80.

7 DE LOS REYES, Aurelio. Op Cit. pág 60.

8, 9, 10 GARCIA, Gustavo. Op Cit. págs 35-42.

11 DE LOS REYES, Aurelio. Op Cit. pág 77.

12, 13, 14 GARCIA, Gustavo. Op Cit. págs 23-48.

15, 16, 17 DE LOS REYES, Aurelio. Op Cit. págs 56, 57, 58, 59.

18, 19 EL NACIONAL. 1 de octubre de 1992. Morales, Miguel Angel. Sección espectáculos, pág. 20.

20 DE LOS REYES, Aurelio, Op Cit. pág 70.

21 GARCIA, Gustavo. Op Cit. pág 23.

22 JACKSON Inc. W.M. *El nuevo tesoro de la juventud*. Tomo 15. Editorial Groliere Internacional Inc. México, 1975. pág. 16

23 EISENSTEIN. S.M. ; *Qué viva México!*. Prólogo de José de la Colina. Editorial. Cine Club Era. México. pág. 25.

24 EL NACIONAL. Publicación diaria. 28 de abril de 1930.

25 EISENSTEIN. S.M. Op Cit. pág. 25

26, 27, 28 GARCIA Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. Tomo I (1894-1940). Editorial Era-Universidad de Guadalajara. México, 1987. págs 176-177.

29 CINELANDIA, Revista mensual. Julio 1929.

30 REYES de la Maza Luis. *El cine sonoro en México*. Editorial UNAM. México, 1973, pág. 5.

31 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 3 de enero de 1930.

32 REYES de la Maza Luis. Op Cit. pág. 10.

33 EL NACIONAL. Publicación diaria. 9 de febrero de 1930.

34 EL ILUSTRADO. Publicación semanal. 24 de octubre de 1929. Espectáculos.

35 EL NACIONAL. Publicación diaria. 1 de octubre de 1992.

36 CINETECA Nacional. *Filmografía mexicana de medio y largometrajes (1906-1940)*. Editorial Cineteca Nacional. México, 1985, pág. 23.

37, 38 REYES de la Maza Luis. Op Cit. pág 7.

39 EL UNIVERSAL. publicación diaria. 17 de mayo de 1930.

40 DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Editorial Trillas, México, 1987 pág. 134.

41 DE LOS REYES, Aurelio. Op Cit. pág 123.

\*\* PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. México. 41 págs.

\*\* EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 28 de enero de 1932.

ॐ ॐ ॐ

## CAPITULO III

EL CINE MEXICANO DE LA  
DECADA 1930-1940 :  
TEMATICAS ENSAYADAS EN UN  
ESFUERZO POR CONSOLIDAR  
UNA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA  
NACIONAL

ॐ ॐ ॐ

La tragedia es una imitación de una acción seria, completa y de cierta magnitud, que efectúa por medio de la compasión y el temor, la catársis adecuada de las emociones.

Aristoteles.

La finalidad de la tragedia es conmover y sorprender al auditorio, pero solo transitoriamente.

Polibio.

La comedia tiende a representar a los hombres como peores, y la tragedia como mejores, de lo que son en la vida real.

Aristoteles.

Todas las comedias terminan en matrimonio.

Lord Byron.

## INTRODUCCION

### HACIA UNA PERSPECTIVA DE LA TEMATICA EN EL CINE MEXICANO

Hablar de la temática del cine mexicano durante los años treinta es llevar a cabo un análisis histórico para ubicar el momento en que surgen cada uno de los filmes y a qué demandas respondieron algunos de los temas que trató el cine nacional. Asimismo ésta investigación guía a una contextualización social, política y cultural que arroja interesantes resultados, cuya vertiente se resumió siempre en un profundo nacionalismo, fruto de la Revolución Mexicana, aún tan cercana.

De aquí que el cine mexicano, independientemente de los temas que trató, puede ser considerado un documento de la época y el contexto en que se produjo. Si consideramos que la historia del cine encierra en sí misma otra gran variedad de historias, referidas al contexto en que han surgido, independientemente de personajes, temas y etapas que trata, con lo cual se está en la posibilidad de acceder a una comprensión de la relación cine-historia-cotidianeidad.

Después de la Revolución que levantó masas en todos los sentidos, el pueblo mexicano trató de identificarse con su propio yo, persiguió una afinidad y se aferró al nacionalismo que el cinematógrafo mexicano le ofrecía desde el cine mudo, al darle lo propio. Así se imitaron ademanes, manifestaciones populares, expresiones y se rescataron todos aquellos sucesos históricos patrios, de los que el público se sentía integrante, anhelante de la urgencia de lo exclusivamente mexicano.

Sin embargo, el cine mexicano encontró un obstáculo en su camino, la existencia del cine norteamericano y la gran influencia sobre el público a través de su lenguaje universal: el cine silente. De ahí que el cine mexicano trataba de igualar a un Hollywood que llegaba al mundo entero, y el cual tropezaba atropelladamente con el arquetipo nacionalista.

Es por ésta razón que el invento de la sonorización fue el impulso para crear y afianzar una industria cinematográfica mexicana en una época en que el país era repartido por el *Jefe Máximo*, Plutarco Elías Calles, entre los gobiernos de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez.

México a pesar de ello, vivía un desarrollo cultural que se manifestaba en casi todos los ámbitos artísticos, desde la pintura y la literatura, hasta la música y el teatro, basados esencialmente en su nacionalismo.

Es así como el cine sonoro al inicio de los años treinta brinda una senda a seguir dentro de la industria fílmica. Con él se consiguió al fin, escuchar las expresiones nacionales en boca del pueblo; y el público se reconoció de inmediato como integrante activo de la nación, con lo que dejaba de lado al cine extranjero hablado en español, el experimento estadounidense del cine hispano.

El cine mexicano de los años treinta se basó en un arte estético y artesanal que se moldeó en base a los pioneros: tanto directores, productores, actores y músicos experimentales persiguieron afanosamente temáticas y modelos que llegaran a esas masas que requerían exaltar un populismo, de comprobarse parte de un territorio y de una comunidad a la que sentían autónoma e independiente, después del brutal levantamiento que había avivado antipatías y resentimientos de propios y forasteros hacia la reñega.

Sin embargo hay que tener cuidado al definir el nacionalismo, hilo conductor a lo largo de toda esta investigación; el nacionalismo como término pierde su significado si no es cuidadosamente delimitado, pues no puede ser conceptualizado como un fenómeno bien definido, y se convierte en una etiqueta que se utiliza para designar cualquier cosa que parezca especialmente mexicana, ya sea el gusto por el mariachi o la nacionalización de la industria petrolera.

Para empezar debe ser distinguido del patriotismo, es decir, el orgullo que se siente por el pueblo, o de la devoción que inspira el país propio. En general, el nacionalismo constituye un tipo específico de teoría política. Con frecuencia, es la expresión de una reacción frente a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad. Comúnmente su contenido implica la búsqueda de una autodefinición, una búsqueda que tiende a ahondar en el pasado nacional en pos de enseñanza e inspiración que sean una guía para el presente.<sup>4</sup>

Por diversos caminos, en México se llegaba a la misma conclusión de que sólo el nacionalismo podría fundir el pensamiento del mexicano a través de imágenes con sonido; es decir por medio del cinematógrafo; particularmente a raíz del inicio de la Campaña Nacionalista de consumo de productos, hechos en el país, con manos de mexicanos. El presidente Pascual Ortiz Rubio, como un acto de apoyo a dicha campaña y para estimular el surgimiento de la industria cinematográfica nacional, elevó los aranceles de importación a los filmes extranjeros en julio de 1931; al cabo de tres meses, la exhibición cinematográfica estaba en crisis, pues los norteamericanos que surtían el 90% de la mercancía, se negaron a pagar los impuestos y suspendieron la remisión de películas.<sup>5</sup>

Ante el problema, el presidente suspendió la aplicación del decreto. Pronto la coyuntura para continuar una producción cinematográfica que siguiera los lineamientos nacionalistas que animaron los esfuerzos argumentales posteriores a 1917 estaba dada, con la ventaja de contar con la protección del Estado.

El nuevo nacionalismo que surgía, como veremos más adelante, está presente de acuerdo con las cuatro corrientes que se presentaron en la producción muda argumental: el nacionalismo cosmopolita, el costumbrismo romántico y realista, que buscaba inspiración en la historia nacional, y el paisajismo.

En alguna medida, la temática ya intentada por el cine mudo va ser retomada en la etapa sonora. Los alardes de nacionalismo, los

temas indigenistas, junto al melodrama de corte tradicional, al principio rural y después urbano, van a dar fisonomía a una industria cuyos géneros cinematográficos arraigarían fuertemente en el gusto del público mexicano y latinoamericano.

Sin embargo, a pesar de que las temáticas fueron siempre variadas, el hilo conductor entre todas ellas estuvo guiado siempre por el profundo nacionalismo, fenómeno que ya desde el siglo XIX había dejado profundas señales en la letras mexicanas. Las tuvo también en el cine y llegaron no sólo del medio y la política oficiales, sino del ámbito cultural.

De aquí que el decenio de 1930 este integrado por años contundentes para el cine mexicano, pues en ellos se elevan, alcanzan su apoteosis y se concluyen o deterioran los géneros del cine nacional de corte cien por ciento nacionalista. Llevar a cabo un análisis temático requiere de una guía para su división y ordenación, de tal forma que la presentación de cada uno de los siguientes apartados se realizó con base en el momento histórico en que surgía tal o cual cinta, y que marcaba el nacimiento de alguna temática en particular, de aquí que el trabajo este dividido en dieciséis subtemas que narran la evolución temática que acompaña al cine nacional, así como el grado de importancia de cada uno de los temas.

El orden fue clasificado de acuerdo a la importancia de la temática; la cual muchas de las veces generó otros temas, encontramos así: *el Nacional-paisajismo, la Revolución Mexicana, la Prostituta, el Documentalismo, la Comedia ranchera, la Familia, el Indigenismo, el Melodrama histórico, la Nostalgia porfiriana, Adaptaciones cinematográficas de obras literarias, el Horror-misterio, la Ciudad, el Género policiaco gangsteril, la Comedia musical, el Cine biográfico y Cortometrajes.*

Para efecto de la delimitación de la temática y como categorías analíticas tomamos en cuenta cuatro variables: las formas básicas del cine en las cuales agrupamos: el documental y la ficción; aunque rara vez se consideran como tales por una extraña confusión que ha acompañado al cine desde siempre. Tal confusión es la que existe entre estos géneros, que se refiere a modos de representación o no representación en el sentido de puesta en escena.

Asimismo y una vez hecha esta división, retomamos en la temática la variable de los géneros dramáticos, conceptualizados dentro de los géneros clásicos de dramatización de acuerdo a la estructura narrativa de cada cinta; a las cuales, como lo veremos más adelante, acompañarán categorías de géneros cinematográficos.

Los géneros dramáticos más utilizados por el cine de los años treinta fueron en primer término la tragedia, que tuvo su origen en Grecia "donde en las fiestas dionisiacas, al par que se sacrificaba un macho cabrío entonabase en honor a Baco un himno o ditímbaro".<sup>9</sup> Y que se concebía como la representación de un hecho grandioso donde intervenían personajes insignes y heroicos, los cuales tenían un terrible fin.

La tragedia fue por excelencia el género representativo del arte dramático donde la máxima expresión artística se hizo manifiesta. En ella se testimonian y reafirman las más elevadas características del ser humano.



La tragedia cumplía así con "el propósito fundamentalmente religioso de purificar y reconciliar al hombre consigo mismo, con el prójimo - la sociedad - y con el cosmos - Dios -".<sup>4</sup>

Los protagonistas de la tragedia siempre se conceptualizaron como seres humanos con las características del hombre universal. Pero en ella se transgredía un orden establecido y se llegaba a niveles destinados para el poder y voluntad divina; se pagaba el atrevimiento pues "al sucumbir tras la osadía, se asume la equivocación y se acepta la derrota".<sup>5</sup>

En la tragedia el protagonista sucumbía por agredir los valores absolutos o sucumbía al defenderlos; por lo que su final era siempre desafortunado al destruirse el protagonista en su persona o en la de los suyos. En otros casos se utilizó a la tragedia para narrar el alumbramiento doloroso del orden en su doble aspecto: "religioso y político".<sup>6</sup>

Desde que nació la tragedia poseía un carácter extraordinario y solemne, sus personajes eran héroes inexorables condenados por el destino a destruir su propia vida y esto desencadenaba compasión y horror en el espectador, cuyo ánimo sobrecogido se aliviaba al cumplirse el fatal desenlace.<sup>7</sup>

En la tragedia se explotaba el sentimiento de culpa, lo que provocaba una profunda ansiedad. El héroe trágico era realmente heroico, sin embargo, en cierto momento crucial procedía erróneamente, lo cual se interpretaba como que era "traicionado en el fondo".<sup>8</sup>

Otro de los géneros dramáticos que se explotó con frecuencia en las películas de la década de 1930 fue la comedia, género tan importante y formal como la tragedia, el cual manejaba valores sociomorales e implicaba una agresión a la sociedad, de la cual se resultaba levemente afectado el círculo donde se desenvolvía el protagonista.<sup>9</sup>

La comedia implicaría sólo un escarmiento en el que iba siempre implícito el perdón, por lo que siempre llevaba a la reconciliación.

Contrariamente a la tragedia, la comedia se conceptualizó como la representación de un suceso interesante que acaecía entre personas de cualquier clase y condición social y que se representaba "por lo común en forma satírica y burlesca".<sup>10</sup>

El sentimiento cómico trata de tomar en cuenta a la vida, de tener presente las presiones del día y las responsabilidades de la vida adulta. La comedia es por lo tanto indirecta e irónica. Habla de broma cuando se refiere al dolor. Y, cuando deja a la vista el sufrimiento, es capaz de hacerlo trascender en júbilo.<sup>11</sup>

La finalidad principal de la comedia fue divertir al público, al abordar en tono ligero y festivo asuntos habituales de la vida cotidiana y proponía casi siempre un final feliz. Estas notas distinguían a la comedia de la tragedia; pero al igual que ésta, nació en Grecia a partir del culto a Dionisios.

En el -486, unos cincuenta años después de las primeras tragedias, la comedia se admitió oficialmente en fiestas. Sin embargo no cristalizó ni alcanzó categoría artística hasta con Aristófanes, creador de la comedia satírica.<sup>12</sup>

El género de la comedia se abordó principalmente por su carácter moral y por lo tanto se castigaba a las faltas. El hombre al vivir en la sociedad la agredía a cada momento y debía ser castigado. La

comedia ponía en claro que el individuo que agredía a la sociedad quedaba en ridículo ante la sociedad misma; o era la sociedad quien quedaba en ridículo ante sí misma. Su final siempre afortunado unía al protagonista y a la sociedad.

La comedia cumplía además con la función moralizante que el cine necesitaba en esos años al defender valores como el amor, la verdad, la ética, la justicia, hasta criticar los defectos de los individuos e incluso mofarse de la colectividad. A esto se aunó el tono cómico en que se movía, en donde la alegría, la diversión, la libertad ilimitada, el buen humor, el ingenio y la solemnidad se hacían presentes.<sup>13</sup>

En este género dramático no se mostraban pillos circunstanciales, sino se ponía énfasis en personajes comunes, en el tipo de hombre universal. Finalmente, este género mostraba que el mexicano podía llegar a ser convincente, aceptable, previsor, precavido, que si sabía planear las situaciones podría lograr el éxito a través de su contacto con la gente de la que debería conocer cualidades y defectos.

El melodrama fue otro de los géneros dramáticos más explotados, principalmente en la temática familiar, en este género se representaban conflictos violentos que implicaban siempre una contraposición de valores socio-morales y problemas de carácter personal. Contena una glorificación del sentimiento común, se ilustraba igual en una aventura interminable llena de sucesos posibles o en un lapso muy corto cuando protagonista o antagonista sucumbían ante el poder del otro.<sup>14</sup>

Asimismo, en el cine al melodrama se le dio una connotación que lo encasillaba en el drama cantado en el cual las situaciones eran trágico-cómicas. El héroe del melodrama era un dechado de virtudes.

Este género dramático por su ambigüedad podía tener un final afortunado o desafortunado pero siempre gratificante porque elevaba los sentimientos positivos sobre los negativos. El personaje de este género era simple, siempre en lucha contra las circunstancias, era lúcido, ético, complejo pero siempre con intereses personales.<sup>15</sup>

El melodrama fue quizás el género más explotado por el cine, en el cual el tema por excelencia era la comprensión o incomprensión humana. En él aparecían villanos ciegos y necios; y buenos y virtuosos. En él la piedad por el "héroe" constituye la mitad menos eficaz del melodrama; la otra mitad es el temor por el villano. Asimismo la piedad representa el lado más débil del melodrama; el más poderoso es el temor.<sup>16</sup> A través del melodrama se divertía al público y se exaltaban sus emociones.

La tragicomedia también fue un género que surgió con las primeras cintas sonoras mexicanas. El uso de la palabra tragicomedia se remonta a la época de la antigua Roma, pero parecería que su empleo no se generalizó hasta el Renacimiento. La mejor definición de este nuevo género es tal vez, la que ha dado Susanne Langer: tragedia rehuida. Los italianos del Renacimiento hablaban de "tragedia con un final feliz".<sup>17</sup>

Este género híbrido, generalmente épico, relatava casi siempre una aventura, una lucha, una conquista heroica; fue un género antirreligioso que proclamaba la voluntad y capacidad humanas. Este es el único género que "sojuzga a la muerte, se compenetra y censura el destino eterno, el destino metafísico".<sup>18</sup>

El protagonista de la tragicomedia siempre se definió como luchador constante, buscador pertinaz, que al final llegaba a una meta positiva; la que buscaba u otra mejor.

Finalmente otro género que se explotó principalmente en los inicios del cine sonoro fue la obra didáctica, a la cual se le daba un carácter intelectual donde todos los elementos eran sometidos al servicio del autor desde una postura más doctoral que artística. En la obra didáctica se exponía una tesis personal sobre un acontecimiento o hecho con lo que se trataba de dirigir a la sociedad hacia una determinada corriente ideológica."

La obra didáctica tenía el objetivo primordial de enseñar o educar sobre cualquier materia pedagógica, al utilizar los particulares recursos del lenguaje cinematográfico. El tema que se trató a través de este género fue el de la justicia en todos los ámbitos: humanos, sociales y divinos.

Para efectos de clasificación y después de la breve descripción de cada uno de los géneros dramáticos, toca el turno a la variable de los géneros cinematográficos por excelencia, quienes concilian la herencia teatral y narrativa del cine; dichos géneros que con pocas excepciones son los únicos que manejan los textos de cine y que en un principio corresponden solamente a la cinematografía particular hollywoodense, son conjugados con los géneros dramáticos creando el nombre de varias secciones de ésta investigación, tales como: la comedia ranchera, la comedia musical, el melodrama histórico, entre otras.

Vale la pena citar los géneros que maneja uno de los manuales más recientes, el de Moisés Viñas que afirma que los géneros cinematográficos basados en la obra de Leonardo García Tsao son: western; comedia, con sus subgéneros slapstick, romántica, screwball, o loca; satírica, negra, de humor negro y parodia; fantástico; en tres vertientes: horror, ciencia ficción y magia y espada; el musical, el thriller, que puede ser policiaco, de detective, de espionaje, de aventuras y de desastre; el cine de gánsteres; el cine de época al que divide en histórico, biográfico, de capa y espada, épico bíblico, bélico y de aventuras.

De tal forma que para efecto del presente trabajo fundimos la estructura y características de los géneros dramáticos con las peculiaridades de los géneros cinematográficos, apoyándonos en el momento histórico en que surgían logrando conjuntarlos en temas tales como: *El Nacional-paisajismo*, temática que en un principio es la definición de toda cinta de producción nacional que se hace en el país, ya que históricamente la corriente nacionalista emerge con mayor fuerza en la cinematografía mexicana a raíz del paso de Eisenstein por nuestro país. De aquí que el Nacional-Paisajismo sea tema de toda película realizada en el decenio de 1930.

El siguiente apartado corresponde a *La Revolución Mexicana*, un tema que surge con varias formas de expresión dramáticas, pero con ciertas características particulares de la visión del enfrentamiento armado de 1910, que por su importancia en la aportación de elementos históricos y visuales adquiere un gran valor estético, aún en nuestros días.

*La Prostituta* es un tema que se engloba y surge en torno a una figura, a un personaje, que generalmente recurre al melodrama como medio de expresión dramática. Por ser *Santa*, la primer película

sonora y tratar en ella la vida de una prostituta, se consolida con el tiempo una temática que adquirirá innumerables seguidores entre los directores de la época.

*El documentalismo* hace referencia a esa otra variable de la que hablabamos en cuanto al cine formal, al que dividiamos en ficción y documental. Por documental entendemos aquel tema que parte de una realidad ajena al cine. Éste simplemente captura la realidad con sus medios, la sintetiza o la edita para exponerla con cualquier otro propósito o sentido. En el decenio que nos ocupa, y regresando un poco al medio de expresión por excelencia durante la época silente, el documental adquirió gran importancia.

*La Comedia Ranchera* es uno de los temas híbridos en esta investigación, pues en ella se resumen características que reúnen a la comedia (género dramático) con lo campirano y el nacionalismo de las raíces mexicanas (género cinematográfico). Esta temática fue una de las más explotadas, por reunir ambos elementos en el filme.

A continuación encontramos *La Familia*, temática que alude a un ente social que se desarrolló con determinadas características melodramáticas, que generalmente tiene como punto de encuentro el núcleo familiar; como veremos en el subtema correspondiente, ésta temática respondió a cierto momento histórico en el cual surgió y bajo ciertas normas.

El siguiente apartado es *El Indigenismo*, un tema que en realidad se encuentra determinado por el momento histórico de la época, apoyado en un profundo nacionalismo, en el cual la única característica era destacar o narrar argumentos en donde intervinieran personajes indígenas; esta temática fue tratada con diversos puntos de vista dramáticos.

*El Melodrama Histórico* es un tema que como su nombre lo indica resume en él al melodrama y a lo que podríamos llamar estilo cinematográfico de época. En esta temática rescatamos todas aquellas cintas que hacían alusión a reconstrucciones históricas de acontecimientos nacionales.

*La Nostalgia Porfiriana* es nuestra siguiente temática; la cual engloba gran parte de las variables que hemos utilizado para su delimitación, pues la definimos de acuerdo a una corriente que se llevó a cabo en un determinado momento histórico, al que podríamos llamar dentro del género cinematográfico de época, pero que surge no tanto en torno a la reconstrucción histórica, sino en torno a un periodo el Porfiriato y particularmente teniendo como valuarte a una figura don Porfirio Díaz. Esta temática muestra la representación de una época desde diversas perspectivas dramáticas.

La temática a la que denominamos *Adaptaciones Cinematográficas*, es un tanto arbitraria en nuestro esquema, puesto que las adaptaciones cinematográficas se hicieron en el cine sonoro desde la primera cinta; sin embargo las localizamos con mayor fuerza en un periodo histórico determinado, en el cual sobresale la adaptación de la literatura para nutrir al cine. En este caso lo agrupamos como tema, porque aglutina una gran cantidad de cintas del decenio, las cuales se refieren a obras clásicas y reconocidas en la literatura universal.

*El horror-misterio* es uno de los apartados híbridos dentro de nuestra temática más que nada porque se basa en el género cinematográfico del cine de horror o terror, el cual se inaugura en

los Estados Unidos en 1931 al llevar a la pantalla *Drácula* de Tod Browning. Sin embargo, en México la trama del cine de horror se acompañó casi siempre con un ambiente de excesivo misterio, por lo que se desarrolló con peculiaridades propias y se expresó generalmente a través del melodrama, la tragedia e incluso la comedia, a raíz de lo cual creamos este apartado conjugando ambos términos horror-misterio.

El siguiente apartado lo integra la temática de *La Ciudad*, tema que surge en un determinado momento histórico del decenio con características muy *sui generis*, en el cual se explotó el melodrama como género dramático. En este tema integramos todas aquellas cintas que hicieran alusión al ambiente citadino.

El *Género policiaco gángsteril* es otro de nuestros temas híbridos, ya que se funden en él dos géneros cinematográficos por excelencia: el cine de gángsteres y el cine de policías (detectivesco) con una infinidad de medios de expresión dramáticos, sea la farsa, el melodrama y la tragedia. En esta temática agrupamos a todos aquellos filmes que hacen alusión al personaje del gángster o que tenga alguna relación con la "mafia".

La siguiente temática, *La Comedia Musical* es un tema que resume en su nombre las dos variables que planteamos al inicio de este capítulo: el género dramático y el género cinematográfico. En este caso la comedia fundida con el ámbito musical. Como es bien sabido, a raíz de la sonorización en los inicios de la década de 1930 la música se hizo imprescindible en todo filme. Sin embargo con el tiempo se realizaron algunas cintas cuyo argumento era una alabanza a la música mexicana (por el tantas veces mencionado nacionalismo), por lo cual se realizaron filmes en los cuales la comedia se explotaba como género dramático con una interminable lista de canciones, a esto lo catalogamos como comedia musical.

A continuación encontramos el apartado denominado *Cine Biográfico*, catalogándolo como temática por hacer referencia al género cinematográfico que narra la vida de hombres célebres "de época" por haber desempeñado un papel destacado en la historia, en los diferentes ámbitos. Esta temática, que generalmente realizaba un rescate nacionalista de personalidades mexicanas, aludió al melodrama para expresarse.

Finalmente, agrupamos dentro de la temática un estilo cinematográfico un tanto arbitrario; *El Cortometraje*, que hace alusión a la duración de la cinta, según la cual, una película cuya proyección en pantalla dure 29 minutos o menos es un cortometraje. De aquí que para efectos de clasificación debíamos agrupar como un tema independiente a cintas cortas, de las cuales se realizaron muy pocas en todo el decenio de 1930, pero que son muy rescatables sin embargo, ya que llevan en su argumento las características de la comedia.

Así pues, como al parecer casi todos los géneros cinematográficos y dramáticos pueden reducirse a categorías más simples y flexibles, esas son las categorías básicas, dramáticas, narrativas y de personaje, con las que se trata de intentar una aproximación al cine de la década de 1930, que desde luego no pretende reducir a esas categorías la riqueza formal y temática de una expresión tan amplia como la cinematografía de los años, pero que son útiles para comprender varios aspectos del cine.

Todas estas clasificaciones son rescatadas a la luz de que estos medios de expresión cinematográfica crearon escuelas, convirtiéndose con el tiempo, en esquemas que el cine nacional trató de una forma repetitiva hasta convertirlos en temática.

La década de 1930 en el cine, sobre todo en sus inicios, tuvo un carácter de confusión, pues se tomó por asalto brutal el espejismo del poder. Todas y cada una de las temáticas respondió a una necesidad del público mexicano de la época.<sup>88</sup>

En estos años, se sintetizó la peculiaridad del pueblo y el cinematógrafo redimió y le dio vida propia a esas temáticas, en donde se plasmaron vivencias del pasado. El cine se expresó a través de imágenes y sonidos que fueron tantos, como diversos los temas que el cine trató y el enfoque que les dio, en una periodo de transiciones políticas, sociales y culturales, cuyos resquicios aún encontramos.

El amor a la patria es mas patente  
que la razon misma.

Publio Siro.

Para la mayoría de los hombres el  
patriotismo es una necesidad moral. Viene a  
satisfacer el deseo por un entusiasmo  
fuerte y desinteresado.

Anonimo.

Donde mora la libertad, ahí esta mi  
patria.

Benjamin Franklin.

## 1. EL NACIONALISMO-PAISAJISMO

**EN UN NEBULOSO MUNDO DE AZTECAS, MAYAS, TOLTECAS Y  
OLMECAS. ALLI NACIO UNA CULTURA...**

Tormenta sobre México.  
Sergei M. Eisenstein.

La década de los treinta como mencionamos anteriormente fue una época de profundo nacionalismo. Sin embargo, el nacionalismo como fenómeno se apropió de ciertas características esenciales en el período.

La temática a la que hemos denominado Nacional-Paisajismo aglutina de hecho a toda la producción nacional del decenio ya que en todo éste, los filmes realizados tienen una corriente paisajista, heredada desde la producción silente y un exacerbado nacionalismo propio de la época.

Sin embargo es necesario preguntarnos ¿Qué es el Nacionalismo? Josefina Vázquez menciona que "en realidad durante el período (1917-1940) funcionaron dos nacionalismos: uno tradicionalista, defensivo, conservador, yankófono, hispanista y pesimista; otro, el oficial revolucionario, xenófono, indigenista, optimista y populista."<sup>1</sup>

Estas dos vertientes del nacionalismo influyeron las temáticas del cine nacional de los años treinta, a cuya definición se le agregó la de "conciencia de grupo" como lo define Khon, "amor propio de las naciones" como lo haría Gaos y finalmente la de Shafer "ese sentimiento que une a un grupo de individuos por haber participado de una experiencia común - real o imaginaria - y tener aspiraciones comunes para el futuro".<sup>2</sup>

Deutsch relaciona también la existencia del nacionalismo a la experiencia de un pasado común; Franz Boaz, a la comunidad emocional surgida de la vida rutinaria y Hans Kohn, al sentimiento que atribuye la lealtad suprema del individuo a la nación-estado.<sup>3</sup>

Asimismo, otros autores como Ernest Gellener conceptualiza al nacionalismo como un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre unidad nacional y política. Para él, el nacionalismo es una teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos, no deben contraponerse a los políticos.<sup>4</sup>

Pero también el nacionalismo es un principio manifiesto y evidente, accesible a todos los hombres. Predica y defiende la



diversidad cultural, pero de hecho impone la homogeneidad tanto en el interior como entre las unidades políticas.

Por lo que podemos definir el nacionalismo de acuerdo a las anteriores conceptualizaciones resumido a una ideología la cual defiende la independencia de la propia nación y la unidad de todos los pertenecientes a ella.

En los años treinta cuando la Revolución aún se encontraba presente y ante la necesidad de arraigarse a una cultura, de encontrar una identidad propia que se identificara con el folklore mexicano, con lo popular, con las tradiciones; surgió una campaña política dirigida por el entonces presidente de la República Mexicana, ingeniero Pascual Ortiz Rubio que exaltó al nacionalismo como medio de cohesión.

Fue así como surgió un movimiento en todos los ámbitos de la vida nacional que llevaban al mexicano a reencontrarse con su patria, y que repercutió desde la campaña de consumo de artículos nacionales hasta en el aspecto cultural a través de la escuela muralista, en la música y en la cinematografía mexicana, aún silente.

Ya en la etapa sonora los cineastas se habían propuesto hacer del cine el vehículo del nacionalismo cuyo fundamento sería la recuperación del paisaje, la literatura, la historia y el folklore nacionales. El estudioso del cine, doctor Aurelio de los Reyes asienta que "en la captación de la paisajística mexicana los cineastas mexicanos observaban, en alguna medida, una continuidad con el naturalismo de la escuela pictórica mexicana de finales del siglo XIX. A ese naturalismo pictórico se sumó un costumbrismo romántico que en esos cineastas se manifestó en el rescate de obras literarias costumbristas".<sup>66</sup>

Fue en este ambiente de resurgimiento de valores nacionales que unían al pueblo consigo mismo, donde apareció una cinta que explotó el nacionalismo y lo mexicano en su máxima expresión, al lograr el más bello de los filmes inexistentes.<sup>66</sup>

El 7 de diciembre de 1930 se anunció en la prensa mexicana la llegada de toda una personalidad de la cinematografía mundial, creador de cintas tan famosas como *El Acorazado Potemkin* y *Los diez días que conmovieron al mundo*: Sergei M. Eisenstein.<sup>67</sup>

En medio de la efervescencia política y cultural que vivía México tuvo lugar la llegada del director ruso, quien estimulado por los intelectuales y artistas mexicanos que conoció en Estados Unidos y por el ambiente que se vivía en México se propuso la realización de un filme finalmente inconcluso. Su presencia significó una forma innovadora de hacer cine, una forma de expresión de la cultura nacional, al basarse principalmente en una expresión plástica, de elevación del paisaje mexicano.

Quizá la obsesión por el paisaje seas una de las constantes de la producción de aquellos años; paisajismo y nacionalismo fueron términos equivalentes. Los argumentos de la películas podrían ambientarse en la época prehispánica, en la colonia, en la independiente, en el siglo XIX, en el México contemporáneo; podría describir costumbres burguesas, campesinas o proletarias; podrían ser adaptaciones de la literatura universal, pero en todos el paisaje era imprescindible.<sup>68</sup>

A su llegada a México, Eisenstein se relacionó con todo lo cultural del país, fundamentalmente con muralistas e intelectuales

mexicanos, de quienes asimiló las inquietudes nacionalistas en una forma diferente de ver al cine nacional y paisajista.

"Es necesario aclarar aquí, que lejos de admitir como incuestionable la hipótesis de que Eisenstein fue quien vino a sentar un precedente y una escuela para los directores mexicanos en cuanto al indigenismo y a la visión de México,(...) fue Eisenstein quien se vio afectado y entusiasmado por el México que descubrió y por tanto su cinta, más que un aporte personal, es un producto del ámbito artístico-político-cultural, el cual sentó una influencia para el cine en adelante."<sup>99</sup>

A este nacionalismo Eisenstein lo catalogó como un movimiento fuerte, moralista y conservador que trataba de despertar sentimientos patrióticos al preservar esencialmente el pasado indígena.

El 12 de diciembre de 1930 aparecía en el diario *El Universal*:

Se conocerá a México al fin con la llegada de Eisenstein, el director ruso, que toma elementos de romance: el indio mexicano y las ruinas; el esplendor indígena y la epopeya de las pirámides.<sup>100</sup>

De 1930 a 1931 Sergei M. Eisenstein rodó 80 mil metros de cinta que nunca vio terminada debido a problemas que lo obligaron a regresar a Rusia, por lo que su trabajo se vio cortado y unido a placer en una obra que originalmente se llamaría *¡Qué Viva México!*.

En el diario *El Universal* se publicaron una serie de reportajes con respecto al rodaje de *¡Qué Viva México!* durante marzo de 1931:

Eisenstein, el magnífico. El admirable y admirado director cinematográfico que logró maravillar al mundo entero con la magia de su técnica nueva, haciendo desaparecer de sus estupendas películas la importancia de los personajes centrales para triunfar a base de conjuntos, está filmando, como todos lo saben, una película con asunto mexicano. Serguei Michaelovich Eisenstein, o en diminutivo Seroucha, se encuentra actualmente en Tetlapayac, una hacienda pulquera del estado de Hidalgo, en donde está filmando uno de los temas de la Revista mexicana. Lo he llamado revista porque la obra será un conjunto de pequeñas historias que presentarán varios aspectos típicos y fuertes de nuestra República: Tehuantepec, Yucatán, Tetlapayac, Xochimilco, Pátzcuaro, todo unido por el prodigio de la dirección escénica de Eisenstein, el genio moderno del cinematógrafo.

Hasta Tetlapayac van en caravana cultural pintores, escultores, músicos, escritores, fotógrafos, periodistas mexicanos y americanos para de cerca admirar la labor del gran director ruso que en otras ocasiones ha plasmado ya con el embrujo de su talento, cintas de la importancia de *El crucero Potemkin*, *Huelga*, *Octubre* y *Nuevo y viejo*. Eisenstein no usa, como antes decimos, estrellas y galanes; toma como a primeros actores a las masas y las convierte en argumento pleno de interés. En México no ha usado actores profesionales ni bellezas maquilladas de cromo; cuando necesitó un torero lo buscó entre el conglomerado mexicano de nuestra tauromaquia, y por parecerle el más típico y el más artista escogió a Liceaga, que actúa en su filme. En Tehuantepec y en Mérida los tipos autóctonos, vernáculos, desarrollan sus roles admirablemente. En Tetlapayac toma al indio peón de la hacienda para que sea el actor central; al hacendado lo hace ser hacendado; a la india, india. No mixtifica, crea con la arcilla misma conque está hecho el personaje que

ha de representar en su obra de arte. Cuando en la película de Eisenstein que quizás se llame ; *Viva México!* esté terminada y veamos a un indio, podremos asegurar que lo es; cuando admiremos la labor del torero no tendremos la desconfianza de que se trata de un truco ingenioso. Su talento consiste precisamente en hacer que cada uno de los individuos que viven sus películas, sean ellos mismos. Viéndolo dirigir comprende uno toda la insensibilidad de su talento con *Potemkin* o en *Octubre*, hecho obra de arte. Eisenstein es un creador de obras de arte intensas, no de alfeñique.

En su vida íntima es de una sencillez que acusa al genio; es jovial, inteligente, sencillo, poligloto, de una amplísima cultura. Ha cumplido apenas los treinta y tres y es un formidable dibujante erótico que imprime a sus dibujos la inquietud del movimiento y el sabor de la intención. Es de una conducta ejemplar: no fuma, no toma una copa y constantemente estudia, dibuja o trabaja en su arte. Admira y quiere a México y está entre nosotros encantado. Uno de los pedazos de su película será una justificación tácita de la Revolución de 1910. Ha estudiado el ambiente histórico y los movimientos sociales y políticos de aquellos lugares, y ha realizado historias en que pinta, a través de las zonas que ha recorrido, la vida intensa de México desde 1910 hasta nuestros días. Será para México el documento más interesante y fructífero que se lea en las hojas de plata de los cines del mundo y que digan a todos los países la gran verdad de nuestras cosas, gran verdad que naturalmente irá encubierta con el palio de su talento y respaldada con la fama que ha ganado con su labor anterior Eisenstein el magnífico.

Eisenstein está construyendo un poema cinematográfico mexicano fuerte, de contextura de bronce, no de bonitura de alfeñique. Él ha ido de caravana estética por la sierra, por las rancherías buscando los tipos raciales más característicos, no los mestizos que han dejado de ser autóctonos para no llegar a convertirse en blancos. Igual en Tehuantepec, vergel exuberante, venero de maravillas cromáticas, que en Yucatán, cofre que guarda celoso las grandezas del ayer maya, o en Tetlapayac, la encantadora hacienda hidalguense olorosa a la época colonial que pinta las rudezas del indio peón y que ha sabido sorprender el gesto adusto o triste, el perfil que recuerda a los ídolos pétreos, la mirada de obsidiana que se antoja arrancada de un friso de Chichén Itza o de Teotihuacán. Muchos de nuestros fotógrafos y gran parte de nuestros pintores, al presentar a nuestro indio seleccionaron a los de tipo más híbrido, los que ya van perdiendo las características de la raza para tomar un poco del europeo, formando así esas caras heterogéneas de nuestras morenas de ciudad, ya refinadas, con ojos grandes y bocas carnosas, pero ayunas de la belleza rara que quieren negarle a la pintura de Diego Rivera, y que consiste precisamente en la pureza de líneas raciales, en la fuerza de sus perfiles indios.

Eisenstein está plasmando la verdad mexicana, la belleza real de nuestra razas, sin odiosas mixtificaciones que trascienden a androginismo en el arte. Eisenstein está haciendo arte macho, pues sólo con esa característica se puede hacer plástico el poema del indio mexicano que siempre ha sabido de sacrificios de sangre, de desprecio a la muerte, de dominio de lo imprevisto a base de hombría, y en esa sed de encontrar lo verdaderamente nuestro es en la que se van vertiendo todas las esencias de nuestro pueblo, vírgenes aún en la cinematografía, levadura de grandes tragedias y de intensos dramas.<sup>21</sup>

En septiembre de 1932 en el noticiario cinematográfico patrocinado por los cigarrillos *El buen tono* se criticaba la forma en que se destruía la cinta:

Eisenstein hace una obra que mutilan. Estaba destinada a ensalzar a nuestra patria pero los capitalistas la cortaron de tal forma que resulta denigrante en la actualidad.

Finalmente en 1935 se estrenó en México una parte de la obra con el título *Tormenta sobre México*, el 22 de octubre en el cine Regis de la ciudad de México. En *El Nacional* apareció la siguiente nota:

Esta cinta es una formidable visión de la Revolución mexicana, pero no sólo eso, sino un gran fresco de la historia de México, de su grandeza y folklore en donde se resume toda la cultura de un pueblo y una nación.<sup>86</sup>

*Tormenta sobre México* es de una vocación nacionalista a lo propiamente mexicano, pues a través del paisajismo, se narran tres capítulos de la historia de México: el prehispánico, el colonial y el porfiriato, por lo que el nacionalismo es resumido en una idea que es al mismo tiempo tradicionalista y populista, indigenista e hispanista, optimista y pesimista.

Así, por medio de una plástica única basada en el preciosismo fotográfico se nos muestra en el Anáhuac ruinas de la grandeza azteca, así como todo el folklore del que se es capaz por medio de monumentos e ídolos.

En Yucatán se levantan majestuosas las estructuras mayas junto a los rostros indígenas, fiel muestra de ese pasado vivo, donde los descendientes se entremezclan con sus ancestros. Al dar muestra de una grandeza desaparecida, de un poder que ya no existe.

Esos rasgos indigenistas influirán en adelante en casi todas las cintas nacionales de glorificación indigenista; una plástica que dignifica al hombre y lo hace grande a través de una lente.

El salto es automático en la historia con la aparición de la celebración colonial, y con ello, el ritual de la fiesta brava con sus escenas de toros, toreros y con las bellas mujeres que se abanicaban acompasadamente, como quien retira los años de una tradición prehispánica que conlleva al cristianismo y a la religión, al mostrar mujeres que en luto lloran a un Cristo.

A mitad de la fiesta surge la muerte encarnada en una calaca vestida de maja, que vigila hasta el menor descuido del torero para llevarlo con ella.

Después al pasar a otra etapa histórica, se hace una remembranza de lo que aún se recordaba dolorosamente cercano en la década de los treinta; la mano de hierro del dios Porfirio Díaz. Los hacendados y su poder de señores feudales sobre una masa de indígenas, peones que vivían en las más paupérrimas condiciones al sobrevivir en galeras insalubres y sometidos a las más arduas labores. Lo importante para el régimen era crecer y progresar, lo de menos era la vida del pueblo.

Por espacio de treinta años se vive en la opresión y se escribe así la historia del mexicano, la cual enmarca Eisenstein en la hacienda de Tetlapayac en 1906, en los llanos de Apam con un marco que le dan el cielo y los volcanes; fiel reflejo de lo propio. Es

aquí donde se desarrolla la tragedia de la indígena María y el peón Sebastián, en una evocación del pasado que rescata como elemento sustancial al maguey, y como actores, a la gente del pueblo, los nativos mexicanos.

Entre los magueyales, de donde surge la bebida sagrada desde los antiguos mexicanos, venerada y adorada como alimento del espíritu, se desarrolla la vida de cientos de peones que luchan por sobrevivir, con sus fatigas y vicisitudes en el andar de sus faenas de campo.

Es en esta tierra y en medio de un paisajismo artístico, donde los peones buscan su liberación y fraguan su rebelión contra el que manda, mientras cantan el alabado, cubiertos apenas por una delgada manta; descalzos, sus pies curtidos por el trabajo.

Ante las injusticias se comienza la revuelta. Para el hacendado se inicia la caza del hombre que culmina con el castigo de los dioses blancos sobre el indígena al enterrarlo hasta los hombros y al hacerle pasar sobre su cabeza los caballos. Es así como nuevamente el animal conquistador somete al indígena a rendir culto al hombre blanco, y muere en aras de su inútil lucha.

María, representante de esa raza oprimida y castigada tantas veces, clama venganza y busca liberarse de la opresión. Y nace la Revolución Mexicana que desencadena la tormenta sobre México, un pueblo que busca verse libre a través de la contienda. Y con la tormenta llegan las tinieblas, las encarnizadas batallas, la desolación y la muerte.

Pero allí florece un México nuevo con un ideal revolucionario y democrático que trae consigo el progreso y el bienestar de todo un país. Un México con tradiciones, costumbres y colorido.

Las grandes ciudades y sus fábricas e industrias; el obrero, la mano de obra, y los engranes y maquinarias que abren un nuevo panorama en donde se entreteje un juego de imágenes que crean el nacimiento de una nación libre y democrática.

Eisenstein se apoyó principalmente en lo popular y el culto al indígena para brindar al México contemporáneo una nacionalidad propia; su montaje fue la fuerza creadora de una corriente en la cual las células individuales integran un conjunto cinematográfico vivo. El montaje es el principio de vida y da sentido a las tomas.\*\*

Es *Tormenta sobre México* la muestra palpable del Nacional-paisajismo en donde el melodrama y la tragedia se mezclan ofreciendo un tema atrayente para el espectador, que en adelante se representó en toda cinta de manufactura nacional, aunque con variados argumentos.

Las revoluciones serían el mayor azote de los pueblos, si no las hubieran hecho necesarias los tiranos.

Juan Donoso Cortés.

El arte de revolucionar y derrocar los estados consiste en socavar las costumbres establecidas retrocediendo hasta su origen para poner de manifiesto su falta de justicia.

Pascal.

El pueblo sólo tiene tres caminos para librarse de su triste suerte: los dos primeros son los de la taberna y la Iglesia, el tercero es el de la revolución.

Bakunin.

La libertad no puede ser concedida, tiene que ser conquistada.

Max Stirnev.

Solo es digno de libertad, aquel que sabe conquistarla.

Goethe.

## 2. LA REVOLUCION MEXICANA

### **LA LUCHA ARMADA REPRESENTA SUFRIR Y VIVIR; MATAR O MORIR...**

Ensayos.  
Chano Urueta

La Revolución mexicana, movimiento económico, político, cultural y social que cambió masas, ideologías y conciencias, fue el mito sagrado del cinematógrafo sonoro, a pesar de que la lucha armada se mostraba como cercanamente peligrosa.

El levantamiento armado de 1910, a caballo entre dos épocas fue la última del siglo XIX y la primera del XX. Democrática y liberal, como movimiento de corte decimonónico, fue a la vez, el primer gran pronunciamiento popular contemporáneo de hondo contenido social.<sup>29</sup>

Con ella se trataba de integrar un régimen social, económico y político capaz de combinar dinámicamente a muy diversos elementos históricos, al engendrar una totalidad que los abarcara y los fundiera en algo distinto, nuevo y más eficaz: un sistema capaz de conducir a México hacia formas de organización más justas y más democráticas.

Del melodrama revolucionario se han hecho estudios muy amplios como el de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México y el del profesor Andrés de Luna. En general, el argumento de la Revolución fue el tema con más destreza tratado en el cine, pues es el testimonio encantado, la mistificación y glamorización de la épica revolucionaria, que encuentra en los años treinta y a lo largo de toda la historia del cine nacional, a una figura nítida y comercial a quien aferrarse: Pancho Villa.

Francisco Villa es la figura más vigorosa de la Revolución porque es su coraje, la tragedia del fracasado. Lo que tiene por delante es un combate interminable. La autoridad lo persigue por un delito en defensa de la honra y él necesita defenderse. Pronto aprende a matar, la ocupación eterna de los fuertes y de los pueblos poderosos. Aquella lucha lo hace enamorarse de las armas y verlas como sus principales amigas.<sup>30</sup>

Sobre el caballo, es un centauro; al manejar armas de fuego, un tirador certero. Maestro de sí mismo acaba por ser jefe de una partida. Se descubre energías y astucias que le darán dominio de hombres y circunstancias. La justicia social la entiende como cosa sencilla, si hubiera un brazo fuerte que la amparara. El arte militar lo adivina, lo trae en sus entrañas, es su elemento.

Por eso, en un instante de embriaguez de victorias, quiere ser el árbitro de los destinos de su patria por la que tiene veneración, se siente capaz de hacer pueblos y construir ciudades; de abrir caminos y labrantíos.

Pancho Villa fue el único tipo revolucionario para el que no hubo fronteras, quizá por su enorme sentido humano y por su pintoresca leyenda.

Es por esto que el cine (no sólo mexicano) lo mistificó y admiró como al gran caudillo del norte. Asimismo, el cine nacional retomó en sus argumentos al conjunto de hombres desarrapados que vagaban en la bola por los ideales o sin ellos. En la lucha aparecen los villanos sin nombres: los militares del ejército.

Es así como se encierra en una quimera primitiva y tremendista el problema central de la Revolución: la obtención del poder, la tenencia de la tierra y sobre todo, la libertad del pueblo oprimido.

La Revolución mexicana vista a través del cine sonoro es interpretada a la distancia y adoptada en una versión folklórica y popular; la gesta revolucionaria se exhibe en los años treinta con una intención pedagógica.

Durante los periodos del Maximato, el Cardenismo y la transición al Avilacamachismo, el nacionalismo y la institucionalización estuvieron a la orden del día, por lo que se trataba de rescatar los valores "revolucionarios" para adaptarlos a la realidad nacional y a la conveniencia del gobierno en el poder. Y es así como la lucha revolucionaria se convierte en una referencia cultural, quizás la más importante que incidió no sólo en el cine y la literatura, sino en la música y la pintura, por ejemplo.

Sin embargo, en más de una ocasión la lucha fue en el cine mexicano el decorado de dramas y melodramas que idealizaban a los héroes y "se sumaba a ellos una propuesta folklórica en que las nubes, los nopales, los magueyes y los amorfos entre soldaderas y generales daban testimonio de la Revolución malentendida".<sup>20</sup>

En 1932 se realiza el primer largometraje sonoro de tema revolucionario, bajo el título de *Revolución o La sombra de Pancho Villa*, de Miguel Contreras Torres. En ella predomina un alto sentido nacionalista al hacer referencia a la lucha civil que vivió el país y al venerar a sus héroes, principalmente a Doroteo Arango.

A lo largo de la historia del cine nacional son muchos los mexicanos revolucionarios que llamaron la atención: Madero, apóstol de la verbigracia; Zapata, el caudillo del sur y Porfirio Díaz; pero sólo Pancho Villa se convirtió en mito. Ni Madero, Zapata, Carranza y Obregón, tuvieron la lóbrega y festiva ferocidad del Centauro del Norte desatado de ánimos nacionalistas y patrióticos.<sup>21</sup>

La primer película sonora realizada por Miguel Contreras Torres, era una cinta de pretensiones patrióticas que reflejaba el momento histórico de su realización, ya que el gobierno en manos de Abelardo L. Rodríguez seguía con el plan de la institucionalización del país, a través de ideales que unieran al pueblo mexicano, después de la renuncia de Pascual Ortiz Rubio, el cual había dejado un gran hueco de poder, que el presidente interino trataba de resanar substrayendo ideas revolucionarias, con lo cual buscaba atraerse seguidores.

Por otra parte, el cine mexicano necesitaba de una identidad nacional que comprometiera al público con una mentalidad auténtica y



propia, para evitar caer nuevamente en el cine hispano, y la contienda revolucionaria era el tema más aglutinador de masas.

En *La sombra de Pancho Villa*, la lucha armada se viste de tradición nacional y popular que habla a través de sus canciones de sus ideales; además de narrar con un carácter documental el drama de un revolucionario que lucha contra el cacique ante la opresión y que finalmente nos ofrece una moraleja idealizante: *La patria es como una madre que sabe perdonar, y el revolucionario regresa al terruño amado.*

El 28 de octubre de 1932 en el periódico *El Universal* se anunciaba así su estreno:

Aztlán Films tiene el orgullo de celebrar el XXII aniversario de la Revolución con el estreno de la cinta *Revolución o La sombra de Pancho Villa*, hecha en México; que refleja las épicas, las jornadas y las amarguras de la lucha.<sup>87</sup>

Y aún para marzo de 1933 aparecía en el mismo diario:

*Revolución* es una espectacular reconstrucción de las históricas batallas de Celaya y Zacatecas.<sup>88</sup>

*El Compadre Mendoza* (1933); *El prisionero 13* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) conforman la tercia característica sobre el tema; las tres son de Fernando de Fuentes, quien proyectó la fuerza y el arrastre de la Revolución como un movimiento que al mismo tiempo es el infortunio y la muerte en homenaje a la patria. La caída de los rendidos. El galope desalentado. La ametralladora. La hacienda tomada. El amigo traicionado y el desencanto.

"La coincidencia sobre el asunto en una forma diferente de plantear el melodrama revolucionario se resume en *El prisionero 13* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, pues ambas están desprovistas de los toques anecdóticos y folklorizantes de que tiempo después se la dotó, la Revolución y sus personajes son vistos de manera crítica y analítica".<sup>89</sup>

*El prisionero 13* (1933) puede ser considerada como la primera aproximación de denuncia a un período que se caracterizó en la historia de México por el conflicto, traición, corrupción, decadencia de valores morales y arbitrariedades de las altas jerarquías militares. Es asimismo, una cinta que lleva el sello de uno de los géneros dramáticos clásicos: la tragedia.

En *El prisionero 13* se narra la historia del militar alcohólico y corrupto que acepta dinero para liberar a un preso, a quien cambia sin saberlo por su propio hijo que muere fusilado. Después el militar despierta y se da cuenta que ha tenido un sueño alcohólico.

La cinta deja de lado la justicia, el amor a la tierra, el orgullo de la nacionalidad y el sentimiento patriótico, al cumplir únicamente con el propósito de purificar y reconciliar al hombre consigo mismo, con la sociedad y con Dios, al reconocer que existen valores universales que no deben transgredirse como la moralidad y la honestidad.

Asimismo en esta película el protagonista ve morir a su único hijo por culpa suya, al agredir los valores absolutos y las reglas dictadas socialmente. El pre-final se presenta desafortunado, pues el

protagonista destruye físicamente a su hijo, y se destruye el moralmente con la acción cometida. Además es estrujante y conmovedor ver a un grupo de valientes revolucionarios que al grito de ¡Viva la Revolución! se resignan a morir por sus anhelos.

Para obtener el climax en el momento en que el militar trata de evitar la muerte de su hijo, el tiempo corre lentamente, mientras el hombre atraviesa las barreras que lo separan de un destino, el cual se cumple fatalmente.

Sin embargo, en la cinta quizás lo más importante de destacar es el *happy-end* insólito que desvirtúa el género al convertirlo en una pseudotragedia; al dar a su protagonista la oportunidad de reivindicarse con los valores universales y dejar su vicio, ésta es una de las muestras de la censura que se aplicaba a las cintas, en donde se le daba a la sociedad mexicana una lección de moralidad y de buenas costumbres.

En la película se testimonian y reafirman casi todas las características del ser humano de todas las épocas. Muestra de ello son las pesadumbres de los prisioneros revolucionarios; las súplicas de sus madres, así como la prepotencia y el sobremando de hombres que deciden vidas y futuros. La existencia del usurero y la joven que utiliza sus encantos para convencer al hombre en el poder.

De esta manera lleva al espectador a tomar conciencia de que la arbitrariedad y el asumir el mando supremo de algo que corresponde a lo divino, induce al militar a la aniquilación de su único hijo y forja su destino fatal.

Esta pseudotragedia de destrucción afecta en forma directa el valor supremo del hombre: la vida. El militar al decidir sobre la vida y la muerte de los mortales, recibe el castigo de ver la muerte del único ser que no merecía morir y se convierte en enemigo público y de sí mismo.

El militar del gobierno es en el filme, el poseedor del poder al que maneja a su libre albedrío. Al dar órdenes decide, sabe que al dejarse sobornar hace un mal, pero corre el riesgo. Cree cambiar el orden natural de los hechos alterando un precepto establecido, se aventura a elegir por sí mismo parte de su destino, no el divino, sino el forjado por él mismo. Finalmente con gran dolor asume su culpa y decide que aquel suceso no deberá repetirse jamás.

*El prisionero 13* es desde el principio hasta el fin, una reflexión y un cuestionamiento que encuentra su respuesta en un final que choca violentamente con lo planteado.

La película fue muy bien aceptada por la crítica de la época. El 23 de abril de 1933 aparecía en el diario *El Nacional*:

*El prisionero 13* es un verdadero aguafuerte de la Revolución Mexicana. La cinta tiene alguna influencia de Eisenstein o Pudovkin.<sup>40</sup>

Y en la columna *Hoy como ayer* de Silvestre Bornard en el diario *El Universal* de la misma fecha decía:

*El prisionero 13* es la mejor película lograda hasta ahora. Una película rusa hecha en México, que es al cine mexicano, lo que *Los de Abajo* a la literatura patria.<sup>41</sup>

El siguiente filme en el cual se rescata a la Revolución del folklore y se le da un tratamiento especial y poco común en los años de su realización es, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) también de Fernando de Fuentes, la cual puede ser conceptualizada como una cinta de glorificación patriótica que recupera episodios revolucionarios en torno a la mítica figura de Pancho Villa, a través de un grupo de cinco norteros que sueñan con unirse al idolo, al verlo repartir maíz desde un tren.

A este grupo que se hace llamar los *Leones de San Pablo*, la Revolución dará una suerte diferente y una muerte que habla de esa lucha incomprendida en que se enrolan al seguir a un personaje.

"Adaptada de la novela de Rafael F. Muñoz con la colaboración de Xavier Villaurrutia, *¡Vámonos con Pancho Villa!* es una visión del movimiento revolucionario que, apartada de pintoresquismos, tiende a la desmitificación del vencedor y a la designación del movimiento como un suceso de armas en el que incluso la muerte está desprovista de hazañas para aproximar al espectador a una representación realista y genuina de los hechos y personajes."<sup>14</sup>

En 1935, el cine contaba con más apoyo que durante el Maximato, pues Lázaro Cárdenas a través de su política nacionalista impulsaba esta nueva industria tratando de propiciar y sostener un buen cine nacional. Por esta razón, el Estado participó en el financiamiento de los nuevos estudios de la Cinematográfica Latino Americana S. A. (CLASA), cuya primer producción fue *¡Vámonos con Pancho Villa!*.

Esta cinta plasmó el pensamiento de la época con un claro enaltecimiento de lo nacional que rescataba al héroe Pancho Villa y lo rebajaba a vivir en el mundo de los mortales; mientras que a esos hombres que luchaban por la patria, por sus ideales, les daba un lugar muy alto en la conciencia de los espectadores, quienes se identificaban con esa turba que luchaba por derechos, por alimento para sus familias, por un pedazo de tierra, ya fueran obreros o campesinos, quienes veían en los inicios del Cardenismo una esperanza de vida.

La estética plasmada en esta película nos habla de la Revolución recia y mal entendida, de sus contradicciones, de sus hombres héroes y sus héroes dioses.

Fernando de Fuentes en *¡Vámonos con Pancho Villa!* nos adentra a un ámbito revolucionario que habla del paisaje (los magueyes y la nopalera) y de los hombres que idolatran a Pancho Villa; individuos que pelean sin ambiciones, no saben porqué ni para qué, ni cuándo ha iniciado la contienda, no saben que es la revuelta, ni porque están en ella, sólo los une una admiración común por Villa.

La muerte de los *Leones* será por demás trágica y violenta. Al fin y al cabo están dentro de la lucha armada. Esta cadena de tragedias al estilo épico, finalmente mostrarán al dios hecho hombre: Pancho Villa. El indomable, feroz, fuerte, dueño de vidas y destinos; héroe revolucionario, demostrará que es tan humano como cualquiera. Un personaje que no teme a nada ni a nadie, pero que expresa todo su miedo y horror al hecho de contagiarse por una epidemia de viruela.

Finalmente *¡Vámonos con Pancho Villa!* nos muestra la destrucción moral del último *León de San Pablo*, el hombre revolucionario que decide desligarse de la "bola", de la Revolución que tanto daño ha hecho, ante la actitud de un Villa cobarde, por lo que decide regresar a su tierra natal.

Asimismo en esta Revolución, de Fernando de Fuentes, vive el valor; el demostrado por los Leones, por las soldaderas; las mujeres que dan a luz en medio de la balacera. Pero no sólo el valor en la batalla sino fuera de ella, en el momento de tirar una pistola al aire para decidir quien debe morir, o al matar al amigo contaminado por la viruela y quemar su cuerpo y verlo arder.

Esta tragicomedia, es una cinta que intenta enaltecer el carácter hazañoso en donde se relatan las aventuras de los *Leones de San Pablo*, sus luchas y sus conquistas heroicas. Se alaba su voluntad y capacidad humanas; sin embargo ellos cometen una equivocación en medio de la Revolución, antes de creer en el poder supremo de Dios creen en el poder de un solo hombre a quien anteponen por devoción.

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* el drama resulta lamentable y admirable. Irónico y ennoblecedor. Dignifica a los verdaderos héroes y a la Revolución misma. A la lucha sin causa donde los hombres van a enfrentarse sin importar ideales, solo idolos.

La cinta, de la misma forma que *El prisionero 13* fue muy elogiada por la crítica. En enero de 1934 apareció en *La Prensa*:

*¡Vámonos con Pancho Villa!* será una cinta que hablará del alma incomprensible y tempestuosa del célebre guerrillero.<sup>48</sup>

*El Universal*, en enero de 1937 recomendaba:

*¡Vámonos con Pancho Villa!* debe verse, pues es una muestra de aspectos a veces interesantes de la lealtad inspirada a sus hombres por el guerrillero duranguense.<sup>49</sup>

La tercera cinta característica del tema es *El compadre Mendoza* producida en 1933, que exhibía la temática de la traición, al utilizar el decorado prestigioso y hasta romántico de la Revolución, y al brindarle una vigencia inesperada.

*El compadre Mendoza* basada en un relato homónimo de Mauricio Magdaleno, es una alegoría que habla del oportunismo y el bonapartismo de que harían uso y abuso los integrantes de la "familia revolucionaria", última y única beneficiada con la Revolución; "la traición victoriosa del hacendado prefigura el ascenso de la burguesía nacional al poder", dice de ella Jorge Ayala Blanco.<sup>50</sup>

Esta película, además trajo consigo la tendencia del cine hacia la novela de la Revolución, la cual se desarrolló con gran éxito durante los últimos años del Maximato, en la cual se aclaraba y se trabajaba como en un vínculo de amor-odio con el pueblo, de quien se huye y a quien se quiere redimir, al que se reconoce y se le niega la existencia.

La cinta que se inserta en el género dramático de la tragedia hace manifiesta por vez primera la relación del traidor y el héroe revolucionario; del oportunista del poder y el hombre noble liquidado.

La plástica utilizada por Fernando de Fuentes en *El compadre Mendoza* la cataloga como una de las cintas revolucionarias en la cual la Revolución, además de ser el medio, es el fin único de las acciones. Donde el hacendado crecerá y prosperará a costa de la traición de valores como la amistad, el respeto y la confianza; y

donde el revolucionario luchará hasta el final por valores como la igualdad, la amistad, el respeto, la tierra y la libertad.

En la hacienda ubicada en Huichichila, el doble juego trágico de servir al bando del gobierno y al revolucionario, se da tan fácilmente como cambiar de fotografía en una pared, y con ello cambian ideologías y costumbres, con la única condición por parte del hacendado de mantener sus propiedades intactas para su propio beneficio y prosperidad.

Se brinda por el triunfo de la Revolución en la hacienda, y al grito de ¡Viva Zapata! llegan las huestes hambrientas de revolucionarios, de rostros cansados, de campesinos humillados que tratan de luchar por un pedazo de tierra.

A la llegada de los federales la hacienda es otra; menos festiva, se cambia la imagen en la pared y todo se llena de soldados que buscan acabar con los bandidos. Sin querer, con el alcohol se unen ideales, aunque fuese con una frase: ¡Viva Zapata... y el supremo gobierno!.

De esta deslealtad ideológica de servir a dos bandos contrarios declinan las consecuencias fatídicas y funestas que llevan a Rosalío Mendoza a entregar a su compadre: el héroe revolucionario que lucha por sus aspiraciones, que tiene fe en la causa y confiará en el hacendado hasta en el último momento.

Nuevamente, De Fuentes en esta cinta hace proposiciones ético-morales que atentan contra el valor supremo de la vida. El compadre Mendoza es invariablemente lúcido; razón, instinto y sentimiento imperan en sus actos, pero finalmente su destino funesto y la ambición de no perder lo tan sufrido y anhelado, lo lleva a traicionar a su compadre, a quien entrega a las tropas del ejército federal, por dinero.

Una traición que lo atormentará mientras viva y que lo encarará a cada momento: cuando escucha las descargas en el despacho de la hacienda, mientras en su cabeza resuenan las palabras del bravo insurrecto que le repiten " tu eres un querido amigo que hace creer en la confianza". En los ojos de su criada sordomuda, también se escucha ese reclamo con la mirada. Incluso la tormenta que cae, le recuerda su noche de bodas, en que el revolucionario le salvara la vida.

La intensidad dramática llega a su máxima expresión al empeorar la tormenta y con ella, los rayos que iluminan el cuerpo del valiente revolucionario confiado, que oscila a la entrada de la hacienda de don Rosalío Mendoza; su querido compadre Mendoza.

De hecho *El compadre Mendoza* refleja muchas de las características del momento histórico, pues el Maximato se diferencia de otros períodos, precisamente por una lucha por las esferas del poder que originaron revueltas militares, traiciones en los grupos políticos, y finalmente la caída de líderes de organizaciones obreras, campesinas e incluso del mismo ámbito político.

Con estas tres películas Fernando de Fuentes concluye un período que habla de la Revolución concebida en una perspectiva del movimiento vivo, vivido y nuevamente recordado en toda su gloria. Y la convierte en la escaramuza más comercializada por el cine mexicano.

Otra de las cintas cuyo tema se centró en el momento revolucionario fue *Enemigos* (1933) de Chano Urueta, cuya organización

visual se hizo a la manera eisensteiniana. Este melodrama épico alquila a la Revolución como marco para un romance, pero le aporta uno de los elementos más predominantes del cine mexicano hasta la actualidad: la música folklórica-popular como fondo y telón de la cinta.

*Enemigos*, inspirada en un hecho de la revolución surista, trata por su plástica visual de ser un enorme fresco de apoteosis, donde se explota la imagen del indio, el maguey, el campo y las costumbres populares de la tierra mexicana.

En las imágenes se entremezclan la hoz y el martillo, el indio y el nopal, la rica y el pobre. El conjunto de la plástica se completa con el machete, las pistolas, los militares, los revolucionarios, las soldaderas que hacen tortillas, las mujeres que se peinan a dos trenzas, mientras lavan sus ropas, y los hombres cansados y polvosos.

También la música encumbra al nacionalismo con los corridos populacheros para todo suceso con nombres de mujer o de lugar, convirtiéndose en una alabanza al sentimiento patriótico y leal.

La contienda revolucionaria es tomada en el filme como la gran lucha por afanes, donde las frases de los alzados aún sueltas contienen un gran argumento social, político, moral y religioso, vigente para el Maximato en el que se pedía un reparto agrario, condiciones de trabajo dignas y una escuela para los hijos.

Sin embargo, la Revolución también es conceptualizada en la cinta como el marco del triángulo amoroso entre un militar del gobierno, su esposa y el revolucionario zapatista, en donde por azares del destino la mujer se enamora del insurrecto, lo que acarrea indirectamente la muerte del revolucionario a manos de su esposo, al entregarlo por despecho.

La cinta conceptualiza al revolucionario de dos formas: el bandido y el hombre idealizante que acepta la sublevación con lo que implica: sufrir y amar, morir y matar. En la contienda armada, el héroe zapatista es víctima de su pasión por la mujer, por lo que se convierte en el personaje fiel al melodrama que se ve envuelto en el amor fatídico. Donde se sucumbe, pero jamás se da por vencido, donde se sufre y se lucha contra las circunstancias.

Entregado por la mujer que ama, el valiente revolucionario muere a manos del militar del ejército, quien cobra la afrenta con la excusa de la patria y a los revolucionarios se les cuelga y acusa públicamente de "ladrones y salteadores".

En *Enemigos* el amor entre revolucionario y hacendada es imposible por ser enemigos, pero finalmente éste no sabe de ideologías, costumbres, ni clase sociales y surge aún en las épocas menos propicias. Aún en medio de la miseria y la muerte; en medio del sufrimiento y la desolación; en medio del momento menos propicio para nacer: en medio de la Revolución.

*El Nacional* del día 3 de enero de 1934 publicaba con respecto a la cinta:

Próximamente se estrenará *Enemigos*. Argumento revolucionario con acción situada en Guerrero, donde luchan los antiguos soldados de la federación contra los que enarbolan la bandera zapatista. Cinta de alarde artístico que presenta un militar federal, un general zapatista y una mujer de fuertes pasiones. Los militares pelean por sus ideales y por el amor de la mujer.<sup>46</sup>

En enero de 1934 pero en el diario *El Universal* decía:

Un triunfo de cine nacional es *Enemigos*, una película que revolucionará a México.<sup>97</sup>

1935 marca el debut de *El tesoro de Pancho Villa* dirigida por Arcady Boytler. Nuevamente aparece el tema de la Revolución, ese imán atrayente que todo director quería llevar a la pantalla y que en este filme se mezcla en una serie de aventuras que tienen la figura a su medida: Pancho Villa como jefe auténtico y único de la Revolución, a quien se le achaca un tesoro que guarda aún a costa de la vida de sus valientes dorados, y cuyo misterio queda allí, al morir el último sobreviviente del secreto.

*El tesoro de Pancho Villa* arranca una parte de la realidad cotidiana influenciada por la época Cardenista, ya que combina aunque sólo sea en algunas escenas, las nacionalidades norteamericana y mexicana manifestando una política de buena vecindad, antes de llevarse a cabo la expropiación petrolera.

Cintas como ésta reflejaron la realidad que se vivía durante el período histórico, pues la idea de esa revolución sucia, heroica y épica quedaba atrás; ahora la Revolución vestía un nuevo traje que le daba el sentimiento cardenista de avance y progreso. La lucha se vestía de fiestas, de colorido, de extrañas e inconcebibles historias que sólo veían a la rebelión como un escenario donde todo era posible.

Por último el filme pretende presentar una hazaña revolucionaria donde surge inexplicablemente la idea del tesoro, que desencadena la ambición de los hombres y la muerte que sucumbe con todo.

1936 también aportó una cinta de tema revolucionario, *Cielito lindo* (1936) de Roberto O'Quigley, de ambiente folklórico, la cual enmarca el triángulo amoroso y el enaltecimiento por la música nacional.

*Cielito lindo* al igual que *Enemigos* utiliza una plástica que elogia los elementos naturales del paisaje y ambiente nativos, y se alquila a la Revolución como el fondo sincero y apuesto donde viven los hombres valientes y principalmente sus mujeres soldaderas quienes siguen a los revolucionarios en medio del combate, y burlan la muerte en cada batalla.

La cinta también aborda el elemento que glorifica y alaba a la inspiración musical, pues con el Cardenismo nacionalista, la música se convirtió en otro elemento de unificación del pueblo mexicano, en momentos en que era necesaria la unidad ante las huelgas y los grandes problemas económicos. En el filme, el *cielito lindo* es la canción que llama a la unión, no es el canto de guerra sino el del amor del revolucionario ante la muerte.

El triángulo amoroso surge y con él, el conflicto sentimental entre dos almas valerosas y dispuestas al sacrificio. Se suscitan emociones positivas y negativas con el matiz de la tragedia, pues sólo uno es el elegido para ser feliz.

La Revolución es en *Cielito lindo* el grandioso escenario lleno de folklore que una vez más es testigo del amor desafortunado, que habla de la osadía del hombre que atraviesa el campo enemigo sólo para recibir una caricia y un beso.

Asimismo, *Cielito lindo* nos muestra el melodrama de cualquier hombre que entrega su vida a la Revolución, con la privación de ver a la mujer que ama, e incluso con el miedo de perderla, donde no se es dueño ni de la propia vida que se sumerge en la turba incontenible de la lucha revolucionaria.

El diario *El Universal* el 14 de noviembre de 1936 publicaba una nota que hacía referencia al filme:

*Cielito lindo* es la glorificación de la música mexicana en el más puro nacionalismo.<sup>40</sup>

Otra película que se enmarca en la Revolución, pero en una época precedente de ésta es *El derecho y el deber* (1937) de Juan Orol. En este melodrama se analiza la moral y la ley, al presentar a un revolucionario que es llevado a la fuerza a luchar por la Revolución. Una causa que sentía ajena. Y a cuyo regreso se enfrenta con la pérdida de su familia, propiedades y hasta su nombre, pues lo creen muerto.

En *El derecho y el deber* se lleva a cabo una dualidad entre la ley y la razón, se reclama lo que se siente propio, mientras que la otra parte, la que se queda allí estática y cansada de esperar, reclama los mismo derechos, de modo que al creerlo muerto, su esposa rehace su vida. Ambas partes tienen la razón.

Se falla por la ley que dice: *primero el tiempo, primero el derecho*; y se otorgan los derechos al revolucionario, cuya moral le dicta su deber: apartarse del camino de los que ama para dejarlos ser felices.

*El derecho y el deber* por último ejemplifica la disputa por el derecho que otorga la ley, ya que el deber lo dicta el propio corazón.

Ese mismo año (1937) marca el camino de otra cinta, *Almas rebeldes* de Alejandro Galindo, película de encumbramiento revolucionario que narra el melodrama y aventuras de un grupo de diez rebeldes sublevados después de la muerte de Venustiano Carranza, quienes huyen del ejército federal.

*Almas rebeldes* nos habla de esos vencedores que se hacen presentes al morir por sus anhelos, que luchan y huyen para librarse de la muerte en manos del ejército estatal, quien siempre aparecerá como el implacable e incansable grupo de villanos sin nombre que persiguen a los sublevados, mientras que éstos buscan afanosamente la frontera norte en cuyo camino ocho de ellos encuentran su destino. Sólo dos sobreviven a las arduas jornadas, junto con una joven a quien raptan como rehén.

La línea fronteriza hace la diferencia entre la vida y la muerte, y es allí donde se cumple la última voluntad de un subversivo bravo que quiere ser enterrado en su patria. Sólo unos cuantos pasos hacen la diferencia.

También la película habla del amor que surge entre el capitán revolucionario y la mujer, esa otra alma rebelde quien espera que el amor termine con la contienda armada. Finalmente ambos caminan hacia el anhelado norte en busca de nuevos horizontes.

La publicidad del filme, el 16 de octubre de 1937 en *El Ilustrado* decía así:



En *Almas rebeldes* se revela el espíritu indomable de nuestra raza con la extraña aventura de una mujer entre diez hombres, sin Dios ni ley.<sup>69</sup>

La única comedia de ambiente revolucionario de 1937 fue *Así es mi tierra* de Arcady Boytler, en la cual participa el cómico Mario Moreno "Cantinflas" y donde el tema principal es el folclore de la tierra mexicana.

El planteamiento de la comedia surge con el regreso de un general revolucionario que vuelve a su tierra querida, en busca de la felicidad y la paz. Y sólo se encuentra en un embrollo de problemas que lo hacen huir de su provincia añorada para seguir los senderos revolucionarios.

Sin embargo la cinta se presenta un poco desubicada, pues se pone énfasis en el personaje cómico ("El tejón", Cantinflas), sus problemas y picardías, dejando de lado el triángulo amoroso que surge entre el general revolucionario, la muchacha del pueblo y el novio de ésta.

La moraleja que deja, es clara y muy *ad hoc* con el régimen cardenista: *después de todo la vida de la Revolución es la mejor que pudo haber encontrado el hombre del campo.*

En 1937, el tema de la Revolución era visto con los ojos del Cardenismo, pues además de ser el escenario donde vivían los héroes nacionales, era la gran asonada donde la gente del campo podía buscar una vida mejor enrolándose en la lucha. Incluso el final de la cinta presentaba a "El tejón" con su compadre "Procopio" (Manuel Medel), quienes cansados de vivir una vida fácil en la hacienda, en donde peleaban continuamente por el amor de Chole (Margarita Cortés) deciden unirse a la Revolución, llevando como única arma, una botella de alcohol.

*Así es mi tierra* además, es una cinta que refleja con esa última escena un gran problema de la época, el alcoholismo en el que vivía la población mexicana, primordialmente en el campo, en donde el presidente trabajó arduamente con campañas antialcoholismo, logrando disminuir los altos índices que décadas atrás habían existido.

Asimismo el filme se encontraba influido por la excesiva cantidad de comedias rancheras que se habían desatado desde 1936, con el éxito de *Allá en el Rancho Grande*, pues hasta la Revolución era pretexto en la película para explotar el género de la comedia.

Implícitamente la publicidad de la cinta acentuaba el carácter cómico de ésta:

*Así es mi tierra* con Cantinflas (leguleyo, hombre ladino y marrullero, arregla todos los chismes del pueblo y enreda todos los asuntos) y Medel. Con canciones, bailes, fiestas pueblerinas, música y chistes.<sup>70</sup>

*El Redondel* en enero de 1938 publicaba:

*Así es mi tierra* es un duelo de humorismo fino con situaciones de la vida vernácula.<sup>71</sup>

En 1939 se filma *Con los dorados de Villa* de Raul de Anda, melodrama que recrea la época revolucionaria al ensalzar a la famosa División del Norte y a los dorados de Pancho Villa, ejemplificados en

tres jóvenes intrépidos que tienen una misión que cumplir y a la que defienden con sus vidas.

En medio de la revuelta, un hombre encarga a los jóvenes dorados velar por su única hija y entregarla en matrimonio a su prometido. Los osados revolucionarios protegen a la joven aún de la propia Revolución y acallan su amor por ella, ya que deben cumplir un juramento. Sin embargo, y después de la muerte de dos de ellos en medio de la vorágine revolucionaria, el último dorado encuentra al hombre con quien la muchacha debe cumplir su destino, pero irónicamente éste es un enemigo villista que debe ser liquidado.

La Revolución juega así con los protagonistas y el revolucionario decide dejar libre a la pareja, para poder cumplir con su palabra de dorado de Pancho Villa. Sin embargo, la refriega armada le regresa a la joven, quien decide hacerse su soldadera y luchar por los ideales y anhelos de la causa.

Esta cinta finiquita una década de alusiones revolucionarias, donde nuevamente la aconada es un objeto para idealizar; aunada ahora con una exaltación de los valientes hombres que sirven a Pancho Villa, a través de lo cual se da un desahogo del folklore.

Es en esta Revolución de siempre engrandecida, donde se da la amistad de hermanos entre los hombres de la "bola", el amor, las canciones, la lucha por las aspiraciones y donde nuevamente emerge la figura majestuosa de Pancho Villa, el líder de los dorados.

Para 1939 ya no son necesarias las batallas acabadoras. La Revolución es sólo una gran muestra de ficción de la grandiosa gesta con sus hombres fieles al juramento a un moribundo, a quien entierran en medio de la batalla. También se glorifica al destacamento militar villista, único ejército valiente y revolucionario eternamente. Pero, del mismo modo que se exalta a los sublevados, se muestran escenas de la corrupción de los generales que esperan la llegada de las soldaderas, quienes ingenuas buscan ayuda en los superiores y de los cuales sólo obtienen abusos.

Pancho Villa siempre es el personaje sólido en quien apoyarse. Nuevamente surge en el cine la figura bonachona y recia del caudillo del norte, del centauro que hace la revolución a su manera, con sus ideales patrióticos, para así lograr una nación libre y soberana.

Otras películas que se realizaron durante la década de 1930 fueron: *La Adelita* (1937) de Guillermo Hernández y *La Valentina* (1938) de Martín de Lucenay, en las cuales los corridos revolucionarios crearon melodramas cuyo telón de fondo fue la gesta.

"En un punto intermedio entre la visión crítica de la trilogía de Fuentes y los filmes con la Revolución sólo como telón de fondo, en 1939 se hizo una adaptación de otra novela, *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, para una película del mismo nombre que también se conoció como *Con la división del norte*. Muy elogiada en su tiempo, y precisamente en los años finales del Cardenismo cuando el llamamiento nacionalista se agudizó por la próxima elección presidencial, *Los de Abajo* adjudicó a la Revolución un carácter de unidad nacional."<sup>22</sup>

Por último, en 1939 se hace otra cinta de esta temática, *La justicia de Pancho Villa*, de Guz Aguila y Guillermo Calles, que finalizan con un ciclo; más no con la admiración por el guerrillero revolucionario Pancho Villa, quien a lo largo de toda la historia del cine mexicano se erige como un símbolo y un mito de folklore y patriotismo.

El eterno femenino, nos impulsa  
hacia arriba.

Goethe.

Las mujeres han sido siempre  
protestas pintorescas contra la simple  
existencia.

Goethe.

Fragilidad, tu nombre es mujer.

Shakespeare.

Oh vírgenes rebeldes y sumisas:  
convertidme en el fiel reclinatorio de  
vuestros codos y de vuestras sonrisas y en  
la fragua sangrienta del holgorio en que  
quieren quemarse vuestras prisas.

Ramon Lopez Velarde.

Más apoyate más, que sienta el peso  
de tu brazo en el mio; estas cansada, y se  
durmio en tu boca el postrer beso y en tus  
pupilas la última mirada.

Luis G. Urbina.

### 3. LA PROSTITUTA

#### *UNA SANTA EN UN INFIERNO....*

Santa.  
Antonio Moreno

La prostituta a lo largo de toda la historia del cine mexicano ha sido esa otra temática atrayente para el cinematógrafo. La pasión del cine sonoro por la prostituta se inicia en 1930 y continúa hasta la actualidad, pues desde que se da a conocer, se convierte en un mito, en figura intocable, esencia de la feminidad que se mueve en un universo inquieto entre la realidad y la ficción.

Este argumento que además se considera inaugurador del cine sonoro aunque realmente no sea así, como lo veremos más adelante, encuentra en la prostituta la figura que marca para siempre su destino. La mujerzuela ha sido desde su presentación un personaje por su prohibición deseado y por su negación anhelado.

Diosas o semidiosas que encarnan los sueños de los terrenos es el destino del sexo femenino que cae en desgracia. La prostituta en el cine mexicano negociará su carne pero jamás su alma, ésta la conservará limpia y pura para el triunfador de la vida, o para aquel ser inferior en quien buscará redención."

En una época en que el país vivía el inicio de un proceso de urbanización y la consolidación de una nueva clase media producto de la recién iniciada industrialización, era lógico suponer que en esa clase emergente con muy enraizados valores y costumbres, heredados casi en su totalidad por el porfiriato, causara gran coalición la ola de alboroto político-social y la modernización.

"Ciertamente no puede negarse la posibilidad de que como una reacción ante la movilización en todos sentidos que se generaba en México, las clases medias hayan reaccionado propugnando por un ceremonial inmovilizador del claustro familiar, como lo veremos más adelante, que diera contraparte a la movilización extrema que se daba fuera de él.

"Tanto Jorge Ayala Blanco como Gustavo García concuerdan en señalar que de esta situación surgió una dualidad en la visión de la figura femenina en el cine: o se mantiene circunscrita en el ámbito de la vida familiar como madre-esposa-hija-hermana o bien se la coloca en el otro extremo, encuadrada dentro de los límites del melodrama de prostitutas."<sup>64</sup>

Gustavo García se refiere a esta dicotomía de la imagen femenina en el cine mexicano en la que la "prostituta que se mueve, es dinámica, cambia (de doncella virginal a mujer fatal y degradada) sólo tiene como contraparte la imagen de la madre como un Dios inmóvil, imperturbable y estático... la división entre cambio o movimiento como encarnación del mal y el estatismo o la inmovilidad y la conservación de los valores inalterables como el bien, dan la pauta de toda una ideología dominante en el cine y que en el aspecto social llega a las más impresionantes paradojas: recrea una realidad gratificante que oculte la verdadera."<sup>66</sup>

El cinematógrafo mexicano siempre la presentará pesados, golpeada por la vida, ingenua; sentimentalista, como la mujer que cree en el amor pero que despierta el deseo carnal en el hombre y cede a él.

Se convierte en el emblema del cine mexicano por excelencia, ya que le dicta sus constantes morales, "matrona burguesa o prostituta, no hay otra alternativa en el horizonte femenino. Polo opuesto a la madre y a las mujeres maternas, la prostituta restablece el equilibrio familiar, fundamenta la búsqueda de un arquetipo amoroso, compensa las insatisfacciones del macho, sublima el heroísmo civil y desencadena las pasiones más melodramáticas."<sup>67</sup>

"La producción de filmes de este corte argumental evidenciaron en la época un sentir que desde el principio se manifestó: la recurrencia a las fuentes literarias que proporcionaban los ejemplos edificantes, a veces por *contrario senso*, de lo que debía ser o no la mujer.

"El hecho sintomático de que la película inaugural del cine sonoro en México fuera *Santa* en una adaptación de la novela de Federico Gamboa (que en total ha contado con cinco versiones) evidenciaba hasta que punto el cine estaba decidido a mostrarle a la sociedad mexicana el deber ser de la mujer en función de la familia."<sup>68</sup>

*Santa* es la película que se considera fundadora del cine sonoro mexicano o por lo menos se le tiene por piedra angular donde descansó ese nuevo cine. De la misma forma que años atrás se inaugurara con ella formalmente el cine silente de argumento.

La historia no podía ser otra que la interpretación de una novela realista cuyo tema central es el personaje de la prostituta redimida. La novela realista que se cultivara en México de 1880 a 1910 coincidió con el gobierno de don Porfirio Díaz y con la influencia filosófica del positivismo y el modernismo en la poesía.

La novela realista en que se enmarca *Santa* trataba afanosamente de reflejar la realidad con la objetividad e indiferencia de un espejo. Lo principal era llegar al conocimiento de las causas y soluciones de los problemas que estudiaba.

*Santa*, melodrama sobre la prostituta servirá como inspiración a todos aquellos filmes que recurran a este personaje, mágico, mítico y prohibido que trae intrínsecamente contenido la moraleja más repetida y mejor aprendida del cine mexicano: la prostituta es la mujer que entrega su carne al vicio, pero que no prostituye su esencia; un alma siempre buena y dulce.

El personaje femenino está marcado por la fatalidad, pero no se mancha aún cuando desciende hasta lo más bajo, pues está siempre cerca de Dios. Esta *Santa* es arrancada de su tierra, el tranquilo

pueblo de Chimalistac; solitario y religioso, que plasma un cuadro costumbrista con sus mujeres que acarrear el agua en cántaros, con sus rebaños y sus viejas iglesias. De aquí que Santa sea una mujer inocente y pueblerina seducida por el mal hombre, lo que le acarrea el ultraje, la adversidad y su destino.

Ese camino trágico que la lleva a un burdel, al cerrarse simbólicamente las puertas de una iglesia en su andar desesperado.

Santa como su nombre lo evoca es la Virgen que cae en infortunio y peca, pero que es inmaculada siempre; incluso las palabras de un cliente resumen su calvario: *una Santa en un infierno*.

La censura del cine mexicano en aquellos años no se regía por un código o ley, sino más bien por la moral personal o el humor de quienes estaban a cargo de ella. En esa época para hacer una escena en la que una muchacha perdía su virginidad se ilustraba con una rosa en el suelo pisada por un hombre.<sup>60</sup>

Sin embargo y curiosamente el prostíbulo en Santa pareciera un centro de almas caritativas, que a pesar de vivir en medio de la inmundicia y la maldad del pecado de la carne, tienen sentimientos nobles.

Aquí encontramos al ciego Hipólito que es el hombre bueno, noble y hasta valiente, que a pesar del infortunio de su ceguera, ve a Santa con los ojos del alma y del corazón, descubre su verdad y le compone una balada.

También su amante, el torero "Jarameño" que acude al burdel a divertirse; al saber que la madre de Santa ha muerto, la consuela, reza y se la encomienda a la Virgen de la Macarena, misma que al caerse del altar le salvará la vida a Santa, cuando el torero intenta matarla por creer que lo ha engañado.

En el prostíbulo la vida suspende su andar para escuchar una canción *Santa, Santa, Santita...* y con ella nacerá el molde que creará tantas canciones como cintas y que acompañarán en adelante a casi toda la filmografía mexicana.

Este melodrama inaugurador de una temática eleva los sentimientos al máximo. En él, Santa sucumbe para redimirse, pues sólo con la muerte pagará su pecado y dará regocijo a la moral social al quedar marginada terminantemente del otro único destino que el cine ofrecía en esos años a las protagonistas: una familia a quienes cuidar y por quien sacrificarse hasta situaciones inverosímiles.

*Santa* es la cinta donde los sucesos se aceptan sumisamente como la voluntad de Dios. Al caer Santa por su enfermedad se hunde como en un gran abismo que se manifiesta en el cuarto oscuro que habita; sucio con el humo del cigarro y siempre en compañía de una botella de alcohol.

La protagonista redime su carne con su propio fin y un reloj salta a cuadro; éste marca el tiempo de su vida y la acerca a su muerte. La tumba con su nombre, es la manifestación escueta del final, mientras el ciego pronuncia su nombre en medio de las tinieblas y la melodía de *Santa, Santita*, resuena en el cementerio.

Esta cinta fue muy bien acogida por la crítica de aquellos años, pues a principios de 1932 se le consideraba en el diario *El Universal Gráfico* la primera película de largometraje totalmente hecha en México. Una verdadera obra nacionalista.<sup>61</sup>

En 1932 Antonio Moreno filma *Aguilas frente al sol*, un melodrama donde aparecía la prostituta pobremente representada.

El segundo arquetipo del tema es *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, melodrama intenso donde se narra la vida de la mujer que cae en desdicha por amor y al mismo tiempo causa el desastre de sus seres queridos.

*La mujer del puerto* trata dos temas por demás escabrosos en el cine mexicano: el incesto y el suicidio, que de acuerdo con la censura, no eran muy bien vistos en la sociedad de los años treinta, con una moral media que trataba de evitar que se siguieran malos ejemplos.

La censura cinematográfica de esos años trataba de impedir que se desafiaran las concepciones actuales y las instituciones existentes<sup>40</sup> ante un gobierno inestable como lo era el de Abelardo L. Rodríguez y prefería dejar todo como estaba, evitando que la sociedad protestara y surgieran nuevos brotes insurrectos por cualquier motivo.

El fin de la prostituta a partir de allí fue siempre el mismo en el cine mexicano. Culminar con la mujerzuela, la belleza del mal y retornar al bien a través de la muerte que termina con la diosa del deseo y el pecado.

Esta cinta explota también el nacionalismo de la época, al hacer referencia a fiestas tan populares como el carnaval veracruzano; los fuegos artificiales, el paisaje y el ambiente pueblerino.

Una de las corrientes cinematográficas que más se explota en el filme es el expresionismo que comenzaba a lograrse en el cine norteamericano y que puede resumirse en las escenas del carnaval donde confunden un carruaje fúnebre con el ataúd del mal humor. Así como cuando la prostituta va a suicidarse y corre por el mullón lóbrego, sombrío, frío e ilusorio, como en un recorrido donde finalmente va al encuentro con la muerte y sólo queda su mascada y el mar al romper en olas, como reminiscencia de lo que fue.

*La mujer del puerto* plantea una contraposición de valores sociomorales donde se elogia al sentimiento y al instinto, y se condena a la pasión, pues el retorno a la pureza se logra con la muerte que da otra moraleja: *el incesto es nefasto*.

El pecado es visto en *La mujer del puerto* como la culpa dolorosa, aún más que la de "vender placer a los hombres que vienen del mar". Es un tema inmoral que culmina con la entrega fugaz, como tantas otras, pero que trae consigo la caída y la traición de los valores morales, sociales y religiosos, al tratarse de dos hermanos.

La prostitución es en este caso la falta menor, ya que no se trata de la vida airada vulgar, sucia y deplorable; sino la elegante, distinguida, lejana y hasta sufrida, donde la prostituta vende deleite a los hombres, pero no a todos, sino a aquellos cuyo rostro denote que son triunfadores, gallardos, fuertes y sobresalientes.

Por último, el suicidio como en otros tantos casos, es el recorrido hacia el destino para redimir la culpa; esa culpa que condena y persigue, y de la cual se huye; sólo en la fuga, en el desconocimiento, corriendo hacia el mar que tantos hombres trae; encuentra el perdón.

El 2 de enero de 1934 en un balance del cine de la época en el diario *El Ilustrado* se considera a *La mujer del puerto* como la mejor producción de 1933.

"Al nombre de *Santa* y *La mujer del puerto*, entre las proscritas del recinto familiar-matrimonial-maternal se sumaron *Irma, la mala* (1936) de Raphael J. Sevilla, *Luna criolla* (1938) de Raphael J.

Sevilla y *Carne de Cabaret* o *Rosa la terciopelo* (1939) de Alfonso Patiño." " Las cuales, al incluir el cabaret como espacio reservado, crean un elemento importante para el desarrollo de cualquier melodrama de prostitutas.

*El rosal bendito* (1936) de Juan Bustillo Oro difería en mostrar a la prostituta, pues presentaba a la mujerzuela disfrazada en la mujer moderna y libertina que al final redime su carne con el arrepentimiento.

Otras cintas en el tema son *Ave sin rumbo* (1937) de Roberto O' Quigley y *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best.

El tema de la prostituta ha sido a través de la décadas, uno de los ciclos mayores de nuestro cine y ha encontrado en el melodrama, el medio ideal de expresión y redención.



El documental trasciende de su condición de género menor para alinearse con la radio y la prensa gráfica.

Adela Medrano.

La necesidad del documental, es que la permisión de una cierta demora en el montaje y por tanto de la reflexión, da lugar a una exposición de cualquier tipo de temas e ideas por muy abstractas que sean, con las potencialidades de la connotación icónica y de la expresión cinematográfica.

#### 4. EL DOCUMENTALISMO

##### **LA CULTURA PREHISPANICA, EL PAISAJE NACIONAL Y LA VIRGEN DE GUADALUPE. ESTO ES MEXICO.....**

Alea de Andrica.  
Adolfo Bustanante Morano

Dentro de la corriente nacionalista en boga de los años treinta se trató afanosamente de conocer al país y explotarlo al máximo, como algo propio: nuestro México. Es así como el cine vuelve sus ojos a la provincia mexicana y a sus atractivos turísticos a fin de darlos a conocer a los propios mexicanos y hacia el extranjero.

El nacionalismo durante esos años, implicaba la búsqueda de una autodefinición, una búsqueda que tendía a ahondar en el pasado nacional en pos de enseñanzas e inspiración que fueran la guía para un presente incierto y turbulento como el que se vivió durante el Maximato y el Cardenismo.

De ahí que el documental como instrumento haya sido utilizado por el cine sonoro mexicano como un medio de expresión de temas típicamente nacionalistas, pues a través de él se dio a conocer el México que resurgía de una etapa revolucionaria y avanzaba trabajosamente hacia el progreso.

Muchos de los filmes de la década tuvieron además un fin educador y difusor de la cultura que se extendió en gran medida, gracias al invento de la sonorización, lo cual logró aglutinar a un mayor público y fomentar a través del documental el amor a México, la admiración hacia la patria, sus héroes, e incluso desempeñó un papel informativo.

Desde los inicios del cinematógrafo en México, el cine documental fue el más promovido y el que más realizaciones tuvo al impulsar fundamentalmente las ideas del gobierno en el poder y como medio explicativo de hechos trascendentales para el país. Casi todo lo que se hizo en el período silente fue documental, lo mismo escenas de la Decena Trágica que batallas revolucionarias.

Por la necesidad de testimonios, desde su creación, el documental cinematográfico trascendió de su condición de género menor para alinearse con los grandes medios informativos. El cine mexicano a través del documentalismo amplió el mundo del periodismo con un género que plasmó hechos en imágenes.\*\*

A partir de 1930 y durante toda la década se llevaron a cabo los primeros documentales sonoros por medio de los cuales se pretendió dar a conocer una nación.

Fue *Así es México* la primera cinta sonora mexicana de que se tiene conocimiento, aún cuando se menciona a *Más fuerte que el deber* (1930) de Raphael J. Sevilla y a *Santa* (1931) de Antonio Moreno, como inauguradoras del cine sonoro. Incluso los hermanos Rodríguez, Roberto y Joselito, habían producido en 1930 con un equipo sonoro de su invención, el documental *Sangre mexicana*, hablado por Celia Montalván.<sup>43</sup>

El 31 de octubre de 1931 se anunciaba en el diario *El Universal*, el estreno de *Así es México* en el cine el Palacio, como el primer esfuerzo de la cinematografía mexicana sonora:

Una cinta sonorizada por la banda de policía de México, donde se ven desfilar las bellezas del país que son testimonio de su hermosura.<sup>44</sup>

Este filme de pretensiones documentalistas, resulta ser una película perdida en el pasado, del que ningún autor habla o menciona; y en el cual se ilustra el afán de culturizar a México, al tratar de mostrar lo que era el país, con un toque informativo que se expresaba en su título. El único dato que se brinda acerca de la cinta es su distribuidor: Germán Camús y compañía.

De la misma forma existen aún cintas perdidas en el tiempo tales como *Cachitos de México* o *La vuelta del ruiseñor* de las que sólo se tiene información gracias a la prensa de la época, e incluso se tiene noticia de algunos cortos documentales como *La vida de Francisco Villa* y *Emiliano Zapata*, cuya realización durante los años treinta con un toque informativo y patriótico, aludía a los grandes caudillos revolucionarios del Sur y del Norte (Ver Anexo QUINTA PARTE "Hallazgos cinematográficos en la prensa nacional").

*Alma de América* (1931) de Adolfo Bustamante Moreno producida por La Mexicana Elaboradora de Películas es otra cinta fantasma dentro de la filmografía mexicana. Un filme que no se menciona en ninguna de las bibliografías que estudian el tema y que se traduce en una cinta donde la sonorización se reduce a música de fondo; mientras que los personajes son narrados en actitudes y acciones. Aún el sonido no les permitía expresarse.

Durante 1931 la guerra cristera seguía viva en México y este documental tenía intrínsecamente contenido una propaganda que alentaba a los católicos cristianos de todo México a unirse en torno a la imagen de la Virgen mexicana. Fue así como se hizo *Alma de América*, obra didáctica que narra e ilustra gran parte de la historia de México hasta la aparición de la Virgen de Guadalupe, en el cerro del Tepeyac. En la película se muestra hacedora de milagros, madre de todos los mexicanos y forjadora de la patria.

De ahí se desprende el objetivo de la cinta en homenaje a la Reina de América, al cumplirse en 1931, el cuarto centenario de su aparición.

En *Alma de América* se enaltecen los valores religiosos, pues se presenta a las autoridades de la Iglesia católica de la época y el oficio de misas. Así como al cuerpo diplomático, caballeros de Colón, delegaciones del continente americano; del Colegio militar y autoridades eclesiásticas.

El argumento entreteje la historia de dos jóvenes que se enamoran en la Basílica de Guadalupe y que son separados por causas ajenas a ellos, y diez años después viene el reencuentro gracias al milagro del amor.

Este homenaje ofrece también una alabanza al populismo y a lo nacional que se manifiesta en un rápido recorrido que se hace en la película por las obras arquitectónicas de mayor relevancia en la ciudad de México, así como los hemiciclos y monumentos a los héroes nacionales.

Otra película de la que se conoce poco o nada y que también contiene un carácter documental es *Pro-patria* (1931) de Guillermo Calles, dada a conocer el 10. de octubre de 1933 en la columna *De cine en cine* por Alejandro Aragón en el diario *El Universal*.

La cinta era descriptiva del preciosismo mexicano y en ella se magnificaba a la provincia, pues inclusive su nombre hacía alusión a ese nacionalismo que se perseguía en la época.

El periodista Alejandro Aragón ofrecía sobre la cinta la más buena referencia:

Guillermo Calles merece toda la admiración por su empeño en el bienestar de la cinematografía nacional con la cinta *Pro-patria*, la mejor descripción de nuestra belleza. Apresó todo el hechizo de la quietud pagana que se desprende de la provincia mexicana en un largometraje producido en 1931 durante un viaje de Los Angeles California a México.\*\*

Otro documental del que sólo se tiene la información de que fue patrocinado por la Secretaría de Agricultura es *Exposición ganadera* (1934) de Manuel G. Gómez.\*\*

Asimismo, en 1935 se realizaron cortos para fomentar el turismo de México al exterior con películas documentales como *Puebla: El relicario colonial de América* y *Pátzcuaro: Lago de ensueño*, dirigidos y realizados por Ezequiel Carrasco y tres periodistas fundadores de Productores Mexicanos Argos.

El 4 de abril de 1935 en la prensa mexicana se halagaban los documentales:

Las películas tienen un sentido periodístico en el que palpita el alma del folklore mexicano son sus magníficos paisajes y fieles exponentes de lo que es México.\*\*

Ambas cintas habían sido hechas en español e inglés, pues se pensaba era el mejor método de propaganda para representar a México ante el extranjero, en un momento en que la lucha política en el país entre Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas llegaba a su máxima expresión, pues la pugna se convirtió en un conflicto entre dos diferentes grupos con distintas maneras de concebir la política y el futuro desarrollo del país.

El 16 de junio de 1935 Calles anunció su retiro definitivo de la política, pero ante la prensa extranjera acusó a Cárdenas de empujar al país al comunismo. Ante estas declaraciones los documentales significaron un elemento importante para explicar al extranjero la verdadera situación del país, en busca de apoyo para el Cardenismo.

Más adelante se hicieron cortometrajes descriptivos de otros estados de la República Mexicana como Oaxaca, Quintana Roo, Guanajuato y Zacatecas.

Dos documentales se realizaron durante 1937, el mediodocumental *Vigésimo concierto de la Compañía El Aguila*, de Gustavo Sáenz de Sicilia en el que se describen una serie de números musicales. Y *Amanecer en el arial* (1937) producido por la Secretaría de Educación Pública donde se trataban los problemas de los habitantes del Valle del Mezquital en Hidalgo.\*\*

En 1939 se filma *Mujeres y toros*, de Juan José Segura, melodrama taurino donde se mostraban las hazañas de la fiesta brava en manos del torero Alberto Balderas.\*\* Otra cinta dentro del ámbito documental es *El petróleo de México*, de la que no se conoce prácticamente nada.

También en 1939 se hace un documental que tenía vistas de propaganda política: *De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas* (1939), de Rafael Sánchez Candiani con base en el archivo de los hermanos Alva.

Este documental quizás tenía como finalidad hacer una síntesis de la historia de México en el ámbito político, ante el momento histórico que se vivía en 1939 con la inminente elección presidencial, que incluso se planteó antes de tiempo, pues a finales de 1938 la agitación política en favor y en contra de los posibles candidatos: Rafael Sánchez Tapia, Francisco Castillo Najera, Joaquín Amaro, Gildardo Magaña, Francisco J. Mugica, Juan Andrew Almazán y Manuel Avila Camacho era apremiante, por lo que el cine se vio influenciado del momento y lo reflejó en el filme.

"El montaje y la narración denunciaban un analfabetismo histórico indudable. Sus ausencias, sus anacronismos, en fin, la mayor parte de la información que se manejaba en la cinta era absolutamente cuestionable. A lo largo del filme se dejaban ver las imágenes de la entrevista Díaz-Taft, algunas cosas de Francisco I. Madero, minimizando al grado de existir como una mera referencia carente de relieve.

"Los datos se escamoteaban a cada tramo del documental; de Villa y Zapata, sus cadáveres cobraban más importancia que su bregar como caudillos y representantes de facciones bien definidas. De la misma manera, Ortíz Rubio renunciaba a la presidencia por motivos de salud. La historia como un acontecer lineal era la principal propuesta del anodino *De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas*."\*\*

Durante 1940 se realizaron dos documentales de los que se tiene muy poca información y con los cuales se cierra esta temática en la década: *Mujeres que torear* (1940) de Ignacio Rangel, mediodocumental con las toreras Conchita Cintrón, Juanita Cruz y María Cobian. Y *Treinta años de cine*, un documental mencionado en la *Cartelera cinematográfica 1940-1949* de Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, del que no se tiene más detalle."

Así el cine sonoro mexicano, se iniciaba con el documentalismo, basado principalmente en el género dramático de la obra didáctica cuyo principio era su fin básico: educar. Pero al mismo tiempo el documentalismo sirvió en algunas cintas como propaganda política para servir al poder.

En la década de 1930, el analfabetismo en México rayaba en cifras alarmantes, sin embargo a partir de 1934 con la presidencia de Lázaro Cárdenas comenzó a descender principalmente por el auge que se dio a la educación rural e indígena.

El cine tomó entonces un papel de medio informativo y difusor de la educación en México, ya que aún el analfabeta aprendía a través de las imágenes sonorizadas. El documentalismo en esta época fue orientado por una idea educadora, nacionalista y política.

¡ Un sol de plomo y púrpura incendia  
el firmamento! ... el supremo cansancio... la  
llama infinita...

¡ En un sopor de fiebre la atmósfera  
dormita, y jadeante abrasa de la tierra el  
aliento!

¡ Todo polvo!... Se duerme aletargado  
el viento...

Y el pájaro gorjea, y una rama se  
agita.

La nota agria y aguda de la cruz de  
una ermita perturba el paisaje de tono  
amarillento de la provincia hermosa, del  
rancho pueblerino.

Anónimo.

## 6. LA COMEDIA RANCHERA

### *SI PATRON, LO QUE SU MERCED MANDE.....*

Allá en el Rancho grande.  
Fernando de Fuentes

Con la presidencia del general Lázaro Cárdenas surge en el país, el género cinematográfico más socorrido en la historia del cine mexicano: la comedia ranchera.

Y es precisamente por la política agraria cardenista que se iniciaba a partir de 1934 y que correría a lo largo de seis años, que aparece este peculiar estilo, que contradecía al agrarismo a través del enaltecimiento de la hacienda semifeudal porfirista, mucho antes de la Revolución; con sus hacendados bondadosos; sus caporales valientes y paternales; los indios ignorantes; el pueblo borracho e irresponsable, cantando siempre, por lo que fuera.

Esta temática en un momento en que tenía lugar la Reforma Agraria más amplia que se haya dado en el país, hace aparecer a la comedia ranchera como significativa del momento en que se hizo precisamente porque su discurso iba a contracorriente con el momento político y social de la nación. Ésta luchaba con el Cardenismo por sepultar para siempre el pasado porfiriano, sobre todo el inexistente planteado por la comedia ranchera.<sup>78</sup>

Sin embargo, la hacienda porfirista se retomó sin pensarlo más, se mistificó a la provincia y a la vida campesina alimentada con cuadros rurales y canciones vernáculas. Así surgía una incógnita con respecto a la mecánica de la política cardenista, ¿para qué hacer una reforma agraria?

Por vez primera en el cine sonoro mexicano, un tema afectaba directamente al gobierno en el poder, pues enfrentaba la política agraria del presidente Cárdenas a través de la imagen idealizada de la vida de la hacienda y la negación de la Revolución.

La reforma agraria había dado su paso más importante y espectacular con el reparto de las tierras de La Laguna en octubre de 1936. El presidente Cárdenas dirigió personalmente el reparto en la comarca, el cual afectó 128 000 hectáreas de riego y temporal en beneficio de 34 743 campesinos en 1 875 ejidos.<sup>79</sup>



Después el reparto agrario se llevó a cabo en otras regiones del país, en Yucatán, el 8 de agosto de 1937 se expropiaron 366 000 hectáreas en beneficio de 34 000 campesinos henequeneros.

La tercera gran expropiación fue en el Valle de Yaqui, el 27 de octubre de 1935 en donde se afectaron 17 000 hectáreas de riego y 36 000 de temporal en beneficio de 2 160 trabajadores. Con lo que se convirtió en uno de los hechos más sobresalientes de su presidencia.<sup>74</sup>

Sin embargo, la comedia ranchera no fue suprimida ni censurada, pues de inmediato se constituyó en el género más socorrido por el cine al convertirse en una afirmación de la nacionalidad o localidad que se manifestaba en la alabanza del nacionalismo cultural con sus fiestas, tradiciones y costumbres. Lo que desembocó en la consolidación definitiva de la incipiente industria cinematográfica, que buena o mala atraía divisas a México.

El nacionalismo se identificó con la comedia ranchera, pues en ella se hallaban reunidos todos los elementos que definieron a éste tipo de filmes como géneros netamente nacionales: la música, las peleas de gallos, el costumbrismo, el colorido y el folklore, y el tono de los personajes del teatro de revista que después se repetirían en multitud de filmes.

"Lo que ha llevado a ver a películas como *Allá en el Rancho Grande* y similares como una manifestación del nacionalismo reaccionario es el planteamiento de un mundo idílico e incontaminado (la arcadia bucólica) de las haciendas porfirianas en las que los únicos conflictos entre los patrones y sus trabajadores son de carácter amoroso."<sup>75</sup>

Otra característica de esta temática creada y exportada de México al mundo fue además de su forma de presentar los cuadros mencionados, el aprovechamiento de personajes cómicos con enredos y un lenguaje peculiar. Se incluyó además la música alegre como principal elemento y la actuación al estilo de la carpa y el teatro.

La comedia ranchera asimiló elementos españoles de muchos géneros dramáticos para consolidarse propiamente como temática. "La primera de las fuentes del género fue la parodia del drama español, así como también es perceptible el sainete madrileño y la zarzuela. A través del primero, la comedia ranchera incorpora el gusto por el asunto jocoso, por la complicación fútil, por las temperaturas de superficie, por los enredos a base de malentendidos, por la resolución arbitraria de los conflictos sentimentalistas y cierta gracia verbal. De la zarzuela, la comedia ranchera tomará sus tres elementos fundamentales: la desenvoltura de personajes celosos de su intimidad, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre".<sup>76</sup>

Finalmente, la comedia ranchera se empeñaba en la recreación de un pasado idílico que nunca existió y proponía, en un alarde de anacronismo sin precedentes, formas de vida y de convivencia social que en México estaban socialmente separadas, o cuando menos estaban en vías de serlo, a la luz de una Revolución que pese a haber contado en sus bases con la participación campesina, bien pronto adquiriría el tono de una revolución burguesa tardía.<sup>77</sup>

La comedia ranchera, se convirtió así en el género mexicano por excelencia que todo mexicano quería ver. Y a partir de 1934, hasta el final de la década ya no se pudo dejar de lado el tema que inventaba una y mil historias al respecto.

Incluso puede decirse que una de las primeras cintas sonoras, *Más fuerte que el deber* (1930) de Raphael J. Sevilla comenzaba a esbozar tímidamente la temática.

Sin embargo, algunos filmes del género se dedicaron a variar su estructura con el único fin del encumbramiento nacionalista fuera de la hacienda porfiriana, pero rescatando algunos de sus elementos. Y otras tomaron abiertamente a la política como tema de comedias localistas, a todas ellas hemos integrado en este apartado.

1936 es el año donde surge *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes y con ella, la película más representativa de la década e inauguradora formal del género, que se consolida a través de los años como un clásico del cine mexicano.

Esta cinta vuelve su mirada a la feudal hacienda porfiriana con todos aquellos elementos irreales que aún se idealizaban: el hacendado bueno, generoso y hasta débil; los peones serviles; las canciones alegres a toda hora del día; el caporal dependiente de la figura paternalista del patrón y que incluso daría la vida por él.

En este homenaje a la hacienda se prevé ese sentido antiagrarista que enmarca el idilio amoroso entre el caporal, la joven pueblerina y el patrón; en donde el valiente caporal es quien triunfa gracias a su identidad con el pueblo.

*Allá en el Rancho Grande* consagra un cuadro de costumbres del campo con una música que elogia a la guitarra, que compone canciones peculiares a cada momento, con pautas jaraneras. Este es quizás el elemento más destacado que se rescatará en adelante por las cintas de ambiente ranchero. La melodía regional y el son del mariachi.

Además de la explotación del paisaje, la figura del charro se erige como la del hombre fuerte, guapo, valiente y atrevido que podrá contra todos los obstáculos que se le atreviesen para lograr el amor de la mujer amada, siempre pura e ingenua, la desde entonces "mujer mexicana".

El machismo mexicano también asaltarán la pantalla y manifestará el atraso cultural que trae consigo el nacionalismo, ya que se presentará la imagen de un borrachín que después de permitir tantos abusos de su mujer, decide no admitir otra autoridad más que la suya y somete a la celestina. Y hasta el mismo caporal repudia a la mujer buena y dulce al creerla de otro hombre; sólo por el hecho de que ya no será el primero. Su machismo no permitirá burlas del pueblo y de su gente, matará por su honrra manchada, por su machismo pisoteado.

El filme propone apreciar todos los elementos de la comedia como género dramático. El hacendado que vive en una sociedad, su hacienda floreciente, a la que agrade al desear a la mujer ajena, y de lo cual se deriva el castigo de enfrentarse con el caporal, que finalmente acarrea la reconciliación con su gente y su tierra.

*Allá en el Rancho Grande* mueve a la integración y reintegración de la gente de la finca; mientras que el caporal se reafirma como el hombre siempre miembro de la hacienda, de la tierra y del pueblo. El caporal como todo protagonista de la comedia es un amante de su vida, se excede y lo disfruta, hace que el medio gire a su alrededor, conoce al pueblo, sus cualidades y defectos.

El final de la comedia, siempre afortunado resulta en un *happy-end*, porque el hacendado y su gente terminan reconciliándose entre sí y se da un reencuentro con el amor triplemente realizado en sendas ceremonias nupciales.

Tito Guizar, (el caporal José Francisco), fue uno de los primeros artistas latinos en triunfar en Hollywood y alcanzar el estrellato internacional a partir de *Allá en el Rancho Grande*. Su entrada a la cinta se realizó por azar en 1936, al acudir al café Tupinam, donde se reunía toda la farándula de México y donde conoció a Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Chano Urueta, que al verlo le encontraron el tipo para la película que comenzarían a filmar bajo el título de *Crucita*. Después de un tiempo, le cambiaron el nombre al filme y con él la música que le daría vida. Esta cinta abrió las puertas de México al mundo entero.<sup>78</sup>

En 1938 y bajo la dirección de Rafael E. Portas se filma la cinta *Adiós Nicanor*, inspirada en una canción de Agustín Lara. Este melodrama ranchero que encaja dentro del género cinematográfico de la aventura, tiene en su trama el triángulo amoroso que se desarrolla en el ambiente tranquilo de la provincia.

*Adiós Nicanor*, esta vez cuya trama se lleva a cabo en el estado de Querétaro conjunta nuevamente los estereotipos de los personajes de la comedia ranchera, con el patrón bonachón y con la gente del campo, a quienes ayuda y respeta. Es el ranchero que invita al caporal, al buen Nicanor, a pasar y tomar una taza de café, mientras descansa de las faenas del campo.

La nieta del patrón es la fiel enamorada del caporal, a quien no le importa el qué dirán, ni la diferencia de clases; lo que le interesa es su amor por Nicanor que se escucha melancólicamente en ese *Adiós Nicanor* que canta mientras el ser amado se aleja en busca de su otro amor que lo traiciona.

Es la nieta del hacendado la encarnación de la virtud, la dulzura y el espíritu de abnegación de la "mujer mexicana", quien sufre todo por amor y espera pacientemente que éste llegue a ella.

Nicanor, es el personaje tierno, piadoso, noble, respetuoso y apuesto; el héroe ranchero; el defensor del honor de las mujeres; querido y respetado por el pueblo. Pero también es el macho y se le alaba como tal. Al perder el respeto de su gente por una mujer traicionera, decide ir hasta donde sea necesario para encontrarla y exponerla delante de todos y realizar con ella un rito que la convierte en mujerzuela: cortarle las trenzas, "como la cola a las vacas de mala sangre, para que corran libres por el monte"; en una tradición ancestral que evidencia a la hembra deshonrada.

Esta mujer, prototipo de la mujer burlada y engañada por "el gavilán", bravucón y enganchador de hembras, es en el filme la mujer ultrajada que busca la venganza en Nicanor, pero que acepta su culpa y deja ser feliz al hombre que ama al cantarle un suave *Adiós Nicanor*, mientras la nieta del hacendado y el caporal cabalgan hacia el horizonte queretano.

Con respecto a la película y después de una invasión de comedias rancheras desde *Allá en el Rancho Grande*. En enero de 1938, aparecía en el diario *El Nacional*:

Se estrena *Adiós Nicanor*, obra musical basada en la canción de Agustín Lara. No tiene chinias de tarjeta postal, ni charros de calendario, sino auténticas costumbres del campo y charros con ropa de trabajo. Escenas dramáticas que culminan en el duelo a puñales, consideradas por los críticos como las más emotivas y apasionantes que se hayan filmado.<sup>79</sup>

Ese mismo año, en 1937, apareció en el ámbito cinematográfico *Jalisco nunca pierde*, de Chano Urueta, de iguales características que las películas anteriores, con los caporales sacrificados y honestos, y la hija del patrón enamorada de él.

En este nuevo Rancho Grande se enaltece a la provincia y al Edén intacto y cien por ciento ranchero que es Jalisco, el estado preferido por el cine mexicano para cuna de romances y de charros; es por esto que "*Jalisco nunca pierde y cuando pierde arrebatata*".

*Jalisco nunca pierde* narra la historia de dos jóvenes que son comprometidos en matrimonio por sus padres, dueños de las dos haciendas más importantes de la región; sin embargo ella ama al caporal de su hacienda y él a una joven del poblado cercano, a pesar de ello aceptan casarse para darle gusto a sus progenitores, pero el juez se entera de lo que sucede y en la boda por el civil llama como padrinos al caporal de la hacienda y a la joven del poblado, y por un equivoco casa a las parejas enamoradas, por lo que todos son felices. Un trío llega a aclarar la confusión de los padres de los novios.

Así, en la película no se toma en cuenta la diferencia de clases, pues se accede a ellas a través del matrimonio y la hacienda siempre rebotante es el centro de la vida popular.

Además el filme ensalza el espíritu patriótico y mexicano con las canciones intermitentes, que incluso interrumpen el drama; así como los jaripeos, las charreadas y las serenatas a la amada, que forman parte de las celebraciones de siempre.

También en 1937 se filma *Huapango*, de Juan Bustillo Oro, comedia campirana que trata de elogiar las glorias de otro estado de la República mexicana que también es uno de los preferidos del cine mexicano: Veracruz. En esta ocasión a través de su música: el huapango.

El prólogo de la película decía prácticamente todo lo que de ella se desprendía:

En *Huapango* se reservó el generoso espíritu de Veracruz, en una de las más vivas tradiciones, su música y fiesta: el huapango.

La historia de *Huapango* relata la vida de un viejo hacendado veracruzano quien se cansa de esperar a su hijo, el cual estudia en el extranjero, por lo que muere sin volverlo a ver.

El primo del viejo, pretende quedarse con la herencia de éste, puesto que antes de morir se señala un plazo de un año para que regrese el hijo y se case con la ahijada del viejo. Sin embargo al quererlo despojar, es escuchado por un sirviente que le escribe al hijo y lo previene.

El joven por fin llega a Veracruz disfrazado de licenciado. Al conocer a la ahijada de su padre se enamora de ella, sin que ella sepa que es su prometida.

En las fiestas del huapango y después de una lucha a muerte con machetes entre el primo de su padre y el joven, éste lo desenmascara como ladrón y es detenido. El joven confiesa la verdad, se casa con la muchacha, y disfrutan de la fiesta del huapango.

Dentro de la trama se viven circunstancias a través de canciones y fiestas que incluso atraen el enfrentamiento, pero con guitarra en mano. La película deja de lado el melodrama, donde se exhibe la

muerte, la traición, a los terratenientes en busca del poder y los obstáculos del hombre que regresa del extranjero a su tierra natal en donde es conquistado por el folklore y la mujer provinciana.

En *Huapango* lo más importante es el baile y la música, que son eternos.

El humor voluntario se da en el argumento con la confusión de nombres entre la servidumbre, en que un criado y una criada llevan el mismo apelativo, Refugio, lo que ocasiona un sin fin de pleitos.

Otro clásico del cine mexicano aparece en 1937, *La Zandunga*, de Fernando de Fuentes. Comedia folklórica ahora llevada a otra de las regiones por años popular y tradicional de la República Mexicana, enclavada en un pueblecito del Istmo de Tehuantepec, donde se suceden los amores contrariados, las fiestas famosas con sus ferias de flores y de fruta, pero principalmente llenas de alegría y de baile con la tradicional zandunga.

Esta comedia describe la relación furtiva entre el paisaje y lo que allí se desarrolla, donde lo mismo se pueden ver las ancestrales luchas de barrios por las mujeres; el arreglo de la casa de un novio por los jóvenes de la región, así como la vela y el baño de una novia como ritual entre las muchachas del pueblo.

Asimismo, ocurre el clásico triángulo amoroso al que se le aumenta un cuarto elemento, el personaje que encarna al hombre rico y viejo que añora a la joven alegre, quien a su vez está enamorada de un marinero y es amada por un joven nativo; lo que desencadena una serie de situaciones que culminan con la feliz reunión de la pareja de enamorados y el sacrificio del joven oriundo.

En esta comedia, los cómicos hacen su aparición en nombre de la autoridad e interpretados por el ayudante de la alcaldía (Carlos López "Chaflán") y el alcalde del pueblo (Joaquín Pardavé), quien reproduce las acciones de un poderío dudoso basado en un bastón mágico, cuya pérdida significa la falta de omnipotencia, dominio y respeto.

*Padre de más de cuatro*, realizada en 1938 por Roberto O'Guigley es una comedia que seguía en la zaga del ambiente ranchero, en una versión que imitaba burlescamente al macho charro mexicano.

La película de ambiente campirano honra la vida de la hacienda con su ambiente provinciano, con sus tradiciones y costumbres. En Rancho grandote, parodia de *Allá en el Rancho Grande*, los habitantes llevan una vida jocosa y apacible con su botella de mezcal cerca. La servidumbre ama a sus patrones que son generosos con ellos.

Esta comedia ranchera exhibe al amor exteriorizado sin importar clases sociales, en que el caporal y la hija del patrón se enamoran a costa de todos y principalmente de la tía de ella, una solterona chaperona, y de un anciano que pretende casarse con la casi quinceañera, quienes en su nombre llevan la fama; la primera, Fernández de la Fuente del Villar de las Alpujarras y el viejo, Ladrón del Valle.

*Padre de más de cuatro* añade a la comedia la picardía de lo mexicano, el buen humor y el toque cómico del charro pueblerino, quien para poder salvar a la hacienda, su terruño amado, y a la "niña" de las garras del anciano va a la capital a probar suerte como luchador y boxeador.

Sin embargo este caporal de Rancho grandote es el típico galán que es derribado por el caballo o que tropieza a cada momento; a

quien en su serenata a la "niña" le hace segunda voz el rebuznido de un burro y se le cae una maceta del balcón, o que incluso hace de su amor un ridículo al llorar con su mamá. Recibe el cariño del patrón, pero no lo ve con "buenos ojos" por ser pobre.

Este ranchero inexperto llega a la capital, al lugar malo por excelencia, que todo lo contamina; la encarnación del mal y allí se ve envuelto en una serie de enredos que se acentúan al confundirlo a él, el grandioso boxeador "Kit Chihuahua", ni más ni menos que con el jefe del Partido Socialista del Norte.

Las mujeres lo asedian, se convierte en idolo de las multitudes, pero la vida de la ciudad con sus hoteles y sus autos lo agobian, es por eso que añora a su provincia. Al subir al ring, gana con trampa y engaño, así como al escuchar la melodía de *Padre de más de cuatro*, que lo vuelve una fiera al recordar su tierra, su Rancho Grandote.

El final del filme es por demás feliz y afortunado puesto que el caporal consigue el permiso del patrón para casarse con su hija, ya que ahora es rico; por lo que los viejos opositores al matrimonio se consuelan uno con otro.

*El Rosario de Amozac* realizada en 1938 por José Bohr, puede considerarse como una de las mejores comedias costumbristas de la época que narra las peripecias de un romance en una provincia tan verdadera como original, con sus típicos chismes de "pueblo chico", lo que acarrea todas las aventuras del filme.

En *El Rosario de Amozac* se nos muestran una serie de personajes característicos de la comedia en su máxima expresión: el jorobado vendedor de lotería, que persigue a una joven a costa de los golpes que le propina la madre de ésta. El herrero, apodado "el rodajas" quien trata de enamorar a la joven bella, al llevarle flores vestido de un ridículo traje para aparentar la educación y los buenos modales de un "catrín". Y el vendedor de joyas que acude a la cantina del pueblo para vender los aretes de la emperatriz Carlota o la pulsera de alguna reina famosa, engañando a los ingenuos.

El pueblo donde se desarrolla la acción es aún más pintoresco que sus propios habitantes, pues en él se inaugura un kiosco y unos baños públicos por todas y cada una de las autoridades. También en el lugar se esperan las fiestas del santo de la Iglesia para poder pasar el "chisme" y conocer así toda la vida de Amozac.

1938 marca el debut de otra cinta de ambiente ranchero, *La india bonita*, de Antonio Helú, considerada por muchos como una película indigenista por hacer alusión a la joven arrancada de su vida en el campo. Sin embargo es al género de la comedia ranchera al que más se aproxima, pues se engalana con la comedia como género dramático, donde se entrelazan el drama y lo cómico en un encumbramiento de tradiciones, costumbres populares y el más puro nacionalismo.

*La india bonita* recrea un concurso de belleza, como muchas otras ceremonias pintorescas, lo cual acarrea un sin fin de consecuencias que culminan con el final feliz y afortunado, ya que los protagonistas y el medio terminan en reconciliación entre sí.

Nuevamente los elementos de la comedia ranchera desfilan y se unen para dar vida a la hacienda porfiriana, ya no feroz ni asesina, sino llena de música y alegría; con la hacienda magnánima; el patrón acomodado y los peones contentos y felices, puesto que hasta las muchachas de la hacienda son todas ahijadas del patrón y gozan de sus favores.

En esta tierra prospera el bienestar, surge el amor entre dos jóvenes, el cual se ve afectado con la llegada del hijo del patrón, ante el cual el peón se resigna a perderlo todo por el agradecimiento que le tiene "al que manda", ya que como dice: "sino fuera el hijo del patrón lucharía como un hombre, pero el respeto es demasiado".

El folklore y el nacionalismo son más que claros en la cinta al prepararse las fiestas de bienvenida al nuevo patrón, con todo lo que ofrece la hacienda: charreadas, jaripeos, baile y la reina de la fiesta. Pero también en la capital de la República, que también es mexicana, y con el pretexto del concurso de belleza se exhiben un sin número de espectáculos musicales dedicados a cada estado del territorio nacional.

La comedia alaba su carácter moral en *La India Bonita* al acechar al hombre venido de la capital (nuevamente el lugar de la perdición, de la maldad e inmoralidad), el cual agradece a la comunidad pura, buena y respetable; la gloriosa provincia mexicana, al pretender llevarse a su más bella hija para aprovecharse de ella, y por lo cual es castigado y queda en ridículo.

El filme juega con sus protagonistas y les permite infringir las leyes para luego restringirlos, enjuiciarlos y exponerlos. Es así como la madre de la "india bonita" tiene que recurrir al patrón para evitar la desgracia entre hermanos, pues el joven capitalino por medio de artimañas se lleva a la muchacha (la india bonita, que en realidad es su media hermana) fuera de su tierra llena de virtudes, ya que dice "de todas formas se perderá con los indios".

Pero el castigo alcanza tarde o temprano y los personajes quedan en ridículo ante los demás al cumplir su misión moralizante, mientras el amor y la verdad triunfan en el hogar virgen.

"En *La india bonita* es muy significativo el hecho de que el personaje ciudadano ya sea en el interior o en la misma ciudad abusa de los incautos provincianos. Es por eso que Miguel (Emilio Tuero), tiene que ir a la capital a rescatar a su novia Lupe (María Luisa Zea), de los vivales capitalinos que se la llevan con el pretexto de hacerla participar en el concurso de belleza. Para el efecto el susodicho aparecía en plena ceremonia de coronación cantando algo así como: *quiero que a mi rancho vuelva, que aquí todo es falsedad, para que otra vez florezcan, las rosas de mi rosa*".<sup>66</sup>

El género de la comedia ranchera pronto declinó en una alabanza al nacionalismo con una expresión cien por ciento localista, al encumbrar a la provincia mexicana. El cine mexicano escuchó este llamado y produjo cintas que enaltecían a la tierra mexicana de las más diversas maneras.

*Adiós mi chaparrita* (1938) de René Cardona, es una de las pocas cintas de alabanza nacional cuya trama se sitúa fuera del país y que trata de acentuar una moraleja más en el cine mexicano, al reflejar la pobreza de la tierra rural y la necesidad de salir hacia los Estados Unidos, a ese "otro lado" tan añorado donde se busca la felicidad y la riqueza, y sólo se encuentra el desengaño.

"El tema de los braceros en esta cinta también conocida como *Los Refugiados* o *Los Repatriados*, adaptada sobre la novela *Rancho estradeño*, de Rosa Castaño es muy revelador, pues en la época había originado conflictos entre Estados Unidos y los gobiernos del

Maximato por la deportación de poco más de trescientos mil trabajadores entre 1930 y 1933.

Pero, quizás lo más significativo sea el hecho de la exhibición tan tardía de la película, en agosto de 1943 (cuatro años y medio después de su realización) que obedeció al deseo de no provocar polémicas, porque en el filme se dejaba entrever el fenómeno del mexicano-americano que se porta agresivo contra el mexicano que llega de bracero. Esto hubiera sido riesgoso en un momento en que se planteaba la necesidad de alianza con Estados Unidos por causa de la guerra y por lo cual muchos mexicanos deberían ir a ese país para sustituir la mano de obra estadounidense ocupada en el esfuerzo bélico."<sup>1</sup>

El filme sin embargo, se manifestó como una comedia ranchera que expresaba también la realidad nacional, pues además de tratar el tema del antiyanquismo, se hablaba de la necesidad de los braceros de salir del campo mexicano donde se conoce el amor y la dicha, pero donde no se ve más porvenir ni con la Reforma agraria y el ejido; porque después de todo esa reforma que tanto predica Cárdenas es poco efectiva y es necesario encontrar una salida a la pobreza. El camino está con el vecino del Norte, en el "otro lado" donde se encuentra la explotación y el maltrato.

Desde las desdichas que se viven en ese "otro lado", la cinta glorifica a la provincia mexicana y al amor, ese que nunca se olvida, fiel hasta el final. Ese amor que a pesar de la entrega sin matrimonio es moral y puro. En donde la heroína, "la chaparrita", es víctima ya sin su hombre de los maltratos de su padre y después de ese trance donde da a luz a su hijo en medio del campo, fuera del pueblo para evitar la vergüenza. Por último debe sufrir la muerte del pequeño, que sucumbe por la mordedura de una víbora, tan cruel como la pobreza.

El maltrato del indocumentado es real en casi todas las épocas, y en la película se vuelca el odio en un capataz mexicano que golpea y casi mata a sus compatriotas.

La moraleja se acomoda para dar una lección inolvidable y sin embargo mil veces violada: Si en cualquier tierra, la lucha es la lucha, entonces para qué salir de la bendita patria, sólo para lograr el sufrimiento y la muerte lejos del terruño.

Por último, el indocumentado regresa a su tan añorada tierra mexicana y encuentra a su "chaparrita", quien fiel hasta el final lo espera y ambos son felices juntos, en el mejor lugar en que se puede vivir: México.

En 1940 aparece una cinta que revoluciona la imagen del vagabundo al convertirlo en bondad, nobleza y alma pura; al encarnarlo en el representante del medio rural, el *Pobre diablo*, de José Benavides Jr.

Esta comedia sentimental describe la vida de ese *Pobre diablo*, que lleva por mejor nombre Plácido Bueno (Fernando Soler) vagabundo y noble, a quien la fortuna sonríe sólo a ratos. El peregrino muestra el lado bueno del hombre: generoso, ingenuo y dulce que recorre los caminos malos "porque los buenos no se han hecho para él"; quien pide que lo dejen en la cárcel, pues allí es feliz, y a quien confunden como padre de una joven, y da y recibe todo el amor como tal.

También aparece aquí un personaje despilfarrado y parrandero que sólo busca hacer negocio con la sociedad e incluso pide prestado para sobrevivir, pero que a pesar de ello es bueno, pues es



provinciano y asoma en él un gesto de bondad al deshacerse de sus bienes llegado el momento.

El ambiente rural es en *Pobre diablo* una evocación melancólica del contorno pueblerino. Donde los balcones lucen vacíos y desolados. Donde por azar del destino no hay hombres, en el famoso *Sal si puedes*. Lo que hace creer en un árbol milagroso que se nutre ávidamente de joyas y dinero obsequiando la ilusión de un marido. Y se ve a la planta leñosa a toda hora repleta del sexo femenino, una historia más de la candidez de la provincia mexicana.

*Pobre Diablo* por último, dignifica al hombre bueno y apocado, como muchos otros, sin valor para el desengaño. Sólo es el pobre diablo golpeado por la mala suerte que paga su desdicha, su poquedad de espíritu, su pobreza de fuerza, pero que manifiesta su gran corazón.

La alabanza del localismo y la nacionalidad estuvieron a la orden de día en casi todas las cintas de la década que se aventuraron en el género de la comedia ranchera al narrar historias de aventura, acción y romanticismo; a los cuales se les agregó un elemento en 1938: la influencia del género cinematográfico conocido como el *western* norteamericano, tan de moda años después.

La década de 1930 ve nacer uno de los géneros que sería más explotado por el cine en Hollywood con sus características tradicionales: pistolas, pistoleros, caballos, *saloons*, diligencias y poblados.

Una de las cintas que explota este elemento es *El látigo* (1938), de José Bohr, a través del nuevo Robin Hood, *western* y mexicano, que ayuda a los pobres y roba a los ricos en este melodrama rural, en el cual el destino se encarga de orillar a un hombre al robo.

Su historia tiene mucho de la fantasía de los grandes héroes: huérfano de madre y bastardo de padre encuentra en el orfanato para niñas una nueva casa, pero hasta de ahí es echado por los prejuicios morales que lo orillan a hacerse forajido.

Este melodrama de hazañas humanas, relata la lucha de ese hombre enmascarado por ayudar a la comarca y asistir a los pobres, por dar a los necesitados y poner en su lugar a los ricos y a los tramposos. En *El látigo* las aventuras se suceden a un mismo tiempo de una forma trágica y cómica, donde por ejemplo, todos los huérfanos tienen el destino de ser pobres y de vivir de caridad, pero de entre ellos surge uno, que al cansarse de la injusticia, se convierte en el defensor de las causas justas, nobles y buenas.

El filme tiene presentes ciertos valores sociomorales, ya que a pesar de ser el personaje un delincuente, no es por eso un asesino, pues utiliza el látigo que le da nombre, para cometer sus atracos.

Finalmente se da el encuentro del hombre con su destino al descubrir al padre tantas veces añorado y maldecido que encarna en su más feroz enemigo y con el cual combate. Al final ambos se reconcilian y el amor llega a esa alma descarriada y lo regresa al camino que la moral de la época dicta, donde el hombre de campo es feliz al trabajar sus tierras y tener cerca a la mujer que ama.

En 1938 también se filma *Juan sin miedo*, de Juan José Segura. Comedia ranchera que se dedicó a enaltecer lo propio, a la hermosa

comarca mexicana y a un personaje macho-ranchero-torero y que por mejor apodo es "Juan sin miedo".

La cinta cuenta un sin fin de aventuras al estilo *western* con sus cantinas en donde se juega baraja; las balaceras al estilo del oeste; el robo de ganado y la persecución de los cuatreros. Aunado a ello se ensalzan la vida de la hacienda, ésta si mexicana cien por ciento con sus bondades, sus bailes y mariachis, y la sin faltar música de tríos que suena y resuena a lo largo de toda la película.

Aquí, aparece nuevamente el hacendado generoso de la comedia ranchera con sus tierras fructíferas y su gente fiel, pero además ahora vestido de valiente torero que trae consigo un mensaje para el país, ya que ve el porvenir de México a través de su hijo, el joven Juan, a quien no quiere ver convertido en un ranchero torero como él, sino en un ingeniero ó un abogado del México contemporáneo. Con esto se aleccionaba a la sociedad de esos años; ya no valía ser valiente ni feroz para sobresalir en la vida, sino que lo más importante de ahí en adelante sería el grado de estudio.

*Juan sin miedo* finalmente elogia a la fiesta brava con sus corridas de toros y el nacionalismo sin par que se observa en la feria de San Fernando, donde todo puede ocurrir: la banda instrumental, un bufón de circo y hasta un piel roja venido del norte.

Su publicidad la anunciaba así:

Música, folklore, rancheros valientes como Robin Hood y enamorados como don Juan.<sup>88</sup>

Finalmente dentro del amplio género de la comedia ranchera surge el tema escabroso de la política vista por los ojos del cinematógrafo. En los años treintas como hemos analizado, el cine se dedicó a apoyar el régimen en el poder, pero a raíz del auge democrático del cardenismo, el panorama cambió. Ahora todo el mundo podía hablar de política, principalmente si era local.

En 1937 aparece *Mi candidato*, de Chano Urueta, que trataba el tema del caciquismo político en una comedia campirana donde surgía la lucha por la presidencia municipal entre el candidato popular y el cacique impuesto por él mismo y por sus contactos del gobierno federal.

En *Mi candidato* es muy significativo el hecho de que se tratara el tema de la política encarnado en la lucha de un cacique contra un candidato popular, pues en esos años, ese tipo de luchas electorales era muy real, ya que el país se dividía en grandes cacicazgos que cubrían gran parte del territorio nacional.

El cinematógrafo llevó así sucesos contemporáneos a la pantalla, pero con ciertas precauciones. Como una advertencia de que el filme no se ligaba con los acontecimientos políticos del país se leía un lema al inicio, que decía a la letra:

Esta es una historia con personajes ficticios, sin relación alguna con la vida política del país.

Emerge así la lucha electoral y el triángulo amoroso entre el candidato, la pueblerina y el cacique, quien se vale de ciertas

artimañas para separar a los enamorados y con esto ganar el puesto público; a través de la mujer mala y por tanto capitalina que es contratada para terminar con el romance. Sin embargo en la provincia, la unión hace la fuerza y la democracia sale a flote a pesar de los más grandes obstáculos, con lo que el candidato popular triunfa y rescata a su novia de las garras del cacique, quien termina en la cárcel por alterar los votos.

Finalmente para 1940 y al tener enfrente la sucesión presidencial que señalaba a Manuel Avila Camacho, candidato por el Partido de la Revolución Mexicana como próximo sucesor, surgía en el horizonte filmográfico *El Jefe Máximo*, de Fernando de Fuentes.

Esta comedia se inspiraba en la pieza de teatro *Los caciques* de Carlos Arniches, que nos habla del momento que se vivía en relación con las elecciones para el sexenio 1940-1946, donde el PRM imponía al candidato y a la gente que debía respaldarlo. Exactamente lo mismo se trataba en *El Jefe Máximo*, por lo que veladamente en el filme, el cine se manifestaba en contra de la imposición gubernamental.

Asimismo, *El Jefe Máximo* hacía alusión con su título al ex presidente Plutarco Elías Calles que durante el Maximato se hiciera llamar así, y se impusiera en el poder por varios años a través de sucesores a quienes manejaba. De alguna manera, la película dejaba entrever que ese era el camino que seguiría Lázaro Cárdenas.

En *El jefe Máximo* se satiriza la imagen de este nuevo jefe político, Máximo Terroba, que gobierna al pintoresco pueblo *Ponte verde de abajo*, claro que todo esto al hacer alusión a la política mexicana donde se mandaba a todos; donde se gastaba y repartía el botín, que venía a ser el pueblo mismo, entre los colaboradores.

Clara consecuencia de la política mexicana en boga, *El Jefe Máximo* surgía como una reproducción de la realidad social vista a través del mexicano clasemediero en su máxima expresión: en la corrupción, en el manejo de los fondos y aún en tener que pagar a quien habite la cárcel, la escuela y el asilo, para engañar al gobierno y mantener así su poderío eternizado.

Sin embargo el final de la cinta ponía a cada quien en su lugar y amenazaba a quien señalaba los destinos de aquel pintoresco pueblo, pues el jefe político terminaba en la cárcel junto con algunos de sus colaboradores.

Es muy significativo el hecho de que en esta cinta, de la misma forma que en *Mi candidato* el final aleccionara fuertemente a quienes infringían las leyes, pues incluso se ponía de manifiesto que todo aquel hombre fuera cacique, alcalde o gobernador que subiera al poder a base de artimañas tarde o temprano caería gracias a la democracia y la solidaridad ciudadana.

Como observamos, la comedia ranchera fue el género más cultivado en la época y el mejor aceptado a nivel nacional e incluso mundial, plagando al cine mexicano de una tutela que a través de los años no ha podido superar.

De cualquier manera la comedia ranchera se convirtió para el cine mexicano en el equivalente de lo que el *western* fue para el cine norteamericano, "y se hizo de él un género netamente nacional con características propias y que dio muchos años después innumerables frutos, algunos valiosos".<sup>63</sup>

Otras cintas destacadas del género durante la década fueron: *Ora Ponciano* (1936) de Gabriel Soria; *Los chicos de la prensa* (1936) de

Ramón Peón; *Las cuatro milpas* (1937) de Ramón Pereda; *Amapola del camino* (1937) de Juan Bustillo Oro; *Bajo el cielo de México* (1937) de Fernando de Fuentes; *Allá en el rancho chico* (1937), de René Cardona; *Por mis pistolas* (1938) de José Bohr; *Nobleza ranchera* (1938) de Alfredo del Diestro; *La tierra del mariachi* (1938) de Raúl de Anda; *Canto a mi tierra* (1938) de José Bohr y *Allá en el Trópico* (1940) de Fernando de Fuentes, entre otras.

Entre las que hacían alusión a la política sólo figura una cinta, realizada en 1937, *La honradez es un estorbo*, de Juan Bustillo Oro.

Gobernar una familia es casi tan  
difícil como gobernar todo un reino.  
Montaigne.

La familia es el pequeño mundo  
donde tarde o temprano todo se sabe.  
Beecher.

Sólo al tener una familia se conoce  
la bienaventuranza y el averno.  
W. S. Thompson.

El corazón de la madre es la escuela  
del niño.  
H. W. Baker.

De fijo en madre las horas mortales  
llorando se pasa.  
Vicente Medina.

## 6. LA FAMILIA

### **LA FAMILIA DEBE RESPONDER AL ATAQUE Y A LA AFRENTA, SIEMPRE UNIDA.....**

Oéio.  
Millian Rowland

La familia fue uno de los géneros cinematográficos que sólo se esbozó tíbiamente en los años treintas a través del melodrama, y que alcanzaría su mayor esplendor en las décadas siguientes. Pero, ¿por qué el tema de la familia?

Durante la década de 1930, en que México vivía el principio del cambio hacia la urbanización y el fortalecimiento de una nueva clase media resultado de la ahora comenzada industrialización del país, era indudable presumir que en esa reciente clase con enraizados valores y tradiciones, heredados principalmente del porfiriato, causarían gran impacto las convulsiones político-sociales-económicas-culturales y la modernización.

Aunque algunos críticos del cine como Emilio García Riera sostienen que "los productores, miembros casi siempre de una burguesía o una pequeño burguesía conservadora, mantuvieron el prurito característico del cine mudo anterior, de ofrecer de México una imagen civilizada y occidental con melodramas mundanos y modernos" es un hecho que la interpretación de ese tipo de cintas era una respuesta real a la realidad de la transformación que vivía el país, pues se modificaba lentamente el rostro de una nación casi rural, en una cada vez más urbanizada, con todo lo que ello implicaba.\*\*

"Ciertamente no puede negarse la posibilidad de que como una reacción ante la movilización en todos sentidos que se generaba en el país, las clases medias hayan reaccionado propugnando por un culto inmovilizador del claustro familiar, que diera contraparte a la movilización extrema que se daba fuera de él."\*\*

En México, los cambios se manifestaron en un principio, en el despertar de las clases sociales alta y media en el Maximato; y después, con el régimen cardenista se vieron desplazadas por las clases proletarias y campesinas que trabajaron como fuerzas de lucha.

Al finalizar la década, el naciente equilibrio moderado de Avila Camacho atrae con él, el nacimiento de la clase social media cuyas características esenciales eran la ingenuidad, la respetabilidad, la buena moral y el trabajo.\*\*

De allí que entre las instituciones más veneradas por la sociedad, en general, y por las clases medias, en particular, se encontraran, entre otras, la iglesia, la escuela y la familia. Esta última es la que recibe mayor atención tanto de la sociedad como del Estado, pues en ella convergen las miradas de todos, defensores y detractores, y es hacia ella y hacia su sostenimiento como basamento fundamental de la sociedad, adonde señaló el cinematógrafo nacional.<sup>97</sup>

Y es así, con el surgimiento de la clase media, como emerge una temática cinematográfica que protegía todas las aspiraciones sociales, como en un inmenso caparazón: la familia, como sagrada institución que salvaguarda de los embates del mundo a la moral, a través de la monogamia y la religión.<sup>98</sup>

El cine mexicano vio en la familia a la asociación creada por las leyes de la naturaleza, que sirve de apoyo a la civilización y que en cierto modo es apoyada por ésta. Además de contener intrínsecamente un cúmulo de valores, al ser sancionada por la religión, protegida por la ley, aprobada por la ciencia y el sentido común, exaltada en la literatura y encargarse de funciones muy concretas en todos los sistemas económicos.<sup>99</sup>

Asimismo descubrió en la temática familiar la principal correa de transmisión de las normas culturales a las nuevas generaciones. Pues la familia en el cine, transmitía la porción de la cultura accesible al estrato y al grupo social en que se encontraba.

El tema familiar fue expresado primordialmente en el hogar, testimonio simbólico de la familia, de sus relaciones consigo misma, de todo aquello que la hace distinta de lo otro e idéntica en sí misma. Su principal función era establecer una demarcación al interior de la identidad familiar.<sup>100</sup>

El modelo familiar que toma el cinematógrafo nacional, es la familia burguesa patriarcal, que supone a la familia nuclear, en contraposición a la familia extensa, en donde se establece un esquema a seguir para todos aquellos melodramas familiares: la figura patriarcal que guía a la familia hacia las buenas costumbres y se constituye en la autoridad suprema, la cual exige un profundo respeto. Los hijos, para quienes sólo existen dos obligaciones: el respeto y la obediencia. Y la madre, toda sumisión y estoicismo, que se constituye en la sufrida y abnegada mujer, que no es dueña de su voluntad ni de sus instintos, pues se anula en la imagen estática y desensualizada del hogar.<sup>101</sup>

En el melodrama familiar el personaje de la madre destacó aún más que los otros, pues a raíz de su nacimiento, el cine se entusiasmo al sentimentalismo y se estancó en él. Fue de esta manera, como se personificó a la madre buena, noble y sufrida que lo entrega todo sin esperar nada a cambio. Espíritu de entrega y sufrimiento, que se constituyó con los años en el pilar fuerte y valiente en el cual descansaría, sin lugar a dudas, la sociedad y la moral tradicional. El melodrama descubrió en ella la fuente inagotable de historias que hacían llorar, como ningún otro género.

De esta forma, la familia se convirtió en el escudo detrás del cual el cine protegió a la sociedad de todos aquellos ataques a la moral cristiana como: el incesto, los hijos bastardos, las aventuras callejeras, la frustración de la maternidad, el suicidio y el deseo sexual.

El melodrama familiar floreció durante el decenio de 1930 y ofreció excelentes cintas al público, cuyos temas estribaban en las rivalidades entre hermanos; mujeres traicioneras y traicionadas, que abandonaban el hogar o lo mantenían ante la falta de los hombres; hijos sin padres, o padres sin hijos, los cuales ofrecían siempre una moraleja o una lección moralizante de acuerdo a la moral social.

Muy significativo es el hecho de que el melodrama familiar se transportó en muchos de los casos al ambiente urbano, donde el progreso se miraba llegar poco a poco de acuerdo con el momento histórico que se vivía, en el cual, la industrialización era un hecho que avanzaba lentamente, pero con paso firme.

1933 es el año en que se inaugura el género con la cinta *Corazones en derrota*, de Rubén C. Navarro que puede considerarse como un melodrama importante por sus características típicamente trágicas, donde se narra el triángulo amoroso y la rivalidad entre dos hermanas.

La acción se desarrolla en la provincia mexicana, que sirve como marco decorativo para ensalzar la vida de la hacienda, tan de moda en esos años.

*Corazones en derrota* es un melodrama temprano que ofrece todas las características del género dramático, al contraponer valores que mueven a emociones contrapuestas, ya que ofrece al mismo tiempo: lo bueno y lo malo; entusiasmo y depresión, envidia y desprecio; lástima y terror; alegría y tristeza; compasión y admiración; desprecio y respeto; encarnados en las protagonistas.

Ambas suscitan una conmoción al confrontar sentimientos positivos y negativos que se observan por ejemplo, en la escena del pajarillo que canta en la jaula; al que la joven buena, cuida y abriga; mientras que la otra hermana, en una de las escenas más crueles de que tenga memoria el cine sonoro de los primeros años; mata al avecilla, no sin antes desplumarla, pluma a pluma y ahogarla en la fuente.

El sentido eminentemente trágico se da por el enfrentamiento entre hermanas y la elevación de pasiones, al irrumpir en la trama la figura masculina que hace resaltar más las dos situaciones: la amargura de una y la alegría de vivir en la otra. Es el hombre quien encamina la vida y la muerte de las hermanas; al escoger entre ellas a la mujer buena y noble, lo que atrae la tragedia a sus vidas, después de la ceremonia nupcial.

En medio de una tormenta que presagia la maldad y la muerte, se desarrolla la noche de bodas, que es el lugar y el momento ritual en que la pasión ciega y con ella, la mujer despechada cobra venganza y envenena a la hermana. El veneno, instrumento fatal, actúa en contra de lo querido, para después cobrar otra vida, en el suicidio de la joven amargada y así lograr redimirse.

Este melodrama trágico y macabro, enmarca el triángulo amoroso por excelencia donde se aceptan los hechos como la voluntad de Dios y donde los estereotipos son fieles hasta el final; pues la hermana noble ofrece el perdón al saberse envenenada y la amargada muere odiando.

La película no fue muy bien aceptada por la crítica de la época. En enero de 1935 apareció en el diario *El Universal*, un balance del cine de 1934, que al referirse al filme, afirmaba:



*Corazones en derrota* puede ser considerada como una mala cinta que desprestigió a México junto con los melodramas *Mujeres sin alma* y *El vuelo de la muerte*.<sup>98</sup>

En 1935 se filma *Celos*, de Arcady Boytler, cuyo tema es la desorientación del sentimiento pasional, al tratar con un realismo impresionante la enfermedad psicológica de los celos.

*Celos* ofrece una confrontación de valores sociomorales y problemas de carácter personal que dan por resultado una glorificación del sentimiento y el instinto. El enaltecimiento de esa pasión y la exacerbación de los caracteres personales culmina finalmente en tragedia.

El filme es además un universo psicológico donde se encuentran a los más usuales personajes encerrados en un mundo desconocido: el hombre que ama demasiado a una mujer y se prende a ella de una forma enfermiza; su inseguridad e inestabilidad mental que lo amenaza con el fantasma de los celos. Toda su vida duda de lo que ella hace, de dónde estará y hasta de lo que pensará. Siente celos de todo lo que a ella la rodea, de los hombres, del aire que respira, de la música que escucha, del lugar al que llega. El fantasma de los celos cabalga en silencio.

La mujer, también es otro caso para la psicología, pues está enferma de soledad, lo que la orilla a atentar contra su vida y al salvarse, se frustra su intento. Decide vivir esa vida y encuentra en el médico que la salva un aliciente a quien aferrarse, pero ese doctor es quien enferma de celos y la tragedia se cierne sobre ellos.

El protagonista más importante del filme, es el desventurado amor; el amor enfermo que todo lo arrasa, que todo lo contamina a su paso, que puede destruir al hombre y hacerlo caer hasta lo más bajo, en un sanatorio donde se suceden escenas que dan idea de lo horrible del lugar, ya que se intercalan imágenes de trastornados que cuidan bebés, esperan un vuelo, son cazadores de espíritus o directores de orquesta.

Finalmente el drama se apodera de la película en su desenlace, con una escena típicamente eisensteiniana en que la silueta de un hombre oscila pendiente de una cuerda. La moraleja es clara y definitiva: *el fantasma de los celos cabalga mientras quien los siente vive, cuando se deja de respirar, el amor enfermizo termina.*

El 26 de enero de 1936 aparecía a manera de anuncio publicitario en el diario *El Nacional* con respecto a la cinta:

*Celos: amor, pasión o enfermedad.* <sup>99</sup>

1936 ofrece otra cinta del género *El calvario de una esposa (la cantante de Waikiki)*, inspirada en la novela del mismo nombre escrita por Juan Orol y dirigida por él mismo, que añade al melodrama familiar la figura de la esposa sufrida y sumisa. "En este melodrama Juan Orol interpretaba un papel que deploraba hacer, pero aclaraba en la introducción que poco importaba si enaltecía a la mujer esposa-madre, base de la moral social mexicana."<sup>100</sup>

El prólogo de la película narrada por el mismo Juan Orol, resume la idea de lo que trata de ser *El calvario de una esposa*; testimonio de la esposa súbdita. Todo espíritu de abnegación:

"Se hace un recorrido en la escala social, a lo más bajo, el hombre que se embriaga y deja a su esposa e hijo sufriendo, la esposa espera; le da tristeza ver al niño sin juegos. Así la esposa tiene que defenderse de su miseria.

Después vemos a un empleado de clase media y gran posición social que se olvida por la infidelidad, de la mujer que lo espera hacendosa deseando que el hombre sea un caballero.

Este es un homenaje de admiración para que se estime el valor de la esposa en la sociedad".

La película es un elogio constante al sentimentalismo en casi todas sus escenas, que nos relatan las pesadumbres en la vida de la esposa de un torero, el cual se enamora de una cantante de cabaret, lo que le atrae la desgracia, la pobreza y la muerte de su hijo.

Este melodrama también explota las características propias del género dramático, al mover a sentimientos antagónicos que finalmente culminan con un final feliz, pues los protagonistas triunfan a pesar de sus vicisitudes.

Los estereotipos que se manejan en el filme nos ofrecen: la alabanza hacia la esposa sumisa y abnegada que espera la llegada del marido, siempre rogando a Dios por él; que no duerme al pensar que le puede suceder algo; que llora ante la pobreza y se aflige al ver los cambios de su esposo. También madre, es la abnegada mujer que reza al lado de su hijo; que trabaja con tal de no ver a su pequeño con los zapatos rotos y que finalmente perdona y olvida.

Por su parte, el marido es el hombre que por los falsos amigos se pierde en el vicio, que piensa que al tener una amante famosa se hace más hombre, en un machismo absurdo. Que trabaja sólo para mantener sus gustos y olvida a la familia. Y que en el desenlace recibe su castigo, al perder a su único hijo, quien le salva la vida.

La amante (la cantante de Waikiki) es por supuesto, la prostituta humana a quien el destino marco al quitarle a su único hijo por la miseria, y a raíz de lo cual busca venganza en todos los hombres. Esta mujer como toda buena prostituta cae en la desgracia, se vuelve la amiga de los hombres con dinero, pero al final se arrepiente, cuenta su tragedia y se llena de remordimientos.

Por último este melodrama nos muestra algunos aspectos de la vida taurina con sus peligros y alegrías. Y nos adentra en el mundo del cabaret, centro de vicio contra la moral social, donde los hombres van en busca de una aventura y encuentran un destino que afecta directamente a la familia mexicana.

El calvario de una esposa, consagra una moraleja clara en el cine mexicano: *La infidelidad desemboca tarde o temprano en tragedia*. Por lo que la esposa debe ser tomada como un ser digno de imitación por su espíritu de abnegación y sufrimiento.

También en 1936 se filman dos cintas del director Fernando de Fuentes, *La familia Dressel* y *Las mujeres mandan*, que son considerados como los antecedentes más importantes del tema familiar. En la primera de ellas se relatan los sucesos que vive una familia alemana emigrada a México, así como sus peripecias.

En la segunda, y contrariamente al esquema de la familia patriarcal, el melodrama nos cuenta la vida tediosa y fastidiosa de un hombre clasemediero, quien soporta los malos tratos de su familia

y la autoridad de una esposa, que curiosamente es quien manda en la casa y quien ordena, pues él, es un hombre apocado y débil.

Un día conoce a una bailarina y surge en él la pasión senil que lo hace cometer un robo que cambiará aunque sea por unas horas su vida. Con el frenesí llega la ilusión y el deseo de emprender otra historia y de dejar para siempre el aburrimiento y la agobiante rutina. Además del peso de una familia interesada y egoísta.

El desenlace es por demás aleccionador y moralizante. El hombre llega a su nueva vida cuando ésta se ha esfumado, la bailarina yace muerta por celos de su amante. El hombre se da cuenta de lo irrisorio e insólito de su aventura y regresa angustiado al camino que conoce de antemano; debe conformarse con su rutina abrumante y con su vida monótona, ya que ésta es la única existencia a la que puede aspirar el trabajador clasemediero de la época.

Miguel Contreras Torres, filma también en 1936, *No te engañes corazón*, cuya trama aparece desdibujada como en la cinta anterior, con una familia matriarcal, la cual sufre las imposiciones de una esposa-madre machorra.

Esta tragicomedia describe las aventuras de un pobre viejo clasemediero, que muy *ad hoc* con el estereotipo que se formó el cine del trabajador de clase media, labora todo el día por un salario que le permite apenas vivir, y el cual, al conocer que padece una enfermedad en el corazón decide cambiar de vida, se traza un camino y una meta. Aprende en la ruta y finalmente alcanza sus ideales por su fuerza de voluntad.

Es muy significativo el hecho de que el cine retomara parte de la realidad que le circundaba, pues durante el Cardenismo el trabajador clasemediero existía y vivía de la misma forma que en los filmes, pues esta clase no se vio tan favorecida con el régimen como los campesinos y obreros, quienes fueron los grupos de lucha, y así se dejó de lado a la clase media que buscaba afanosamente regresar a una época en la que pudieran vivir con la holgura de los años del tan anhelado porfiriato.

*No te engañes corazón* inicia con una frase igualmente aleccionadora, de lo que significa la lucha de un hombre por su vida:

En cada hombre hay dos personalidades. La fuerza no está en sus puños, sino en la moral de sus actos.

Y esta oración se ejemplifica en el pobre viejo, bueno, apocado, acomplejado; desalentado para crecer, aprender y emprender; temeroso de derrochar y reclamar. Pero siente la fuerza para cambiar de vida al saberse enfermo, cual personaje épico y luchador constante. Intenta librar esa última batalla ante la vida, con honor.

La cinta exalta al sentimentalismo, enaltece la voluntad y glorifica la capacidad humana, todo encerrado en ese pobre trabajador de banco que decide cambiar su rumbo al gastar los ahorros de toda su vida (de sólo el centavo que le deja su mujer del sueldo) en obras nobles (le ayuda a un joven arquitecto para que triunfe en la vida y a un cómico (Cantinflas) a quien admira).

Asimismo, la película presenta a una serie de personajes peculiares dentro de la sociedad: la mujer machorra que es la "que lleva los pantalones" en la casa, la que manda, incluso toma decisiones importantes e intenta casar a su hija con un viejo rico.

También está el personaje del villano estafador que trata de envolver al buen viejo hacia el fraude, para salir de la pobreza. Las mujeres comadres que comentan el derroche del anciano. Y finalmente, el borrachín que acompaña al viejo en sus aventuras, a quien le interesa la amistad sincera y no el dinero.

Y así el viejo, al conocer su inminente muerte hace aflorar toda su fiereza, se siente triunfador de la vida; desenmascara el fraude del estafador; por su osadía asciende en su trabajo y somete a la esposa bajo su autoridad.

Por último, al enterarse de que la enfermedad es un error, éste dice: "No te engañes corazón, tú sólo estás enfermo de miedo". Moralizante cien por ciento, el filme acarrea la moraleja necesaria nacida del error, la que da la fuerza para luchar; el tesón; la que quita los temores y da aliento: " Para comprender a la humanidad, debierase enfermar alguna vez del corazón".

El 20 de mayo de 1937 se anunciaba en el diario *La Prensa* con respecto a la cinta:

*No te engañes corazón*, una hora y media de comicidad, romance y alegría. La primer supercomedia del cine nacional.<sup>66</sup>

1937 propone una cinta que revoluciona el género del melodrama familiar, al tocar por vez primera un tema que afecta y denuncia al núcleo familiar: *El bastardo*, de Ramón Pedn.

Este melodrama se desarrolla en la ciudad, que se convertía en el marco de casi toda trama familiar, al dejar de lado la vida rural. Y en este caso hacía referencia al hijo sin padre y sin apellido, que tiene que combatir sólo en la vida al negársele un lugar en la sociedad. Su pecado: ser ilegítimo.

La introducción de *El bastardo* se llenaba de sensiblería al presentar:

Es una película dedicada a los padres que abandonan a sus hijos; a esos cuyas lágrimas dan muestras de dolor y amor.

El filme brinda una lección moral clara: *todo hijo bastardo sufrirá en la sociedad mexicana por no tener padre ni apellido*. Y los padres sentirán remordimientos y frustraciones por sus acciones, después de mucho tiempo.

Nuevamente encontramos aquí a la madre abnegada, esa mujer dispuesta a todo por el amor a su hijo. Que incluso lo entrega a su padre en un acto de amor, al creer que con él tendrá lo que con ella le hace falta. Finalmente busca desesperadamente a su hijo después de veinte años de entregarlo, y lo encuentra convertido en un médico eminente a quien sólo opaca la sombra de la ilegitimidad.

La cinta muestra marcadamente los rasgos del melodrama familiar por excelencia con su final feliz que trae el reencuentro madre-hijo. Así como el amor de pareja, que no entiende de clases sociales ni apellidos.

Con respecto a la película, el diario *El Nacional*, el 5 de septiembre de 1937, refería:

*El bastardo*. Un terrible: Yo acuso a los padres sin conciencia. El angustioso problema social. El dolor de los hijos que sufren por los errores de sus padres."

Al año siguiente, en 1938, aparece en la filmografía nacional, *El circo trágico*, de Manuel R. Ojeda que transporta el melodrama familiar a un lugar poco común y poco explotado en el cine mexicano: la carpa de circo.

Este melodrama emplea y comercializa por vez primera el tema circense al explotar al máximo sus atracciones: con el faquir come lumbre; el hombre insensible, a quien le clavan agujas en la cara; el enano; el hombre más alto del mundo; la mujer más flaca; el hombre montaña; la mujer barbada; el malabarista; el lanzador de puñales; un ejército animal, y por supuesto los payasos.

*Circo trágico* expresa su contenido en un prólogo que enaltece a la fiesta del circo:

Por carreteras regadas de lágrimas, los artistas del circo van dejando en pueblos y caminos, su vida a jirones; tragedias y alegrías se desarrollan dentro de las carpas donde está la música; y el público aplaude a los artistas en una historia palpitante de amor y dolor. De la vida del circo está inspirado el argumento de esta película.

En medio de este ambiente de espectáculo, se lleva a cabo el desamor de una mujer, que abandona todo por la pasión, a quien no le importan sus hijos, que crecen como animalitos, al amparo de su padre que es payaso del circo. Es la mujer infiel y mala que se deja llevar por el amor fugaz.

De la misma forma se muestra al payaso, el hombre bueno y generoso que acepta resignado su destino, al perder a la mujer que ama a quien perdona hasta en su último momento. Y los hijos, también parte de la familia nuclear, buscan el afecto en los compañeros del circo, demandan quien los quiera, los cuide y los mime.

Finalmente en el *Circo trágico* estas historias se entrecalan con un final funesto al incendiarse el circo y cobrar la vida de la mujer mala, que llega allí guiada por la ambición.

Pero la función continúa, y el circo une en su escenario la vida de los errantes trabajadores que hacen reír, y que van de camino en camino en busca de un destino, sin importar edades. Detrás de una ilusión en medio del melodrama de la vida.

En 1939 se hace una cinta que se convirtió prácticamente en uno de los melodramas poco convencionales del cine mexicano. Ya que aborda la temática del odio que surge entre dos familias cuya semilla pasa de generación en generación irremediablemente. Su nombre, *Odio*, de William Rowland, una adaptación al ámbito rural mexicano de la novela inglesa *El molino en el Floss* de George Eliot.

Muy al estilo de *Romeo y Julieta*, las familias de los Barrios y los Turanzas se aborrecen y son los jóvenes descendientes, quienes cargan consigo el castigo de un amor imposible. Y esto se ilustra en un letrero que aparece en la película " Sólo hay algo más grande que el odio, el sacrificio del amor."

Sin embargo, en esta ocasión, el amor no culmina en la tragedia por la muerte de la pareja; sino con el perecimiento del sembrador de odio. Y emerge así, el amor redentor que al estar a punto de la

muerte hace reflexionar en el bien y en el mal, en el rencor y el cariño.

Es así como *Odio* a pesar de ser una tragedia, encaja dentro del melodrama familiar en donde se elogia al sentimentalismo que ciega hasta el enajenamiento y que provoca al mismo tiempo ira y quietud; alegría y tristeza; el amor y el odio que al final se funden. Por odio se mata, pero también se muere. Sólo el milagro del amor puede unir, reconstituir y reconciliar a los integrantes de las dos familias quienes abrigaron por años el rencor.

Dentro del melodrama familiar, como lo mencionamos anteriormente, surgió un personaje que se enraizó en el género y que fue fuente e inspiración de infinidad de historias: la madre abnegada.

Lágrimas, dolor y sufrimiento; así se conceptualizó al personaje cinematográfico a partir de 1935, con una cinta dedicada especialmente a enaltecerla: *Madre querida*, de Juan Orol.

"Como era lógico suponerlo, la entronización de los integrantes más débiles de la familia y la sociedad, la mujer y los hijos recibió especial atención, pues a través de ellos se trataba de encontrar un medio de unión hacia el núcleo familiar para poder contener juntos los embates de la política" \*\* que precisamente en esos años se recrudecía en una lucha que se declaraba franca y abierta entre el Jefe Máximo y el presidente Lázaro Cárdenas.

En el caso particular de Juan Orol, así como el del director Ramón Peón, valdría la pena destacar que fueron impulsores decididos del melodrama familiar en los años treinta.

*Madre Querida* fue una adaptación de la novela *Huérfanos del destino*, de Julián Cisneros Tamayo y sirvió a las películas que le siguieron y que fueron bastantes, como un homenaje a la madre mexicana; pilar de la moral y la sociedad; base de la religión cristiana; quien lo sacrifica todo; quien es amor y sufrimiento toda su vida.

*Madre querida* es un ofrecimiento a la sociedad mexicana de un escudo para contener todas las calamidades de la humanidad a través del enaltecimiento a la madre abnegada, y al hijo bueno y recto, encarnado de siempre en el pequeño que sufre al ver la pobreza y la desesperación de su progenitora.

Asimismo, el filme glorifica al sentimentalismo en el personaje del pequeño, quien no tiene dinero para hacer un regalo el 10 de mayo, sufre el calvario de trabajar día y noche para mantener a la madre enferma y débil. También carga consigo la culpa de un incendio provocado por un amigo suyo, lo que lo lleva a un reformatorio y lo condena a la penuria. La muerte de su madre cae pesadamente sobre él y lo obliga a vagar y a vivir como papelerito.

Todo lo hace porque tiene una razón para vivir; el recuerdo de una madre querida que es la mujer buena, abnegada y sufrida, la cual cae en desgracia por un hombre que la engaña, pero cuyo corazón es todo bondad y alegría. Es esa madre que aguardaba al pequeño, que cuidaba de él hasta donde le era posible; que se quitaba el pan de la boca para dárselo.

Finalmente en *Madre querida* se elogia al sentimentalismo, el cual llega al público, en un 10 de mayo, día institucional de las madrecitas por los negocios nacionales, con lo cual el argumento de

la cinta es todo un éxito, ya que ofrece una madre y un hijo para quererse, en un día tan especial.

El diario *El Nacional* la anunciaba el 10 de mayo de 1935:

*Madre querida*, basada en la novela *Huérfanos del destino*, es un homenaje a las madres. La primera cinta que glorifica el amor maternal."

A raíz del éxito de *Madre querida* proliferaron las madrecitas abnegadas en la filmografía nacional. *Mater nostra* fue una de ellas, hecha en el año de 1936, por Gabriel Soria.

Este filme repetía el esquema de la anterior, en un melodrama dulzón y empalagante con la tradicional madre abnegada, sufrida, incomprendida, incluso negada. La cual tiene que vender, empeñar, trabajar y hasta mendigar, sólo para dar lo mejor a sus hijos, sin recibir nada a cambio.

Sus hijos son las clásicas ovejas descarriadas. Uno de ellos, el prototipo del buen hijo, resulta al final desleal y traicionero, pues niega a su madre al encontrarla y reconocerla en un hospital, vieja y ciega. Ya que ahora él es un rico y afamado médico.

El otro hijo es el caso contrario. Es el hombre vividor que abandona su carrera por las mujeres y el alcohol, lo que le hace provocar indirectamente un accidente donde muere su amante. La prisión es su redención y se arrepiente. Sale de ahí justo para encontrarse con su hermano que niega a su madre. Ésta que es la mujer más buena y santa del mundo los perdona a ambos y muere.

Este testimonio, vanagloria a la madre mexicana, la cabecita blanca que vela por sus hijos y encuentra la muerte con resignación, al dar gracias a Dios por haber tenido cerca a sus "retoños" en el último momento; es el molde del que el cine aportará cientos de filmes.

Así se hicieron durante la década de 1930: *Los desheredados* (1935) de Guillermo Baqueriza; *Madres del mundo* (1936) de Rolando Aguilar; *La gran cruz* (1937) de Raphael J. Sevilla; *Eterna mártir* (1937) de Juan Orol; *No basta ser madre* (1937) de Ramón Peón; *Abnegación* (1937) de Rafael E. Portas; *Amor de mis amores* (1940) de René Cardona, y *Mi madrecita* (1940) de Francisco Elías, entre otras.

Con respecto a los melodramas familiares durante los años treinta se realizaron cintas como: *Sagrario* (1933) y *Oro y plata* (1934) de Ramón Peón; *El primo Basilio* (1934) de Carlos Najera; *Padre mercader* (1938) de Luis Amendolla; *Los enredos de papá* (1938) de Miguel Zacarías; *La canción del huérfano* (1939) de Manuel R. Ojeda; *Papacito lindo* (; el viejo verde!) (1939) de Fernando de Fuentes; *Madre a la fuerza* (1939) de Roberto O' Quigley, y *Viejo nido* (1940) de Vicente Oroná, entre otras.

La conquista de la Tierra que la mayor parte de las veces significa arrebatar su territorio a seres de diferente color o de una nariz mas aplastada que la nuestra, no es cosa nada agradable cuando se la mira de cerca.

Joseph Conrad.

El mundo actual tiende a hermanar a los hombres de todos los confines de la tierra, y esta lejano el día en que se discutió si los indígenas tenían alma y si eran realmente hombres...

Lord Byron.

La población de América siempre fue escasa aunque creó culturas muy interesantes en las que se mezclaban notables hallazgos científicos y astronómicos aunque con prácticas religiosas de gran crueldad.

Fray Bernardino de Sahagun.

Las civilizaciones centroamericanas llenaron de asombro a los hombres de Hernán Cortés. Templos grandiosos, palacios bellísimos, canales, construcciones utilitarias unidas a un cierto desenvolvimiento científico y una original manifestación artística, eso era el mundo indígena americano.

Fray Bartolome de las Casas.



## 7. EL INDIGENISMO

### **NUESTRA RAZA SALDRA DE LA OSCURIDAD DE LA NOCHE Y LA TIERRA VOLVERA A RENACER.....**

La noche de los Mayas.  
Chano Urueta

Entre todas aquellas manifestaciones del nacionalismo en el cine, ya fuera en tono abiertamente censor, tradicionalista-hispanista o terminantemente reaccionario y conservador, el que más se destacó en algunos momentos fue el nacionalismo indigenista. Quizá más encasillado que los otros en la vertiente del nacionalismo izquierdista también se vio matizado de la demagogia de la propaganda oficial populista del Cardenismo.<sup>100</sup>

Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas y a raíz del avance democrático mencionado anteriormente, surgió un nacionalismo que se manifestó en todos los ámbitos: cultural, político, económico y social. Y se caracterizó principalmente por ser liberal y regresar a las raíces mexicanas, substancialmente al pasado prehispánico, rescatando al indígena de la historia nacional.

Como consecuencia de la decidida política oficial de apoyo a los indígenas - incluso a nivel institucional con la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el cine también volvió sus ojos al indígena en la búsqueda de una fuente de inspiración para otra de sus temáticas.

Sin embargo, antes del Cardenismo, durante el régimen del presidente Pascual Ortiz Rubio, la Secretaría de Educación Pública, en manos del licenciado Narciso Bassols, produjo películas documentales y educativas cuyo propósito era brindar una educación que alcanzara a todos los grupos rurales de la nación. A partir de lo cual, surgió la necesidad de mostrar al "indígena" como parte de la historia cultural del país que debía conocerse, promoverse y enaltecerse.

La influencia que recibió el naciente cine indigenista se basó substancialmente en el impulso que tuvo el Cardenismo de las clases campesinas y obreras; la leyenda del paso de Sergei M. Eisenstein por

México y la urgencia de productos nacionales, que encuentra en el indígena, a un producto más de exportación.

Sin embargo, el cine frente al indígena (como realidad y como problema), no puede evitar hacer suya parcialmente, la imaginaria degradante que se ha acumulado al volverse tradición interpretativa. Allí está el indio, elemento conspicuo de un proceso de colonialismo interno nunca asimilado, la animación masiva de una duda sobre la certidumbre del progreso nacional.<sup>101</sup>

Es por esto que la temática indigenista no contó con muchas producciones durante la época, ya que ese retorno al pasado siempre fue opacado con un espíritu paternalista que veía al indígena como ente, un ser aparte del cosmos nacional y de su realidad. Se le encasillaba como "raza mexicana" sin analizar su problemática, su marginalidad social y el porqué de su atraso, al tratarlo siempre superficialmente.

El indígena en las producciones mexicanas, es catalogado en medio del folklore que encierra un animal desconocido. Costumbres, leyendas y misterio en torno suyo se interpretan y cambian a placer, al tratar de hacerlo más vistoso al interior y llamativo al exterior.

La filmografía de la década de 1930 de tema indigenista, emite la consigna: la esencia de la nación es la plasticidad, la tradición se inicia y culmina en la serenidad facial del indígena. Priva el inmovilismo como apetito a la gran metamorfosis. Que cada *shot* se convierta en una hermosa descripción de la Patria.<sup>102</sup>

Así, en un intento por recuperar la importancia de las culturas prehispánicas de Mesoamérica y fomentar la incorporación del indígena y el campesino a la vida nacional, el cine se sumó a este esfuerzo con la adaptación de obras literarias que se ajustaban a tales propósitos.<sup>103</sup>

Y fue de este modo como la temática del indigenismo aportó al cine mexicano una plasticidad jamás imaginada con una expresión enorme en imágenes acerca del rostro indígena; el indio; el paisaje y el folklore; y se convirtió, al mismo tiempo en una cinematografía que homenajea a las raíces, con un pequeño toque crítico agrarista.

Dentro de esta temática hemos incluido filmes en cuya trama se haga referencia a los indígenas, generalmente rescatados en medio del enfrentamiento contra el hombre blanco, como lo veremos en casi todas las cintas del tema.

En 1934 se inicia la leyenda en el cine sonoro con *Janitzio* de Carlos Navarro, cinta que incorpora la estética a la redención del indígena, y al mismo tiempo denuncia el abuso del blanco al nativo, argumento que se retomará miles de veces en el cine nacional llevando siempre la misma consigna de "aprovecharse y explotar al más débil".

Con *Janitzio* la plasticidad del paisaje, el tema indigenista y la inspiración en una leyenda purépecha traen consigo una de las películas más representativas del nacionalismo mexicano y una vuelta obligada al México antiguo, rural y autóctono.

*Janitzio* se convierte así en una tragedia romántica que relata la historia de amor entre dos indígenas y su desenlace funesto con todas las características propias de este género dramático, pues se sucumbe al transgredir las reglas de los dioses y se forja así un destino trágico. Al defender su amor, la pareja trata de cambiar el orden establecido; se aventura en la lucha ya perdida de antemano por su

condición de indios. Al morir se purifican consigo mismos, con su comunidad y con el cosmos.

La película cumple con el propósito de dar a conocer sólo una parte de la realidad social del indígena, a través del mito que obliga a la pareja a separarse y después a reunirse en la muerte. El filme da por entendido lo inexplicable de las tradiciones ancestrales que prohíben la entrega de una mujer nativa a un extranjero blanco.

El paisaje enmarca el idilio y sacrifica su contenido social. En este Edén mexicano, sucumben los indígenas al cuestionar las costumbres nativas, lo cual los retorna a su pasado prehispánico. Nadie sabe quien inventó las tradiciones, ni para qué. Pero si conocen la ira de su dios que caerá sobre ellos implacable, si no se cumplen.

*Janitzio* testimonia una de las máximas explosiones plásticas en el cine mexicano, ya que el personaje más sobresaliente es el paisaje mismo, así como las características del indígena valiente y noble, fiel elegido para ser representante de la raza de bronce.

Las aguas tranquilas del lago de Pátzcuaro son el refugio de los enamorados, donde el indio regresa nuevamente a unirse con su única aliada en este mundo: la naturaleza; y con ella se funde en el paisaje mexicano.

El 27 de enero de 1935 en el diario *El Universal*, la publicidad de la película decía así:

*Janitzio*, la belleza de México que sorprenderá al mundo. Una impresionante leyenda mexicana, plétórica de romance.<sup>100</sup>

También en 1934 se filma *Redes*, de Fred Zinnemann, producida por la Secretaría de Educación Pública con la idea en un principio, de ser una cinta documental acerca de los pescadores de Alvarado, Veracruz. Pero con el tiempo, se consolidó como un vestigio plástico y expresionista gracias al preciosismo fotográfico de Paul Strand y a la música de Silvestre Revueltas.

*Redes* se enmarca así en el nacionalismo cultural de la década con una temática indigenista, en cuya realización se adivina un alto contenido social, que implica una crítica a la realidad nacional del país, al vislumbrar la paupérrima vida del campesino y el pescador mexicanos.

En esta cinta es muy significativo el hecho de que después de ser planeado el filme con fines documentalistas, en 1934 ante el cambio brusco en la política con los inicios del primer sexenio libre del tutelaje de Calles se convirtiera en una cinta de denuncia ante las condiciones en que se laboraba en el campo y el mar.

Asimismo, se hace referencia a la forma en que este conjunto de hombres luchan contra el enemigo común, el hombre blanco, acaparador de pescado, con las armas que le ofrece la política de la época: los sindicatos, la organización de pescadores; el uso de la huelga; la lucha social; en donde exigen condiciones justas de trabajo y la repartición igualitaria de la riqueza. Finalmente, la rebelión estalla al ser el último recurso del pueblo indígena oprimido.

Con la muerte de algunos pescadores surge en la comunidad el sentimiento de solidaridad, y con él, la lucha por los intereses colectivos. El pescador nativo mantiene así su papel de indígena siempre en contienda contra las circunstancias y contra la naturaleza

misma. Mientras que el hombre blanco, se presenta aborrecible, rico, astuto, y explotador de la raza débil.

El encumbramiento de las emociones se acompaña de una sinfonía que da la pauta de unión, en perfecta armonía y comunión del paisaje con el nativo.

Este melodrama se conceptualiza por sus características, en una vehemencia plasticista que se centra en escenas como la del entierro del hijo del pescador; en las interminables vistas majestuosas, y en la explotación de costumbres y tradiciones que glorifican al pueblo autóctono, siempre unido, con sus rituales ancestrales y tradiciones.

La prensa de la época publicaba con respecto a *Redes* años después:

*Redes* se convierte en la clásica cinta mexicana aclamada en todo el mundo. Una página en la historia del cine.<sup>106</sup>

En 1938, nuevamente se hace un llamado al indio para rebelarse contra el blanco y regresar a su vida antes de la conquista; a ese pasado indígena maravilloso, que vivieron sus ancestros; a través de la cinta *El indio*, de Armando Vargas de la Maza.

*El indio*, semi-melodrama indigenista se basa en la novela del mismo nombre, de Gregorio López y Fuentes -premio nacional de literatura- y primera descripción de la tragedia de una comunidad indígena en tiempos anteriores a la Revolución.

La novela contiene intrínsecamente las características de la época, al tomar como un mito a la realidad indígena. No evita el patronazgo que usa el estilo repetitivo (pródigo de la adjetivación inmovilista del indio, siempre "indescifrable", "inmutable", "sumiso") y acude a un prurito de observación científicista: el indio como conejillo de indias para el estudio del hombre primitivo.<sup>107</sup>

En el caso de la película se plantea una rebelión de indígenas contra sus explotadores en un ingenio. Para la adaptación de esta novela se recurrió a los prestigios de Silvestre Revueltas en la música, resplandecieron los vestigios arqueológicos y se aludía en la introducción al "encumbramiento y emancipación del indio, heredero de una casta forjadora de guerreros y poetas". Todo esto se decía con el marco de las pirámides de Teotihuacan como telón de fondo. La cinta sublimaba nacionalismo, por lo menos discursivamente en todos los recodos que se la viera, al extremo de que la razón social de la productora se denominaba *Nuestro México*.<sup>107</sup>

Dentro de la película se representa una parte de la historia de México, revivida en una comunidad de campesinos antes de la Revolución, que después de soportar la marginación y los malos tratos decide alzarse y unirse a la revuelta, pues con ella quieren liberarse de la opresión.

El tono de la novela es pesimista y desilusionado, ya que se acude a los mitos del pasado prehispánico con sus costumbres y tradiciones, para después transportar esa comunidad campesina a la época pre-revolucionaria donde el indio queda al margen. En la versión cinematográfica ésta condición inferior y folklórica del indígena permanece; tal parece que no hay posibilidad de solución para el indio, pues a pesar de todos sus esfuerzos, seguirá siempre fuera de la civilización y será fácil caza de explotación.

La película idealiza al indígena mexicano, siempre valiente y dispuesto a luchar para conseguir su libertad, ya que como dice un indio: "es preferible tener hambre y habitar en las montañas, que ser esclavo del hombre blanco". La redención del indio sólo se logra por medio de la contienda y casi siempre a través de la muerte.

El prólogo del filme se manifiesta como un antecedente cercano que responde al porqué de la Revolución y la rebelión del indígena:

Esta cinta trata la redención de indio, hombre libre que lucha por las tierras, que por derecho son suyas. Estos hechos se desarrollaron en una época que precede al periodo revolucionario.

Sin embargo el espíritu que enaltece al indígena no encuentra un buen motivo en *El indio* para fortalecerse como tal, pues se mezclan una serie de rituales, bailes y costumbres de muchas comunidades, junto con un diálogo político y redentor, en el cual se le da más importancia a lo sobrenatural y a la hechicería, que al sentido patriótico de la lucha revolucionaria.

En *El indio* se trata de ensalzar el plasticismo de las costumbres del pueblo nativo, por medio de un resumen en imágenes de lo que es la historia de la raza mexicana son sus ídolos, pirámides, sus costumbres ancestrales del *plalpaloc* (la promesa de matrimonio entre los hermanos de sangre); la creencia de tesoros prehispánicos, y después con los conquistadores, la opresión y la muerte. Desde entonces ese dominio constante en la hacienda porfiriana con el latifundismo; los campesinos explotados; los cantos del "alabado"; las tiendas de raya; las mantas de colorines; el embriagamiento y el látigo.

Asimismo se erigen las dos perspectivas del vencedor y el vencido; uno déspota, codicioso y explotador que cree firmemente que el indio es taimado y ladino, un representante fiel de la raza vencedora. El otro, es la raza de bronce, el pasado vivo de la tradición, con su empeño y nobleza. Es el pueblo oprimido por el poder en aras de su debilidad. Es de aquí de donde nadie quiere rescatar al indio; sólo se ve de lejos, como el animal salvaje apto para el trabajo pesado.

En medio del infalible enfrentamiento de razas surge el amor entre la joven campesina, representante del linaje virgen, puro y fiel; y el indio que prefiere la libertad, al amor; que huye de la opresión y vive en el monte, pues sólo allí esta en paz con los hombres y con sus dioses.

Finalmente, en la cinta surge también el misticismo y la creencia, en la figura del *nahual* que se esboza como la imagen de lo sagrado, el hechicero sabio que cree que llegará un hombre elegido para terminar con la esclavitud y liberar al pueblo. Incluso se cree en el fetichismo y en la brujería al encontrar muñecos con agujas, todo se confunde y surge la interrogante, de para qué se hace la lucha armada.

Con la muerte del cacique, el indio se ve libre, pero no termina allí su combate, sino que con ello empieza y da pie al grandioso mito de la Revolución.

*El indio* fue muy criticado en su época. Uno de esos juicios apareció el 19 de febrero de 1939 en la columna denominada *Cinematográficas* de Raúl G. Guerrero en el diario *El Universal*:

*El indio* es una película demasiado larga o mal ligada, se desaprovechó el escenario natural. Se pudo haber hecho una cinta de mayor calidad folklórica con manifestaciones de cultura indígena. Abundan las escenas del Chaflán y se relega lo etnográfico. Se mezclan muchos bailes que no corresponden a la zona en que se filmó, ni a las costumbres, ni a las ideas.<sup>108</sup>

En el mismo tono enaltecedor, un año después en 1939, se filmó *La noche de los mayas* de Chano Urueta, melodrama donde se conceptualiza al indígena dentro de una esfera superior a la humana, por sus vínculos con los dioses, quienes ordenan lo que se debe hacer y prometen a cambio el florecimiento de la extinta cultura maya.

Este filme es una adaptación donde se recurrió al Chilam Balam, se escribieron los diálogos en lengua maya traduciendo los al castellano de modo literal (para conservar la mentalidad y el estilo de expresión de la lengua maya auténtica). La película además, se filmó en Yucatán enteramente y participaron en ella conjuntos de indios mayas auténticos. Se hicieron referencias a la pasada grandeza de la cultura maya y se contó también con la participación de Silvestre Revueltas en la música.<sup>109</sup>

En *La noche de los mayas* la lucha del indígena, que representa lo bueno e inmaculado se torna antagónica, bajo la consigna de mantener la raza pura sin la mezcla con extranjeros; contra del hombre blanco, contaminador y encarnación del mal que seduce a una indígena y con ello se acarrea la ira de los dioses.

*La noche de los mayas* sintetiza el pensamiento religioso ancestral, en el cual surge la leyenda de la reivindicación del indio, sólo y a través del enfrentamiento del indígena contra el hombre blanco. Ya que sólo por medio de esta lucha la raza se purifica y los dioses se engrandecen.

La cosmogonía y las creencias del indio están presentes en cada escena al presentarlo como un ser divino: en el ritual de las vasijas para comprobar si una pareja es aprobada por los dioses; en los brebajes mágicos para enamorar; en los cantos rituales con vasijas de barro que se otorgan al cielo para lograr amor; en la hechicera de la comunidad en cuya choza duermen los secretos del amor; los caminos de la muerte; las pociones para la pasión.

Finalmente surge la leyenda del hombre blanco que desde sus ancestros, los conquistadores, es el culpable de la noche en que viven los mayas. Esa oscuridad eterna que no los deja salir a la luz y por lo cual los extranjeros son motivo de desconfianza. Y se tiene razón, ya que ese hombre blanco llega al pueblo maya sólo para seducir a la indígena con su "piel de luna y ojos de olivo" y ocasiona así la ira de los dioses.

El pecado es castigado por un conjunto de evocaciones deformes que se transmiten de generación en generación y cuya sentencia es la muerte, pues sólo con las vidas de los amantes calmarán su ira.

Es después del sacrificio humano cuando la lluvia cae cual recompensa, y se pronuncian las mágicas y legendarias palabras de que la raza maya saldrá de la oscuridad de la noche y la tierra volverá a renacer bajo su dominio.

La última cinta del género en la década de 1930, fue *El signo de la muerte* (1939) de Chano Urueta, que servía como panfleto para ridiculizar mitos y leyendas aztecas en el México de la época.

En *El signo de la muerte* se trata de transportar a los años treinta una historia de superstición y muerte; que debido a las intervenciones de Mario Moreno "Cantinflas" y Manuel Medel se convierte en una comedia de enredos que relata el fanatismo de un profesor arqueólogo que descubre las viejas leyendas aztecas acerca de la llegada del hijo de Quetzalcoatl para terminar con la raza blanca, y decide encarnar en el sacerdote azteca supremo quien debe sacrificar a ciertas doncellas del siglo XX, por un signo peculiar.

Esta película se convierte así, de una cinta de horror, a una comedia que explota al máximo los personajes cómicos que intervienen, los cuales desempeñan papeles secundarios dentro de la trama, pero que destacan por su lenguaje rebuscado y su característica encarnación de héroes.

Asimismo en *El signo de la muerte* se maneja el principio de traer al año de 1939 una historia de la cultura azteca, de ese pasado nacional tan evocado; pero dentro de un marco lleno de incoherencias propias de la época, con los sacrificios humanos por el profesor fanático, mientras aulla un coyote a lo lejos. El robo de un cuchillo sagrado del Museo de Antropología e Historia, no sin antes ofrecernos un pequeño recorrido por el mismo. La intervención de periodistas. Y finalmente, el enfrentamiento entre policías y malhechores disfrazados de aztecas, en una contienda por demás desigual de lanzas y flechas contra pistolas. Y como siempre los blancos ganan y los indígenas pierden.

En enero de 1940 en el diario *El Nacional* aparecía en la cartelera cinematográfica, el anuncio del filme:

*El signo de la muerte: horror, comicidad y misterio.*<sup>110</sup>

Pese a las buenas intenciones del primer cine indigenista de los años treinta, con el tiempo se derivó en una visión idealizada y falsificada de los indios mexicanos, pero, en su momento, ese cine indigenista fue un sintoma palpable de la influencia en el ambiente de la ideología nacionalista.

Otras cintas que trataron la temática indigenista y de las que se conocen muy pocos datos son: *Rebelión* (1934) de Manuel G. Gómez; *Profanación* (1933) de Chano Urueta; *Netzahualcóyotl (el rey poeta)* (1934) de Manuel Sánchez Valtierra y *Amanecer en el erial* (1937) de Rolando Aguilar.<sup>111</sup>

Todos los profetas armados han  
triunfado, todos los desarmados han  
perecido.

Maquiavelo.

En la batalla, los que más miedo  
tienen son los que corren siempre mayor  
peligro.

Catilina.

El valor reside en el terreno medio  
entre la cobardía y la temeridad.

Cervantes.

Solo los hombres valientes logran  
contrarrestar la adversidad.

Paisolan.



## 8. EL MELODRAMA HISTORICO (RECONSTRUCCION DE ACONTECIMIENTOS NACIONALES)

**¡ QUE VIVA MEXICO! CONMIGO O SIN MI.....**

Juárez y Maximiliano.  
Miguel Contreras Torres

El cine sonoro mexicano en la década que nos ocupa, se afanó en buscar temas de carácter nacionalista que engrandecieran al país y a través de los cuales, el mexicano se sintiera parte de la nación. La historia de México le brindó una fuente inagotable de argumentos.

Los filmes reflejaron en ese momento la realidad y mentalidad de la sociedad mexicana, al tratar de reconstruir épocas que llenaron de gloria a la patria. Surge así el melodrama histórico que persigue rehabilitar la versión oficial de la historia e institucionalizar a sus héroes nacionales frente a la colectividad, a través de la recreación de las etapas históricas de México, primordialmente en sus momentos de lucha.

La búsqueda de las raíces mexicanas dentro de la historia nacional se fundamentó en la temática revolucionaria casi por inercia, al tener este hecho tan reciente; sin embargo, con el tiempo las cintas de carácter histórico trataron acontecimientos de varias épocas: la conquista, la colonia, el porfiriato, y la intervención francesa en México.

Uno de los realizadores más importantes de la década fue Miguel Contreras Torres, quien ya había manifestado sus dotes de director desde el cine silente y que se dedicó en la época sonora a hacer principalmente melodramas ubicados en períodos históricos de contienda nacional.

En 1933 surge el primer filme de evocación histórica con *Sañadores de gloria*, de Miguel Contreras Torres, en donde se representa la lucha de España en Marruecos, contra los moros.<sup>112</sup>

También en ese año aparece una cinta que trata de reconstruir una etapa de la historia de México: *Juárez y Maximiliano (la caída de un imperio)* de Miguel Contreras Torres, coproducción mexicano-norteamericana que incluye el primer intento para utilizar el color en algunas escenas y la cual se sitúa en la época de la intervención francesa en el país, de 1861 a 1867. Pero contrariamente a la

política nacionalista, en ella se enaltece al imperio extranjero y sólo se prodiga un breve homenaje a los héroes nacionales.

El cine en su afán de buscar argumentos en la historia, encuentra en esta lucha por la liberación nacional del pueblo mexicano, en los años sesentas del siglo pasado, uno de los acontecimientos más relevantes en la historia de América Latina.

Incluso algunos escritores mexicanos sintieron la necesidad de escribir sobre este acontecimiento. Vicente Riva Palacio dedica ciertas coplas a México durante la intervención:

Desnudos y con hambre, pero erguidos,  
sólo ante Dios doblegan la rodilla.  
Si es bandido, señor quien no se humilla,  
pertenezco desde hoy a los bandidos.<sup>112</sup>

En el filme se recuerda con veneración a los héroes de aquella contienda, conceptualizados en la figura de Benito Juárez, "símbolo de lucha por la independencia, por las libertades democráticas, por la convivencia pacífica de las naciones sobre la base del respeto mutuo y el progreso del pueblo",<sup>113</sup> cuya lucha culminó en 1867 con la expulsión de los agresores y su derrota total.

Sin embargo a pesar de ser Juárez y los republicanos los héroes en la historia nacional, se glorifica más a los emperadores extranjeros quienes vienen engañados al país y encuentran un fin por demás trágico.

*Juárez y Maximiliano* es un melodrama que se considera en su época como una de las superproducciones del cine mexicano. El prólogo del filme ofrece un amplio panorama del acontecimiento histórico a que hace alusión, la situación de México en el siglo XIX y la presencia de los protagonistas en la lucha:

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 de 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 los elegidos para ser los emperadores mexicanos.

En México defendía la causa republicana el presidente constitucional don Benito 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 el Castillo de Chapultepec, el Palacio Nacional, Catedral y en los campos donde se combatió y se consumó la caída del Imperio.

En la película se exponen una serie de valores socio-morales y una exaltación constante al sentimiento. Se presencia así la llegada de los emperadores; la misa de bienvenida en Catedral; la estancia en el Castillo de Chapultepec; la majestuosidad de sus costumbres, pero

también sus valores morales que se testifican en el primer acto del emperador que ofrece el perdón a los presos políticos, pues quiere ser "el soberano del pueblo".

Asimismo se encumbra la actitud de la emperatriz quien desea ser útil a su nueva patria, ya que se ve atraída por las bellezas mexicanas y cree sinceramente poder contribuir al bienestar de la nación, por lo que decide separarse del lado de su esposo, para ir en busca de apoyo para el Imperio mexicano.

Es a raíz de la búsqueda desesperada de ayuda en Europa y la negación de ésta por las naciones, lo que desencadena su locura, y con ella, el fin del emperador en un cuadro totalmente plástico y por demás motivador, que testifica toda su pasión por el país en un arrebatado patriótico, cuando grita al morir: ¡Viva México, conmigo o sin mí...!, también quizás para dar una lección al presente, pues México en esos años comenzaba a ver cercana la próxima sucesión presidencial de 1934, y el cine aglutinaba ese grito angustioso que pedía la caída del régimen Callista aún a costa del propio progreso de la nación.

En Juárez y Maximiliano se contraponen los valores de ambos bandos y se producen emociones opuestas de donde surge el matiz trágico. Los héroes nacionales injustificadamente en esta ocasión, ocupan un segundo plano al conceptualizarlos como hombres con sueños e ideales, para quienes México debe ser sólo para sus nativos.

Benito Juárez y Porfirio Díaz ilustran a los implacables republicanos que defienden la soberanía del país a cualquier precio; ejemplo de ello es una escena que da muestra de la crueldad de Juárez al implorarle una princesa el perdón de Maximiliano y a lo que responde que: pese a las súplicas de reyes y reinas, México es primero y debe defenderse de la invasión a sus tierras.

En julio de 1934 la publicidad del filme la encasilla como una cinta mexicana, cien por ciento:

La película del año. La superproducción, ahora aquí. Hoy la sensación de 1867 al día, Juárez y Maximiliano, cuyo costo fue de medio millón de pesos. 5 000 personas en escena.<sup>118</sup>

Para 1935 en una nota publicada en *El Universal* se le consideraba como una cinta que pasaría a formar parte del archivo histórico mexicano.<sup>119</sup>

En 1937 y también de Miguel Contreras Torres se filma la cinta *La paloma*, secuela de Juárez y Maximiliano que evoca nuevamente la época del II Imperio y le da a la emperatriz Carlota un papel estelar en la trama, pues es la mujer de alma pura, que representa la vida del Imperio en México, y en cuya esencia se le da nombre a la cinta.

Asimismo, el filme enmarca dentro del melodrama histórico, un argumento que relata el desventurado amor de un general republicano hacia la emperatriz, lo cual lo orilla a abandonar su causa y unirse al Imperio, en donde encuentra ideales a que aferrarse; aún en contra de su familia que pertenece al ejército que comanda don Benito Juárez.

*La paloma* en su argumento, se declara como un melodrama de época que honra al romance, al amor y al espectáculo:

El amor de un oficial republicano que amó con idolatría a la desventurada emperatriz, quien muere loca en un castillo de tierras lejanas.

El imperio acarrea el enfrentamiento entre dos hermanos que combaten por anhelos y ambiciones distintas. Dentro de la película, lo mismo se ensalza a los chinacos valientes del bando republicano que aseguran que la causa de México es más importante que cualquier lazo de sangre; que a los hombres imperialistas, con su poderío magnífico y patriótico, que tratan de retener el dominio a costa del sacrificio.

Las emociones culminan con la última batalla en que se enfrentan los hermanos de sangre, y en la cual pierde la vida el republicano, quien muere evocando a Carlota en un retrato, mientras una paloma llega hasta su ventana.

En el filme es muy significativo el hecho de que sea el II Imperio el escenario y la época precisas para el romance, la aventura y el patriotismo, pues durante la invasión imperialista la unificación del pueblo mexicano en aras de salvar a la nación fue apoteótico y quizás el cine en su necesidad de unificar nuevamente al pueblo regresaba a estos momentos para hacer sentir el amor a la patria y la adhesión hacia un país, el cual necesitaba de todos sus integrantes para seguir adelante.

También en 1937 otro melodrama histórico evoca la etapa de la intervención francesa en México, *Guadalupe la chinaca*, de Raphael J. Sevilla.

Esta cinta ofrece una reconstrucción histórica de las hazañas de la revolucionaria Guadalupe "la chinaca", quien lucha contra el Imperio, al lado del valiente chinaco Pantaleón.

El filme está dedicado al poeta Amado Nervo, por aquellos versos que compusiera a la imaginaria heroína Guadalupe Avellaneda, quien combate por su patria al lado del hombre que ama y a costa de un valiente general imperialista que la idolatra.

Ambos héroes luchan por sus ideales. Los grandes amigos de niños, se vuelven por la política y el amor, en grandes enemigos: uno rebelde; el otro, conservador. Mientras uno cree en el emperador y en un México floreciente; el otro confía en el presidente don Benito Juárez, a quien le adivina un brillo en la mirada que salvará al país.

*Guadalupe la chinaca* enaltece al heroísmo y al patriotismo. Se sacrifica el amor por la patria. Se muere y se mata por ella.

Incluso se sacrifica el triángulo amoroso por el heroísmo, en un final que dicta el hacer honor al héroe mexicano imperialista, quien sucumbe por sus ideales y al salvar a la mujer que admira. Mientras ésta galopa en compañía de sus chinacos para conquistar nuevos horizontes y poder ver algún día una patria libre.

En 1934, Miguel Contreras Torres incursiona en la filmografía mexicana con otro melodrama, que esta vez evoca al momento histórico conocido como la conquista de América, con la película *Tribu*.

La conquista fue un período histórico muy interesante de cualquier ángulo que se le quiera contemplar, pues constituyó una transformación en todos los ámbitos de la vida cotidiana, además de ser la raíz y el origen del México actual. El acontecimiento de la

gran conquista tanto territorial como espiritual se inicia con el descubrimiento de América.

El descubrimiento del Nuevo Mundo fue una empresa comercial y mediterránea originada en la Europa del siglo XV. Años después, con la conquista colonizadora se trató de trasladar los modos de producción; las relaciones de clase, y el sistema de creencias, ideas y costumbres de España, hacia una América indómita."

*Tribu* retomaba todos los elementos de la lucha por la ocupación, en la cual se desenvolvía como tema principal, la tragedia legendaria que viven dos enamorados al encontrarse en medio de la conquista y pertenecer a razas distintas; ella española y el indígena. Es aquí en donde se enaltece al romance en su máxima expresión, además de glorificar el espíritu indomable del indio americano.

En una pequeña introducción, la película sintetiza algunas de sus virtudes:

Cuenta la historia de un romance de amor en tierra virgen americana. Se desarrolla a la llegada de los españoles, cuando el indio era amo y señor de la selva, y el español, legendario.

Es en esta recién descubierta América, donde surge la conquista que "representó un estancamiento obligado en el proceso de la civilización prehispánica y un cambio de dirección bajo nuevas normas para el indígena. Durante los años inmediatos al descubrimiento, la colonización española progresó con lentitud, pues el afán principal de los navegantes fue más de explotación que de establecimiento"."

*Tribu* trata de resumir el hecho histórico de la conquista al conceptualizarlo dentro de la idea contemporánea del encuentro de dos mundos; donde el indio es la raza fuerte e indomable, y el español es el hombre recto que sólo ataca a los indios para defender su vida, y que sólo obtiene un botín después de librar batalla.

El filme maneja una plástica que da idea de las maravillas de las tierras vírgenes con sus selvas, bosques y las prodigiosas leyendas de los ríos de arenilla de oro. Pero también se muestra al indio como ser fetichista, creyente de sus ídolos y tradiciones, testigo fiel de costumbres ancestrales, a través de las cuales festeja danzas mágicas y rituales a sus muertos. De allí lo difícil de la evangelización, del cambio para creer en una cruz, y lo que representa.

Incluso en cierta escena del filme, doña Leonor del Olmo del Morán (Medea de Novara) intenta regalarle una cruz al jefe Tumiti (Miguel Contreras Torres), quien sin saber lo que significa se niega a aceptarla, aún cuando ama, admira y acepta todo lo que la española le brinda.

En *Tribu* el indio sucumbe a pesar de sus cualidades, pues se enamora de la raza equivocada, lo que hace imposible un romance entre dos civilizaciones, con sus ideologías. Al ser acusado de raptar a doña Leonor, el jefe Tumiti la busca y la rescata, pero al ir a entregar con su gente que desconfía de él, sucumbe víctima de su propia raza, herido por una flecha de indios rebeldes. Con este final se ofrece una moraleja que enseña que el amor puede unir pueblos a través de la muerte.

La cinta fue bien acogida por la crítica de su época. En el diario *El Nacional*, el 14 de diciembre de 1934, apareció:

*Tribu*, el nacimiento de una raza. Un glorioso episodio de la conquista espiritual de América. "19

La *golondrina* (1938), también del director Miguel Contreras Torres, es un melodrama histórico que enaltece al espíritu nacionalista, al narrar la vida de un héroe revolucionario del sur, que previsiblemente es Felipe Carrillo Puerto; así como su trágica historia de amor con la escritora norteamericana Alma Reed.

En la cinta se glorifican los hechos de este imaginario líder guerrillero (general Castillo (Miguel Contreras Torres)), quien se interesa por realizar una revolución socialista en Yucatán, y beneficiar a la región a través del progreso, a costa de su propia felicidad, al morir acribillado frente a la iglesia durante su boda con la periodista Alma Guilbert (Medea de Novara), en manos del general Simón García (Domingo Soler).

La *golondrina* identifica al general Castillo con Carrillo Puerto cuyos logros como revolucionario social son algo que consta. "Basta señalar que bajo su jefatura, Yucatán llegó a ser considerado por el resto de la República como un laboratorio social de la Revolución, donde se realizaban interesantes experimentos en las reformas laborales y educativas, y en los derechos de la mujer. El punto más importante de la visión social de Felipe Carrillo Puerto era la tierra y durante su régimen el ritmo de la reforma agraria se aceleró." 20

El prólogo del filme de una clara exaltación al sentimiento, se perfila como un prefacio a la trágica historia:

Para conocer un país hay que llevarlo en el fondo de su corazón. No hay nada perfecto ni virtudes sin defecto; sólo el amor hace el milagro de unificar almas.

La acción que se desarrolla de 1915 a 1920 y se sitúa en Yucatán hace hablar a las costumbres mexicanas con la música característica de la marimba; los bailes regionales; la fiesta brava. Además de las vistas del pasado prehispánico en las ruinas mayas que el Chilam Balam relata. Asimismo se hace gala de la indiscutible belleza de las ciudades coloniales de Puebla y Cholula.

En medio de este mosaico mexicano se cierne la Revolución, el gran monstruo que todo lo arrasa y con ella la lucha por los ideales y la tierra. El fervor a la patria. La fidelidad y la historia de sus hombres: la del general Castillo, maestro de escuela que se une a la contienda por el amor a la patria, y el coronel Mora (José Ortiz) antes torero, que por una decepción amorosa entra en el fuego de la lucha.

El torbellino del combate atrae al amor, y con él, a la *golondrina*, que es la periodista viajera. Ave sin nido que viene del norte en busca de un tema para hacer una novela y encuentra en México una historia de amor intensa hacia un hombre y su país. La peregrina en su camino conoce al general Castillo; hombre recto que cree en sus ideales de quien se enamora.

La época revolucionaria y la lucha por el poder asestan al final el matiz trágico con la muerte del general Castillo que cae justo en el momento apoteótico de mayor significación. El día de su boda muere baleado frente al templo en brazos de la escritora.

El tañer de las campanas y la música de las golondrinas traen el adiós en un barco cargado de recuerdos, donde se escucha la desilusionada voz de la periodista que dice finalmente: "tu recuerdo vivirá en mí para siempre, y a México lo llevaré en el corazón". Y escribe así su historia de amor.

Para 1940 se cierra la lista de los melodramas históricos con la película *El insurgente (el último virrey)* de Raphael J. Sevilla, que se ubica como el presagio de la lucha de Independencia en México.

Esta cinta es muestra de la indagación de los rasgos nacionalistas en el pasado, pues la Colonia fue otro de esos períodos a los que el cine volvió sus ojos en busca de una etapa de unificación nacional. "Esta inclinación hacia la Colonia (con cintas catalogadas como adaptaciones literarias tales como *Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1934), *Monja, casada, virgen y mártir* (Bustillo Oro, 1935) y *Hombre o demonio o Don Juan Manuel* (Contreras Torres, 1940)) era una manifestación del nacionalismo de tendencia hispanista - según los tipos que definió Josefina Vázquez - de la época."<sup>101</sup>

En la Nueva España el proceso de Independencia fue violentado y arruinado por los peninsulares y la lucha tuvo que emanar rápidamente entre las clases más desprotegidas a través de una vía original. Este hecho peculiar, es decir la manera diferente en que México insurge con la revolución, da la pauta para consolidar al cura Hidalgo como padre de la patria.<sup>102</sup>

Sin embargo en este melodrama de época sucede lo contrario; se relatan las aventuras de un alférez español que lucha ante la emancipación de una junta de españoles y criollos que pretenden destituir al virrey y quedarse con el país para gobernarlo. El régimen imperialista español y el virreinato se traducen en la película, como un gobierno protector, justo y equitativo para todas las castas sociales.

En *El insurgente* se narran las clásicas aventuras de capa y espada durante el virreinato, el patriotismo de los hombres que luchan por su estado imperialista y el romance que surge entre el valiente alférez y la joven dama de sociedad.

Esta cinta se ubica en una de las épocas más evocadas por el cine sonoro de los primeros años: la Nueva España en la colonia, período en que se vive en una sociedad rodeada de lujos pero fruto de las contradicciones políticas y administrativas complicadas por la extensión del territorio y la lejanía de la metrópoli. Además de que se comienzan a sentir las ideas liberales de Europa que cuajan en un grupo de criollos y mestizos, y aún en los españoles nacidos en la Nueva España, quienes crean con el tiempo, un movimiento libertador de su nueva patria, pero no del dominio español, sino del poderío opresor.

Asimismo, el argumento se manifiesta como una de las causas del movimiento de Independencia que surgiría tiempo después. Incluso se magnifica al buen gobierno con una frase: ¡Viva la Nueva España, el visitador y el virrey!. Ya que estas autoridades eran respetadas y queridas a lo largo del territorio, pero como no podían viajar a todos los lugares donde se realizaban conjuras para derrocar al virreinato, la Independencia estallaría sólo un año después.

Finalmente, la cinta enaltece al héroe nacional que ama a su patria, a su tierra, a su gente y a sus ideales; aunque los siente un

poco ajenos y extraños, en una colonia que ni siquiera se siente parte de la metrópoli española, tan distante como desconocida.

Por lo que el movimiento de Independencia se constituyó como una aspiración generosa e inteligente, pero una obra histórica trunca. Ocurrió que no lograron la Independencia, los que creían en ella como transformación revolucionaria. Quienes la fabricaron de golpe sólo aspiraban a una autonomía amplia y juzgaban empresa irrazonable y aventura peligrosa trastocar un orden conocido para entregarse a experimentos inciertos.<sup>129</sup> De aquí que la Independencia no halla sido la lucha nacional a la que el cine se aficionó, porque no operó el cambio radical que se esperaba de ella, por el contrario, la Revolución como contienda logró atraer a miles de seguidores que encontraron en ella a esa lucha histórica y patriótica a qué aferrarse.

Algunas cintas dentro del género del melodrama histórico o donde se reconstruye parte de la historia nacional en la década de 1930 son: *La llorona* (1935) de Ramón Peón; *Corazón bandolero* (1934) de Raphael J. Sevilla; ; *Viva México!* (1934) de Miguel Contreras Torres; *Cruz diablo* (1934) de Fernando de Fuentes; *El capitán aventurero* (1938) de Arcady Boytler y *La torre de los suplicios* (1940) de Raphael J. Sevilla.



El recuerdo esta siempre vivo en la  
memoria del hombre...

Anónimo.

La melancolía es una enfermedad que  
vive día con día, atormenta y regocija.

Aristóteles.

La nostalgia por la vida no  
terminará jamás.

Shakespeare.

La añoranza por las batallas  
ganadas, pesa tanto como la tristeza por las  
batallas perdidas...

Napoleón.

## 9. LA NOSTALGIA PORFIRIANA

**RIVAL INCOGNITO, DE VOZ ESCUALIDA, VIEJO RIDICULO QUE  
CANTA AHI.....**

En tiempos de don Porfirio.  
Juan Bustillo Oro

Dentro del género del melodrama histórico, surge durante el cardenismo una temática que reconstruye una época de la historia de México con el fin de acreditar a la clase media que comenzaba a reaparecer a mediados de los años treinta, y necesitaba de un pasado real a qué aferrarse y en donde encontrar sus raíces; el tema: la evocación porfiriana.

Fue así como el cinematógrafo mexicano tornó sus ojos al lapso comprendido de 1876 a 1911, con el que se habilita a la clase media de una antigüedad, de la cual podía sentirse orgullosa. Al mismo tiempo, desprestigia a la Revolución, ya que en la lucha revolucionaria, la clase media y la burguesía no encuentran ese pasado hazañoso que adorne y les confiera respetabilidad.

Y de esta forma como dice Jorge Ayala Blanco, "así de pronto nos ubicamos en el mundo de la fantasiosa, decidida, intensa, envidiable, eternecidamente reaccionaria, lánguida y porfiriana añoranza. Una evocación plena de amabilidad y gentileza, del 1900, de los mejores tiempos idos, pero no demasiado remotos. Éste ha sido un merecido puntapié incierto al culto revolucionario, ha impuesto el sueño letárgico de la añoranza por encima de los sobresaltos de la pesadilla."<sup>100</sup>

El cine de evocación porfirista prefiere lo evanescente sin reflejar un enaltecimiento político del porfiriato. Se recrea así a la Edad de Oro, con sus días felices, sus cafés, paseos, ramilletes de orquideas enviados a la cantante de moda, estrenos, bohemia, lagartijos de Plateros y cenas opulentas, y viajes a Europa y vida en torno a los camerinos, con la idea de rescatar la *Belle Époque*.<sup>100</sup>

La dictadura se ve engalanada y desde sus butacas la clase media se abandera de su gran ilusión: frivolidad, dulzura, ruido infinito de botellas que se descorchan, amorios prudentes y recatados, brindis poéticos y horas idílicas. Y se recuerda a don Porfirio Díaz, únicamente con los ojos húmedos ante la partida del Ipiranga.<sup>100</sup>

La trama se repetirá sin modulaciones a lo largo de las cuatro primeras décadas sonoras, con películas como: *En tiempos de don*

*Porfirio, México de mis recuerdos, ¡Ay que tiempos señor don Simón!, Yo baile con don Porfirio, Las tandas del Principal, El globo de Cantolla y El gran Makakikus.*

En 1938 con la película *Perjura*, de Raphael J. Sevilla surge la histórica reminiscencia de una etapa; de esos años de 1900 tan lejanos y distantes que exhiben la dictadura engalanada con zarzuela, al hacer de lado, de golpe, a la dolorosa contienda civil.

Sin embargo habría que esperar hasta 1940 con *En tiempos de don Porfirio (Melodías de antaño)*, de Juan Bustillo Oro, para ver nacer esta temática a la cual inaugura propiamente dicha, y que quizá sea la única recreadora cien por ciento de un pasado histórico mexicano.

*En tiempos de don Porfirio* es una cinta plena de reminiscencias que nos transportan en el tiempo a través de la música, pues ésta es quien ofrece los matices propios de la época, que se acentúan con el subtítulo que se le brinda: *Melodías de antaño*, e inclusive en el inicio de la película donde se presentan los retratos de músicos mexicanos reconocidos por sus inolvidables valeses, tales como Villanueva, M. Ponce, Roca, Campodónico, Chucho Martínez, Alvarado, Carrasco, Perches Enriquez y Juventino Rosas. Incluso al inicio del filme se señalaba:

Esta película está dedicada a la música mexicana, porque a través de ella se nos puede remontar en el tiempo a través de épocas y distancias.

El filme denota una melancolía por la época ida, por esa Edad de Oro, de opulencia, lujo, belleza, opereta y despreocupación en donde se reúnen recuerdos de alegres valeses, casinos, bohemia, viajes a París, vida afrancesada y frívola.

La historia se inicia con una escena que denota mucho de lo que representa la época porfiriana, con el letrero que nos ubica en el tiempo en el que aparece: *Una ciudad mexicana en las últimas décadas del siglo pasado*. Y después dos mujeres que se santiguan al pasar frente a un casino, porque según sus creencias esa es la casa del diablo, y por tanto hay que ahuyentarlo de ahí.

Asimismo se evoca también a las tertulias literarias, al juego, las serenatas al pie de un balcón, las cenas opulentas, la gentileza del caballero, el recato femenino, la palabra empeñada. Los mejores años para la burguesía.

Este melodrama venera a la figura de Porfirio Díaz, a pesar de aparecer éste, sólo como una mera referencia. Es el padre de un período bueno para vivir. El mejor para las clases acomodadas.

Es *En tiempos de don Porfirio* una recreación constante de ambientes, en donde el caballero bohemio lucha contra el señor a medias por la defensa de lo que más ama. Por azares destinales, el caballero pierde su fortuna, su esposa e hija, pero a pesar de ello disfruta la época con sus interminables valeses, metido en un casino, en donde vive feliz.

Los personajes en sus múltiples facetas hacen vivir un período histórico. Don Francisco de la Torre ( Fernando Soler) se desenvuelve en cuatro personalidades distintas: el jugador, el eterno enamorado del amor, el caballero bohemio y el bebedor; y para todos hay cabida en el porfiriato.

Para ese viejo que juega a los naipes su fortuna; para el jugador que apuesta para ganar dinero al juntar cien personas en la calle.

Aún hay lugar para el hombre bueno y sabio que conceptualiza a los hijos "como el premio más gloriosos del amor". Así como para el individuo que guarda en su apartamento, como su más íntimo secreto, el retrato de docenas de jóvenes amadas por él, y su adoratorio a ellas es con un brindis de licor.

También hay lugar para el semi-caballero don Rodrigo Rodríguez Eje (Joaquín Pardavé), oportunista, inculto, cobarde y hasta viejo rabo verde que aspira a la mano de la joven Carmencita (Marina Tamayo) a quien intenta enamorar, al cantarle acompañado al piano, coplas sin razón. Asimismo este personaje resulta ingenuamente ridículo al romper una piñata a su imagen, en la celebración de las posadas burguesas.

Carmencita, encarna a la mujer de la época, recatada, femenina, enamorada y romántica que ama al joven Fernando (Emilio Tuero), quien es la estampa de la apostura masculina; el galanteo en su máxima expresión.

*En tiempos de don Porfirio* produce un cúmulo de emociones que estimulan la imaginación, al recrear situaciones a través de una historia de amor, la cual se engalana aún más en esta época propicia para el romance. Encontramos así toda la galantería; las flores enviadas a la amada; los interminables vales con finos vestidos de encaje; las cartas leídas a la luz de la vela; las canciones pasionales y el amor a filo de balcón.

En 1939 se filma *Café Concordia* de Alberto Gout, melodrama romántico que evoca nuevamente la etapa ensañadora del México de principios de siglo, donde surge el amor entre la bailarina y el joven de familia, adinerado. Un idilio destinado a morir en una sociedad y en una época, en que es mal visto todo lo que tenga que ver con el espectáculo, por una moral absurda.

*Café Concordia* transforma el amor en sacrificio, único camino para demostrar que las bailarinas no son las mujeres frívolas que enloquecen a los hombres y les proporcionan el placer a manos llenas.

La muerte es la única salida para reivindicar la vida de la mujer del espectáculo, y demostrar así su amor al joven diplomático rico, hijo de una familia burguesa que lo tiene todo, que nace en una sociedad hecha a su medida; de la cual huye en busca de la mujer que ama y a la cual nunca alcanzará.

Un café en la calle de Plateros, sitio de esparcimiento y diversión para aquel México porfirista, da título al filme, que deja tras sí una moraleja muy de la época; el amor que surge entre dos clases sociales distintas está destinado al fracaso. Pero el amor que surge entre una bailarina y un joven burgués está destinado a la muerte, que es la única vía para congraciarse con una sociedad moralista y anticuada.

La temática de la nostalgia porfiriana fue muy bien acogida y contó con un éxito extraordinario.

Durante la década de 1930 sólo otra cinta es representativa del género: *Recordar es vivir* (1940) de Fernando A. Rivero.

La literatura es una especie de luz intelectual que, a semejanza de la luz del sol, puede permitirnos a veces ver lo que no nos agrada.

Samuel Johnson.

En cuanto el hombre se aficiona a la literatura, se olvida del Universo.

Bakunin.

Sólo existe algo tan verdadero como la vida misma y eso es la literatura.

Pascal.

Un viaje maravilloso por tierras, culturas, religiones y costumbres es lo que ofrece un buen libro.

Edgar Allan Poe.

Si piensas leer una obra literaria, piensa siempre que desde ese día puede cambiar tu vida.

Thomas Jefferson.

## 10. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE OBRAS LITERARIAS

**ES LA HISTORIA DE LA MALA YERBA, VALIENTES CON LAS MUJERES, PERO COBARDES ANTE LOS HOMBRES.....**

Mala Yerba.  
Gabriel Soria

En pos de afianzar la campaña nacionalista en el país y a fin de servir como soporte nacional y cultural para el pueblo mexicano, durante los años treinta surge en el cine el interés por descubrir la esencia y la naturaleza de la nación, a través de su literatura.

El cine sonoro, de la misma forma que el cine silente, se apoyó en un principio y a lo largo de toda la década de 1930, en la gran producción literaria de todos los tiempos para crear argumentos, pues la literatura es el único testimonio fiel del pueblo y la época en que se produce.

De la misma manera que hizo el cine mudo, el cine sonoro mexicano desde sus primeros años inicia un proceso de formación en el que se nutre de varias raíces y trata de encontrar a su público. Los prestigios de la literatura servirían a ambos propósitos. Novelas, cuentos, poemas, piezas teatrales y hasta canciones y tradiciones populares serán una fuente en la que la filmografía mexicana saciará la búsqueda de los múltiples rostros genéricos que lo configuran.<sup>107</sup>

La literatura se convirtió así, en una fuente de adaptación cinematográfica por su condición de documento vivo, íntimo, en el que se descubren el paisaje y las costumbres, pero sobre todo, la textura social, la psicología del pueblo y la época que son su objeto. De tal forma que la poesía, el teatro, el cuento y la novela, se transformaron en expedientes sociales que independientemente de su valor estético brindaron una utilidad sociológica y política, además de cobrar enorme importancia.<sup>108</sup>

El cine nacional adaptó en el decenio de 1930 varias obras literarias que dieron cauce a la exaltación nacionalista a través de significativas vertientes temáticas. Entre todas aquellas manifestaciones del nacionalismo en el cine, trasladado a él en buena medida de la literatura, se hicieron obras de tono francamente crítico, tradicionalista-hispanista o definitivamente reaccionario y conservador.<sup>109</sup>

Ya en la etapa muda los cineastas se habían propuesto hacer del cine el vehículo de un nacionalismo cuyo fundamento sería la

recuperación del paisaje, la literatura, la historia y el folklore nacionales. Aurelio de los Reyes asienta que "en la captación de la paisajística mexicana los cineastas mexicanos observaban, en alguna medida, una continuidad con el muralismo de la escuela pictórica mexicana de finales del siglo XIX. A ese naturalismo pictórico se sumó un costumbrismo romántico que en esos cineastas se manifestó en el rescate de obras literarias costumbristas como *El Zarco* o *Clemencia*, de Altamirano y también en la recuperación para el cine del teatro conocido como el género chico".<sup>100</sup>

Las adaptaciones en el cine fueron innumerables, y más de un director adaptó las novelas de época, de actualidad y de todos los tiempos; al abarcar desde leyendas y relatos coloniales, hasta las más recientes narraciones revolucionarias.

Todas las adaptaciones que se hicieron son además un índice demostrativo de que si la literatura nos habla de la sociedad de la que surge, su modernidad y/o adaptación al cine manifiesta que, en la búsqueda de un enriquecimiento narrativo el cine mexicano se aficionó a la literatura y la convirtió junto con todos los demás signos que caracterizarían al cine nacional en el futuro, en cómplice de la constitución de un cine que capturó la fisonomía de un país, una cultura y los legó para la posteridad.<sup>101</sup>

El cine sonoro, encontró así una forma más de descubrir el nacionalismo y hacerlo sentir a un público que buscaba afanosamente su identidad; y al mismo tiempo, hace que el cine asuma una forma artística al ofrecer dentro del romanticismo y el realismo, los más variados aspectos: históricos, costumbristas, psicológicos o de tesis política o social.

En los años treinta también hubo algunas adaptaciones literarias que contenían ya en su versión fílmica significativas alusiones al ámbito social y político del momento.

La cinta inauguradora de la temática en el cine sonoro, es precisamente la adaptación de la célebre novela de Federico Gamboa (1864-1939), *Santa* (1903) que presenta la vida de la cortesana; las causas que la empujan a esa vida, su degeneración y muerte.

Es hasta 1933 cuando se adapta otra célebre novela costumbrista, en esta ocasión de Rafael Delgado (1853-1914), realizada en 1890 y considerada su mejor obra por la pintura del ambiente, de las costumbres locales y por la plasticidad de sus descripciones: *La calandria*, llevada al cine por el director Fernando de Fuentes.

La novelística de Rafael Delgado se caracteriza por su gran aportación descriptiva y en la diferenciación de personajes, inspirado generalmente por Pereda y Cervantes.

La animación e interés de su prosa, así como el dominio del idioma dio un atractivo mayor a sus novelas, a las que revive con la eficacia del lenguaje hablado y donde se trata una manera de ser de la sociedad mexicana, en especial la de provincia de finales del siglo XIX, con sus limitaciones y vicios.<sup>102</sup>

*La calandria* puede ser considerada como la cinta sonora que inaugura en el cine a la novela costumbrista, al explotar básicamente las costumbres y tradiciones mexicanas; la vida popular y el espíritu nacionalista.

La atmósfera pueblerina en que se desenvuelve, nos ofrece una tipología de lo popular y un alto grado de religiosidad, al añorar y enaltecer a la provincia mexicana.

La historia es como sigue: en un pueblo de Veracruz muere doña Guadalupe, madre de Carmen (Carmen Guerrero) a quien llaman la *Calandria* (por su canto); doña Pancha (Rosita Arriaga) la aloja en su casa pagada por don Eduardo (Ricardo Carti) de quien Carmen es hija ilegítima. Ella es novia del carpintero Gabriel (Paco Berrondo).

Un día la vecina Malena (Adria Delhort) hace una fiesta e invita a Carmen y al joven Alberto (Francisco Zárraga) quien la pretende. Carmen empieza a cambiar de actitud y ante los pleitos continuos con doña Pancha y Gabriel, se a vivir a otro poblado con Meche (Consuelo Segarra) madre del cura González (Julio Villarreal).

Lejos de su pueblo, Carmen descubre que a quien ama es a Gabriel y éste al extrañarla va a verla, pero la encuentra platicando en la ventana con Alberto y termina con ella. Carmen despechada huye con Alberto bajo promesa de matrimonio, pero él no le cumple.

Justo cuando su padre decide legitimarla, Carmen burlada y desesperada se suicida. Gabriel es quien la encuentra muerta y construye su ataúd.

Por estas características *La calandria* es un melodrama con alto sentido trágico en el cual se da una contraposición de valores sociomorales y problemas de carácter personal en sus personajes, que culminan con la muerte de la *Calandria*, quien lucha contra las circunstancias y parece víctima de sus pasiones y equívocos.

La *Calandria*, es la mujer burlada que vemos caer en el abismo y en la oscuridad, en la batalla constante contra la miseria. Es la mujer maltratada por parecer una cualquiera. La abnegada joven engañada por el mal hombre, que después del sufrimiento de perder a su madre y enterarse de que es hija ilegítima, cree haber perdido a su verdadero amor y se suicida víctima de sus errores, y al sentir el rechazo de su comunidad.

Gabriel, el carpintero del pueblo, es el hombre bueno y provinciano, de clase humilde, que ama a la joven cantarina y encarna al personaje monofacético que defiende principios y recuerda por siempre el amor de su vida. Valiente, orgulloso y fiel hasta el fin, es quien construye el ataúd de la *Calandria*, en medio de la tragedia y el dolor.

Uno de los personajes singulares de este costumbrismo mexicano, es el padre de la joven, hombre rico que tiene miedo al qué dirán y a perder su posición social en el reconocimiento de una hija ilegítima, lo que ocasiona indirectamente la muerte de la joven, por un orgullo ridículo y altanero.

Por otra parte, las mujeres de la vecindad que comentan todos los chismes del pueblo, simbolizan también parte del encanto pueblerino y de la vida provinciana.

Es por esto que *La calandria* representa a un mismo tiempo la historia de un amor, la tragedia del amor y la redención constante del amor enmarcado en un costumbrismo capaz de glorificar hasta a la más pequeña provincia mexicana.

En 1935, Gabriel Soria lleva al cine *Martín Garatuza* (1868), de Vicente Riva Palacio (1832-1896), escritor que gozó en su tiempo de una gran popularidad gracias a novelas históricas donde se trataban aspectos de la época colonial (siglo XVII).

En la novela *Martín Garatuza* se suceden una serie de incidentes de la vida del pícaro y fabulario Martín de Villavicencio (Martín



Garatuza). Así como las rivalidades y enfrentamientos entre criollos y mestizos, por la lucha de liberación contra España.

A pesar de que Vicente Riva Palacio pretendía apearse a la realidad histórica, desaparecía ésta, envuelta en la truculencia y la inventiva inagotable del autor, que tenía como objetivo inmediato divertir, repasar a los mexicanos su historia y reafirmarlos en sus ideales nacionalistas.

El filme recrea básicamente la vida en la Nueva España del siglo XVII, en un héroe muy singular, un cómico pícaro que lucha por ver libre al Imperio azteca del blanco español, explotador.

Del mismo modo se desentraña el tema histórico a través de aventuras de capa y espada con todo lo que el género y la época ofrecían. El legendario Martín Garatuza (Leopoldo Ortín) que lucha por sus ideales y por la justicia; el caballero galante (Leonel, Juan José Martínez Casado); la dama en peligro (Esperanza, Josefina Escobedo); el matrimonio por conveniencia; el villano ambicioso; la heroína en llamas o encerrada en una torre y los duelos tan en boga.

Aunada a la historia se pueden observar las acciones de la Santa Inquisición y los juicios de la Real Audiencia.

La publicidad de la película, el 10 de mayo de 1935, ofrecía aún más:

Con *Martín Garatuza*, la cinematografía mexicana se coloca en un nivel de calidad. El célebre Martín Garatuza, pillaste, astuto y hábil maestro del engaño, es el rey de pícaros, príncipe de aventuras y maestro de espadachines.

La cinta es divertida, suntuosa, costosa, tiene romance, intriga, espadachines, conspiraciones y aventura.<sup>100</sup>

Ese mismo año (1935), Juan Bustillo Oro dirige la cinta *Monja, casada, virgen y mártir*, adaptación de la novela realizada en 1868 por Vicente Riva Palacio, que se inspiró para hacerla en el relato de folletín puesto de moda por escritores como Dumas, Sue, Feval, Fernández y González.

Este melodrama situado en la Nueva España, es una película que relata aventuras de capa y espada, y como su título lo indica es una narración de los sucesos de la vida de doña Blanca de Mejía (Consuelo Frank) que es la monja, casada, virgen y mártir.

El filme está saturado de sucesos comunes y posibles, donde la heroína triunfa mediante sus cualidades. Asimismo, el entrecruce de situaciones dan por resultado que el destino la lleve a los brazos del hombre recto, fiel y honrado: el caballero español, que la protege de su hermano quien desea quedarse con la herencia de la familia. Es por azar también, que llega al convento y a la Santa Inquisición y vence todas las situaciones por sus virtudes.

Finalmente *Monja, casada, virgen y mártir*, reproduce muchas emociones contrapuestas tanto positivas como negativas. El final feliz redondea la situación con el amor afortunado y correspondido que rompe todos los obstáculos.

El diario *El Nacional* de marzo de 1935, publicaba una remembranza de la cinta:

*Monja, casada, virgen y mártir*. Historia de los tiempos de la Santa Inquisición. Novela de Vicente Riva Palacio donde se reúne drama,

romance, tragedia y visualidad. Tipos y costumbres de la Nueva España. Una doncella es llevada al convento por la fuerza para que su hermano se apodere de la fortuna que le corresponde.<sup>124</sup>

En 1940, se adapta la última obra de Vicente Riva Palacio en la década de 1930, *Hombre o demonio (don Juan Manuel)*, dirigida por Miguel Contreras Torres. Este melodrama inspirado en una leyenda de la época colonial, recrea la historia de locura y paranoia de un ser a quien se le coloca en la disyuntiva del hombre o demonio.

Esta cinta, al igual que las anteriores, es muestra además de la indagación de los rasgos nacionalistas en el pasado, pues la Colonia fue otro de esos períodos a los que el cine volvió sus ojos en busca de una etapa de unificación nacional. Esta inclinación hacia la Colonia era una manifestación del nacionalismo de tendencia hispanista de la época.

Es por esto que *Don Juan Manuel* reconstruye una época histórica, al ubicarse en la Nueva España. La cinta afirma que es:

Una época evocadora.... donde allá a mediados del siglo XVII, comienza la relación en la muy noble y real Ciudad de México.

Este filme tiene las características propias correspondientes al género dramático del melodrama, al exaltar los sentimientos y las pasiones, así como contraponerlos a través de un triángulo amoroso, en el cual existe el sacrificio y se cierne la tragedia.

Es así como el hombre noble y viejo, don Juan Manuel (Julio Villarreal) se enamora de la bella joven doña Blanca (Medea de Novara), quien a su vez ama al sobrino de éste, don Lope (Arturo de Córdoba). A raíz de éste triángulo amoroso y por una venganza, un criado envenena a don Juan Manuel con un bebedizo que le produce los más terribles celos; y así cada noche al dar las doce, don Juan Manuel sale a la lúgubre callejuela frente a su morada y asesina al primer hombre que pasa.

En esta época se cree en cosas extrañas y sobrenaturales, y sentimientos como los celos, son traducidos a consejos del diablo. También es el período en donde el caballero defiende su honra a través de la espada, y donde la mujer aguarda y reza por su secreto amor.

Asimismo sólo en una etapa histórica como la Colonia en la Nueva España se puede ofrecer el espectáculo macabro de escuchar al hombre que antes de asesinar a su víctima, le externa: ¡ dichoso usted que sabe la hora en que va a morir!, al liberarse el demonio del hombre.

Su desenlace es por demás dramático y trágico, al regresar su sobrino de la guerra en la isla de Cuba y morir a manos de su tío, una noche como tantas otras. Don Juan Manuel al cobrar razón de sus actos descubre el demonio que lleva dentro.

Finalmente las mujeres se santiguan ante la sombra mortuoria de don Juan Manuel colgado; algunos afirman que lo ahorcaron los ángeles, mientras que otros aseguran que fue el diablo. Sólo así se termina con una leyenda que corrió a través de los años y se consolidó como una historia de horror de la época colonial.

La publicidad de la cinta la cataloga dentro del género de horror, en junio de 1940:

*Hombre o demonio* sobre la terrorífica y trágica leyenda del virreinato que han escrito Vicente Riva Palacio, Juan de Dios Peza y Artemio del Valle.

Miguel Contreras Torres ha dignificado esta leyenda y presenta con ella una de las más notables y fantásticas películas.<sup>126</sup>

Para octubre de 1940, aún se leía publicidad sobre el filme:

*Hombre o demonio (don Juan Manuel)* la historia del hombre que vendió su alma al diablo.<sup>126</sup>

1936 marca el turno de otra adaptación cinematográfica de la obra de Federico Gamboa, en esta ocasión con su novela naturalista *Suprema ley* (1895) que adaptó y dirigió para el cine Rafael Portas.

En *Suprema ley*, se relata la vida de un pobre burócrata que vive una existencia rutinaria y feliz al lado de su mujer e hijo, pero que se consume a causa de la tuberculosis. Un día el destino hace llegar hasta él, el caso de una mujer acusada de asesinar a su amante, de quien el burócrata se enamora al sentir la última oportunidad de vivir un amor prohibido. En su pasión olvida a su esposa y se desentiende de sus obligaciones de padre. Su castigo llega al ser abandonado por su amante y morir solo.

*Suprema ley* hace alusión a la dolorosa discusión de cual es la suprema ley en la vida: el amor o la muerte. El amor es el sentimiento que dicta el corazón y está repleto de sorpresas, arrolla, domina y vence todos los preceptos, ya que la mujer "lleva a donde quiera con sólo un cabello"; pero al mismo tiempo la muerte es la proclama de la que nadie escapa, es la justicia divina que se administra sin importar pobreza ni riqueza, alegría o tristeza.

Es así como el hombre cae fatídicamente y sin querer en ambas leyes, pues el amor hace incurrir al individuo discreto, bueno y noble en muchos vicios al tratar de satisfacer su última pasión. Al darse cuenta de su error, encuentra a la muerte, quien lo espera y cobra su parte de la ley.

Los personajes que intervienen en la película mantienen sus prototipos como en todos los melodramas mexicanos de la época, donde la esposa representa a la mujer sufrida y abnegada, cual debe ser la mujer mexicana de todos los tiempos, que espera el regreso del hombre y trabaja para sacar a su hijo adelante. Mientras que la amante encarna a la mujer fatídica; la pasión desenfrenada por cuya causa las leyes de la vida caen sobre el hombre y la desgracia se cierne al hacerlo cumplir la suprema ley de la vida.

El 19 de enero de 1937 aparece en el diario *El Universal* con respecto al filme:

*Suprema ley.* El eterno triángulo amoroso... la tragedia de una pasión senil que al florecer destroza corazones, arruina un hogar y aniquila para siempre a un hombre honrado.<sup>127</sup>

En la década de 1930 que como hemos analizado, se vivía con un culto hacia la familia al encontrar en ella una protección contra los embates de la sociedad, películas como ésta eran un mensaje real para todos aquellos hombres que caían en la tentación de tener una amante,

pues el cine censuraba conductas como éstas, las exponía y las condenaba con finales aleccionadores.

"Es así como la literatura proporcionó al cine la posibilidad de nutrirse de historias en las que se trataban la irresponsabilidad, deslealtad o disfuncionalidad paternas como en esta cinta y en filmes como *La llaga* (Ramón Peón, 1937) y *¡Esos hombres!* (Rolando Aguilar, 1936) que se adaptó de la pieza teatral *Malditos sean los hombres* de Catalina D'Erzell, con el único fin de aconsejar a la familia contra estos graves problemas morales.

Otras adaptaciones que afectaban de alguna forma el núcleo familiar fueron *El escándalo* (Chano Urueta, 1934), de la novela de Pedro Antonio de Alarcón, actualizada, en donde se ponía en peligro el matrimonio interpretado por Julián Soler y Movita Castañeda por culpa de un conquistador (Enrique del Campo) y *El primo Basilio* (Carlos de Nájera, 1934), en donde la novela del portugués Eca de Queiroz relata la historia de una adúltera (Andrea Palma) chantajeada por la sirvienta que la descubre y amenaza desenmascararla ante su familia.

También se dio el encumbramiento de las figuras infantiles a través de la protección de los niños (ejemplificados por adaptaciones como el *Cuore* de Edmundo D'Amicis para *Corazón de niño*, 1939, de Alejandro Galindo).""

En 1937 se adapta otra novela de Federico Gamboa, de género naturalista, el cual se cultiva durante el gobierno de Porfirio Díaz, recibiendo la influencia de la corriente filosófica del positivismo y el Modernismo en la poesía; su nombre, *La llaga* (1912), adaptada para el cine por Julián Cisneros y dirigida por Ramón Peón.

La película es un melodrama convencional y urbano donde se alude a la desgracia de un militar brillante, que se enamora de una mujer y se casa con ella, a pesar de prohibírselo el código militar. Con el tiempo, al tenerla lejos de él, enloquece de celos y la asesina. Cae por ello hasta los lugares más perniciosos donde conoce el sufrimiento, valora la sabiduría que el individuo lleva dentro y presencia la muerte.

Es en la cárcel donde paga su culpa y descubre que el pecado de los hombres que están allí encerrados, es como una llaga que llevan a cuestas, una herida que se vive día a día, algo que no se puede curar con los años, es la marca del destino.

En *La llaga* se habla del hombre dualista que pretende servir a dos partes: al amor, fuente imprescindible de bienestar, y al honor de servir a la patria, en donde el sentido militar se expresa como una necesidad de ser.

Sin embargo, a pesar del espíritu patriótico del filme, no logra llevarlo más allá de una necesidad secundaria que se testifica en la última escena, donde el hombre contempla a los heroicos cadetes, como lo fuera él un día, al lado de su nueva esposa y su hijo. Con lo que tal parece que la llaga cierra.

Un clásico de la literatura Hispanoamérica, de Jorge Ibsen (Colombia 1837-1895) se adapta en 1938, *María*, dirigida por Chano Urueta.

*María* es la novela sentimental por excelencia, que se produjo en América por influencia de obras como *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint Pierre y la *Atala* de Chateaubriand.

A su vez, esta novela dio origen a una tendencia sentimentalista manifiesta en casi todos los países americanos, con las inclinaciones de las novelas románticas en boga: el subjetivismo, la efusión sentimental, el acuerdo entre los sentimientos y el paisaje, personajes obedientes a signos fatales, la presencia de la muerte, la idealización, la fuga de la realidad ubicándose en países exóticos y el ambiente cristiano.<sup>109</sup>

María adaptada para el cine por José López Rubio y Chano Urueta, lleva a su máxima expresión el romanticismo, al enmarcarlo dentro del melodrama, donde la tragedia y la muerte se entremezclan para separar a dos enamorados.

En el filme, el destino lleva a algún lugar de Colombia, en el siglo XIX, a una niña huérfana de madre (María) a quien entregan a una familia para que la eduque. Con los años, el hijo mayor de la familia (Efraín) se enamora de ella, ante la negativa de sus padres, pues la joven tiene un mal hereditario del corazón, además de no poseer una dote para casarse.

Tiempo después el padre de María (Lupita Tovar) muere y la hereda, con lo que la familia la acepta, ya que se encuentra en bancarota, pero pone como condición para la boda, que Efraín (Rodolfo Landa) se marche al extranjero a terminar sus estudios.

El corazón de María, no puede resistir la ausencia del ser amado y muere en la espera. Un día después regresa él, sólo para encontrar un gran ramo de flores que le recuerdan el amor perdido, puro, limpio y desinteresado, que jamás obtendrá.

Las características del romanticismo se afirman en su máxima expresión a través del amor fatal, que empuja a la separación y a la espera, y culmina con la muerte que ronda y acecha a los enamorados.

1940 ofrece la última adaptación cinematográfica de la década con *Mala yerba*, de Mariano Azuela (1873-1952) llevada al cine por Gabriel Soria, en una adaptación de él mismo.

La novela hecha en 1909 retrata las costumbres, el habla de la gente del campo y los sistemas de explotación de una familia de hacendados convertidos en dueños de vidas y posesiones de los peones, hasta extremos indignantes.<sup>110</sup> Asimismo plantea una situación entre dos clases sociales que debían buscar su solución en 1910.

En sus novelas revolucionarias, Mariano Azuelan se manifiesta como un escritor de conciencia liberal en trance, inmersa en dudas que quiere resolver por medio de la dramatización subjetiva de los hechos. Funde admoniciones y desengaños con entusiasmo, y a pesar suyo, muestra una exaltación por el pueblo en armas (pueblo violento y miserable porque se le redujo a tales atributos) que utiliza la crueldad y el asesinato como forma de comunicación.<sup>111</sup>

La proclama moral de Azuela adquiere otro relieve y otro contexto en la exposición descarnada de situaciones y psicologías. Mariano Azuela entrega en sus novelas prerrevolucionarias *Los fracasados* y *Mala yerba* en 1909; *Andrés Pérez, maderista* (1911); *Los de abajo* (1915); *Los caciques* (1917); *Las moscas* (1918), *Domitilo quiere ser diputado* (1918); *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), una perspectiva de la Revolución tan dramática y crítica como entusiasta y conmovida.<sup>112</sup>

*Mala yerba*, novela prerrevolucionaria explica y justifica el movimiento armado que sobrevino después y manifiesta las cualidades

de excelente narrador del escritor y agudo observador de las costumbres y caracteres.

La cinta es un reflejo fiel de la novela y de un realismo impresionante, la cual se desarrolla en el ambiente rural en donde se hace alusión a la explotación de la hacienda hacia sus trabajadores, así como la vida de sus habitantes antes del estallido revolucionario.

Esta Revolución se platea como necesaria, pues los patrones en la hacienda son pérfidos y maltratan al peón, lo endeudan con la tienda de raya, reparten el maíz en cantidades viles sin importar los rostros hambrientos, los hijos muertos, los pies agrietados, el cuerpo desfalleciente de cansancio.

Además de estas condiciones paupérrimas, el patrón, dueño de vidas en la hacienda, pretende apoderarse de otro objeto más: la mujer campirana, codiciada por los hombres. Y es aquí, donde surge la pasión malsana y el triángulo amoroso entre el patrón, la joven de la hacienda y el peón caballerango.

El dueño será siempre para la corriente revolucionaria, el hombre sin rasgos ni conciencia que abusa de las hembras porque le pertenecen; pero que ve en esa mujer una pasión caprichosa que lo empuja a matar, mentir y hasta perder su propia vida en la empresa.

La muchacha campirana es la joven de alma recia, la coqueta rural con los hombres del campo, que sin embargo, respeta un amor puro. Pero de nada sirven las súplicas y los ruegos, al conocerla el patrón, es escogida como carne de pecado y ultrajada sin miramientos ni escrúpulos. Allí termina con la virgen buena y noble, la cual llora en silencio su desgracia.

Por su parte, el caballerango es el peón ladino, que también exbracero (hecho significativo para la década de 1930), siempre está sublevado contra el que manda, es el hombre amado y respetado por el pueblo que mantiene una lucha oculta y sumisa contra el patrón, se enfrenta a él siempre detrás, por temor.

Asimismo en *Mala yerba* se enaltece el espíritu del peón, como el ser que cayó en desgracia sólo por haber nacido de diferente condición social. La sabiduría reina en esos viejos campesinos que conocen la historia de los patrones, los cuales son como "animales de presa que se satisfacen con aguardiente, mujeres y sangre; es la historia de la mala yerba; valientes con las mujeres, pero cobardes ante los hombres".

Sus costumbres y tradiciones también se glorifican en el canto del alabado, que manifiesta que el patrón ha cobrado una vida, pues "hay difunto en la hacienda", otro asesinato que queda impune entre los peones, por su condición de esclavos y su genealogía indígena.

Un personaje poco usual aparece en la figura de un gringo, que visita al dueño de la hacienda, que gusta de las "indias mexicanas" y desafía al hacendado al llevarse a la mujer que él quiere y al ofrecerle matrimonio para convertirla en su señora.

La joven campirana se niega y regresa al lado del caballerango, que es el peón a quien ama y que la acepta a pesar de todo.

El presagio revolucionario atrae el fantasma de la muerte que se cierne en el hacienda y cobra la vida de su dueño, a manos de su más humilde representante campesino, un joven tartamudo que termina para siempre con el mito de la *Mala yerba*.

En la década de los treinta otras cintas que fueron adaptaciones de novelas o leyendas populares fueron: *Chucho el roto* (1934) de Gabriel Soria; *Clemencia* (1934) de Chano Urueta; *Nostradamus* (1936) de Juan Bustillo Oro; *Don Juan Tenorio* (1937) de René Cardona; *Nobleza ranchera* (1938) de Alfredo del Diestro y *Los bandidos de Río Frío* (1938) de Leonardo Westphal.

El miedo es el mas desdeñable de los sentimientos.

Julio César.

El terror es una sensación de vileza e impotencia que nadie acepta experimentar, pero que todos guardamos dentro.

Virgilio.

Sólo si se vence al miedo y al terror se tiene derecho a la vida.

Rassaine.



## 11. EL HORROR - MISTERIO

### **EN UNA NOCHE DONDE LOS MUERTOS VIVEN O LOS VIVOS MUEREN.....**

El fantasma del convento.  
Fernando de Fuentes

El expresionismo, género estético por lo plástico de sus imágenes a raíz del subjetivismo utilizado, fue la base de la que partió una nueva corriente en el cine sonoro en México durante la década de 1930, el género cinematográfico de horror-misterio.

La tradición del terror es uno de los géneros cinematográficos más antiguos y perdurables. Una historia psíquica de la cultura, podría escribirse con gran eficacia desde el punto de vista de la morfología de los monstruos.<sup>143</sup> Esta temática se inició en Estados Unidos de Norteamérica con *Drácula* (1931) de Tod Browning; que se caracterizó por despertar el temor a lo desconocido en historias donde se sublevan emociones al infundir sensaciones y sentimientos diversos.

En México, casi todos los filmes que hacen alusión al terror-misterio se basaron en el expresionismo, que se distingue por la tradición del claroscuro y del teatro de Max Reinhardt, así como la abundancia de los excesos en la arquitectura.<sup>144</sup>

Los filmes durante la década de 1930 suelen invocar los extraños paisajes de las tradiciones romántica y gótica. La sensación básica que sugiere este modelo estilístico es el misterio; además de la peculiar distorsión de los objetos dependiendo fundamentalmente de ángulos extravagantes y perspectivas posibles, o de las extrañas sombras del claroscuro.<sup>145</sup>

Esta temática sólo se esbozó débilmente durante los años treinta como muchos otros géneros, pero se manifiesta con gran fuerza principalmente en realizadores como Juan Bustillo Oro, a través del manejo de ambientes, luces y escenarios, en donde "la desarmonía es la nota clave, con independencia de la melodía".<sup>146</sup>

El filme que inaugura el género en el cine sonoro mexicano es *El fantasma del convento* (1934) de Fernando de Fuentes.

En la cinta, el horror es el principal protagonista que se desenvuelve en el escenario de un viejo claustro, donde el pecado vive; donde lo no buscado y lo inadvertido pasa; donde los sucesos

destinales hacen girar los hechos en una noche, "donde los muertos viven o los vivos mueren".

El argumento de la película nos ofrece la historia de dos hombres que luchan por el amor de una mujer (la cual es esposa de uno y amante del otro), quienes en una noche se extravían y llegan guiados por un extraño monje hasta las puertas de un claustro, en el cual habita una orden de religiosos que tienen un voto de silencio.

A la llegada de los forasteros, el monje superior les narra la historia de un fraile que murió en su celda después de matar a su mejor amigo por el amor de una mujer, y les previene de la llegada de Satán cuando el pecado reina en el priorato, al percatarse del triángulo amoroso en que viven.

Se avecina una tormenta y Alfonso (Enrique del Campo), Eduardo (Carlos Villatoro) y Cristina (Marta Roel) ya instalados, cenan con los monjes, quienes no hablan por su voto de silencio, pero debajo de uno de los hábitos ven un esqueleto. Al iniciarse la tempestad, los monjes huyen despavoridos, pues dicen que Satán está suelto; al alejarse, los forasteros observan que en los platos, los frailes comen cenizas.

Los extranjeros deciden conocer el claustro y llegan hasta una cripta donde descubren ataúdes vacíos. Desconcertados deciden ir a descansar y el prior les da cuartos separados. Cristina, en medio de la noche sale de su celda y trata de seducir a Alfonso; éste se resiste, pero al decidirse encuentra en su camino la celda prohibida donde viviera el monje que mató a su amigo y cuyo cuerpo es enterrado y vuelve a aparecer allí. De pronto la puerta se abre y Alfonso entra y queda encerrado.

El cadáver del monje se mueve y señala un libro que cumple los deseos de quien lo abra y se escribe con sangre la palabra "morirá"; al ver esto, Alfonso trata de huir, pues se da cuenta que el cuerpo del monje se transforma en el de Eduardo y comprende que iba a traicionar a su amigo al quitarle a su mujer.

El juego de sombras, luces tenues y tinieblas recrean un ambiente lúgubre entre cartujos donde las cosas más insólitas suceden, ejemplo de ello, es la desaparición del fraile que guía a los forasteros hasta el monasterio junto con su perro (sombra) que según el prior nunca sale del convento; los muebles que se mueven y se deforman dentro de la abadía; el fantasma del hermano que se tortura y cuyos gritos retumban en un sin fin de ecos.

Incluso la celda prohibida del monje pecador, cuyo cuerpo no puede descansar en paz y regresa allí en busca del perdón, y en cuya puerta cuelga la leyenda "Maldito el que por la carne olvida a Dios", la cual después de años de permanecer cerrada se abre fácilmente; la cripta donde yacen los ataúdes vacíos de los monjes; la gran tormenta y con ella la venida de Satán a quien deben rechazar con rezos; las cenizas en los platos donde comen los ermitaños; la mano esquelética bajo el manto; el libro infernal donde la sangre brota, y la sombra del nervioso murciélago que se desvanece en el aire.

*El fantasma del convento* es un melodrama que se caracteriza por estimular la imaginación al inventar una historia extraordinaria, donde se introducen acciones de misterio. El amor del pecado que surge entre los amantes, al engañar al esposo, trae consigo una lección moralizante que enseña que no debe desearse siquiera a la mujer ajena; pues hasta los fantasmas reviven para hacer valer la

moral social e intimidar a aquellos en cuyos pensamientos se insinúa el pecado de la carne.

Finalmente, el argumento culmina a la mañana siguiente de la llegada de los forasteros al monasterio, en donde todo se encuentra inerte y sin vida; sólo encuentran allí a un viejo gendarme que les cuenta la leyenda de esa decrepita arcada que ahora él cuida, pero que años atrás estuvo ocupada por algunos frailes quienes tenían un voto de silencio.

Y se concluye que en esa noche se vive en el reino de los muertos, o los muertos resucitan en su necesidad de llegar a los vivos para hacerles conocer los preceptos morales que deben seguir y los riesgos que corren al no cumplirlos, justo en la década de 1930 en que nuevamente la familia debía seguir unida a como diera lugar, a través del santo precepto del matrimonio.

En julio de 1934 en el diario *El Universal*, *El fantasma del convento* es considerado como el éxito del momento.<sup>149</sup>

También en 1934 y siguiendo la línea del expresionismo alemán se filma la película *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro; melodrama que trata el típico tema del triángulo amoroso narrado en dos versiones de acuerdo con el temperamento de sus protagonistas: uno artista, el otro aventurero.

*Dos monjes* es quizás una de las cintas más representativas del expresionismo mexicano en la utilización que hace del claroscuro, muebles deformados y planos desequilibrados. La originalidad de la cinta consiste en la repetición del relato en dos versiones que culmina con la muerte de uno de los protagonistas.

El matiz trágico comienza desde la primera escena en que con el tañer de las campanas se intenta ahuyentar al mal de un monasterio, donde los monjes gritan a voces: ¡Que salga el demonio de la casa de Dios! después del enfrentamiento entre dos frailes: fray Javier (Carlos Villatoro) y fray Juan (Victor Urruchua).

Ambos monjes se encuentran después de muchos años y al reconocerlo fray Javier toma un Cristo y le golpea la cabeza al otro hermano, en un acto de sacrilegio.

A raíz de la confesión que les hace el prior del convento, se desarrollan los relatos en que cuentan su vida antes de ser religiosos. Ellos eran grandes amigos y se querían mucho, a pesar de ser distintos, pues Javier siempre fue el hombre que amaba la música y Juan fue el caballero aventurero, pero el destino se encargó de convertirlos en rivales por el amor de la joven Ana (Magda Haller), a quien conocen en diferentes circunstancias. Al referir cada uno su versión se identifican ambos con el bondadoso, que incluso se presenta vestido de blanco en cada interpretación.

En las dos reseñas hacen referencia al amor que le tenían a Ana, y cuenta, cada uno a su manera, como sucede el accidente en que ella pierde la vida; a raíz de lo cual ingresan a diferentes ordenes religiosas para pagar su falta.

Ambos en la culpa llevan la penitencia, en la tragedia de perder a lo amado en un suceso destinal, que los lleva a aceptar los hechos como la voluntad de Dios, los dos aceptan sus destinos y sólo la muerte puede terminar con su conflicto.

En un ataque de demencia, fray Javier escapa de su celda y en su delirio ve a los religiosos perseguirlo con máscaras que caen y dejan ver sus rostros pálidos que presagian muerte, y es fray Juan al

final, quien logra llegar hasta el, lo abraza y fray Javier muere en sus brazos.

La plasticidad en *Dos monjes* manifiesta una composición fotográfica excelente, donde el paso del tiempo se contempla en una flor que se deshoja; en que las siluetas en una ventana son testigos de la venta de una joven; la música es la pasión inalcanzable y en el que la locura da el toque trágico del melodrama por excelencia.

El diario *El Nacional*, del 19 de octubre de 1934 opina con respecto al filme:

*Dos monjes* es la película nacional perfecta que todos los mexicanos admiran.<sup>148</sup>

Al año siguiente, en 1935, se estrena la película *El misterio del rostro pálido*, de Juan Bustillo Oro, la cual puede catalogarse como una de las cintas expresionistas mexicanas mejor logradas dentro del género cinematográfico del terror.

Este melodrama narra las investigaciones de un científico que busca la cura de la lepra y en su afán de investigar, encuentra una pista en un valle de un país perdido, a donde se dirige en compañía de su hijo, negándole la felicidad al separarlo de la mujer que ama, y que promete esperarlo a su regreso. Pasan los años, y en ese lugar misterioso el joven enferma de lepra y se convierte en un muerto viviente.

El médico regresa y con él llega el rostro pálido que lo sigue a todos lados. Esta vez, la historia de terror tiene en el médico fanático, al creador del monstruo, a quien orilla a cambiar de vida sembrando el horror de quien lo ve, incluso de la mujer que lo amaba.

Nuevamente para este género de gran influencia expresionista el decorado y composición representan la realidad transformada y trastornada para dar el toque de horror.

En *El misterio del rostro pálido* se crea la adecuación íntima entre el misterio y el horror en una forma armónica y perfecta que recrea al científico maniaco de su trabajo, cuya investigación trae desgracias a quienes ama.

El argumento finaliza con la muerte del joven, a quien convierte indirectamente en un ser deforme que ya no pertenece a los vivos, que se oculta tras una máscara para no dejar ver el rostro pálido, el cual lo delata como miembro de la tierra de los muertos, de donde jamás se debe salir y a la que se debe regresar irremediabilmente.

En 1936 otra cinta de temática de terror hace su aparición dentro de la filmografía mexicana, *El baul macabro*, de Miguel Zacarías.

Esta película, menos dentro de la corriente expresionista, es también una muestra del cine de horror que se inspira en la historia del médico demente que busca frenéticamente la cura de su esposa parálitica por medio de un elixir que pretende lograr a través de transfusiones; lo que le vale la vida a varias mujeres, pues experimenta primero con cuerpos inertes y después con mujeres vivas.

Asimismo, *El baul macabro* es una conjunción de hechos que se entretajan al crear un relato policiaco interesante, en cuya trama se descubren doctores incriminados, testigos bajo amenaza, cuerpos descuartizados y un torbellino en torno a pesquisas policiacas.

El médico es representado en el filme, como el sabio maniático que trata de llevar a cabo un experimento y tiene en esta ocasión la

colaboración de un ayudante jorobado y maltrecho, que por sí mismo, da una sensación de horror que se incrementa al ubicarlos dentro de inmensos laboratorios e infinidad de instrumentos.

Por último, *El baúl macabro* presenta una innovación dentro del género del horror, que será retomada en adelante por las películas de esta temática, en la creación del médico descuartizador que investiga sobre cuerpos humanos.

La publicidad de la cinta, en mayo de 1936, hace notar en pocas palabras lo que brinda:

*El baúl macabro*, la sensación terrorífica de 1936.<sup>109</sup>

Finalmente en 1940 se produce la cinta *El monje loco* de Alejandro Galindo, el cual introduce una gran innovación al basarse en un programa radiofónico dividido en episodios: *La herencia negra*, *El horrible caso de las manos cortadas*, *El pacto con el demonio*, *La górgola humana*, *El Cristo justiciero* y *La reencarnación de Vilma Bordoní*.

En realidad, el cine de horror sólo se esbozó dentro del plano expresionista débilmente, pero debería esperar otra década para rebelarse como uno de los temas más fuertes y mejor aceptados en el cine mexicano.

Dentro de este género en la década de los treinta aparecen cintas como: *Los muertos hablan* (1935) de Gabriel Soria; *Más allá de la muerte* (1935) de Ramón Feón; *El superloco* (1936) de Juan José Segura; *Nostradamus* (1936) de Juan Bustillo Oro; *Herencia macabra* (1939) de José Bohr y *El fantasma de medianoche* (1939) de Raphael J. Sevilla.

Toda ciudad, por pequeña que sea,  
esta dividida de hecho en dos: una es la  
ciudad de los pobres y otra la de los ricos.  
Platon.

Sólo una ciudad es eterna, la ciudad  
de Dios.

San Agustin.

La ciudad enseña al hombre a  
mentir...

Socrates.

La ciudad es un lugar encantado  
donde se puede sufrir o gozar.

Max Stirnev.

## 12. LA CIUDAD

### *POR FIN SOMOS RICOS, Y NOS VAMOS A LA CAPITAL.....*

Los millones de Chapón.  
Rolando Aguilar

En los años treinta, México vivía un período de urbanización y consolidación de las clases media y alta, quienes resurgían de la Revolución como producto de la recién iniciada industrialización del país, por lo que era muy lógico suponer que estas clases emergentes necesitaran un lugar de asentamiento y un sitio donde poder salvaguardar sus valores y tradiciones.<sup>100</sup>

Es muy significativo el hecho de que el cine volviera sus ojos a la ciudad, justo en el momento en que ésta se manifestaba con gran fuerza en el ambiente cultural y en el ámbito social, además de ser el centro de la vida política del país. De aquí que el cine se aventurara a ella desde muy diversas perspectivas en el decenio de 1930.

Es así como la ciudad se convierte en el lugar y la temática que hechiza al cine sonoro, por la dificultad de llegar a ella en un período dedicado exclusivamente al enaltecimiento y glorificación del campo y el ambiente rural, en donde a través de la comedia ranchera, se había encontrado la veta de oro.

Sin embargo el cine rescató a la ciudad bajo un estigma: la urbe es el monstruo voraz que termina con todo lo cándido, humano, bondadoso y bienhechor que exista, y acaba con las mejores virtudes del hombre, debido a la gran cantidad de gente que convergía en ella.

Fue así como el cine mexicano recuperó a la ciudad como temática en donde florecieron varios géneros: el gangsteril que se aficionó a la capital como punto de reunión; el melodrama familiar que también vio en la urbe su lugar de asentamiento, y finalmente el melodrama obrero, que encontró en la metrópoli el sitio ideal para ver nacer a la pobreza, redimirla y enaltecer a la clase proletaria.

El tema de la ciudad en el cine mexicano se inaugura con la película *Mientras México duerme* (1938) de Alejandro Galindo, donde se dan a conocer los bajos fondos de ésta. No obstante, como ya observamos en otras cintas nacionales pertenecientes a la comedia ranchera, la ciudad fue siempre la zona común donde habitaba lo maligno, perverso, ruin y malévolos del territorio nacional, que llegaba a contaminar la vida campirana de la provincia. De aquí que

se toma la temática de la ciudad considerando en ella a las cintas que se desarrollan en un contexto urbano.

La ciudad es creada así como el prototipo del lugar ambivalente, al mismo tiempo: la ilusión y el sueño de "viajar a la capital", la panacea mágica y encantada repleta de edificios, autos de lujo, elegancia y comodidades, el centro de la vida social del país; pero también, el lugar de la perdición de hombres y mujeres, de explotación social y derrumbe moral.

Es el centro del vicio, donde sólo las clases altas tienen la palabra, al dejar de lado y atraer consigo la marginalidad urbana. En la ciudad, la pobreza se convierte en un modo de vida. El campesino pobre está todavía cerca de la naturaleza para ver enajenarse sus necesidades tanto como habrá de soportarlo el emigrante que busca ocupación y asentamiento en la ciudad. En adelante la suerte del trabajador no guarda ya relación con su esfuerzo.<sup>101</sup>

La ciudad de México, asiento del poder político y económico ve llegar a esta gran masa de trabajadores y los recibe con un sentimiento de curiosidad que le producen los recién llegados, y resulta un auge de populismo cultural.

El peladito y el pachuco son figuras consagradas de la nueva moda. El temor y el rechazo se manifiestan en la incapacidad de los ciudadanos para superar sus actitudes de suficiencia, sus melindres de clases bien educadas, sus prejuicios moralizantes, su desprecio a la costumbres, las penurias y vicisitudes de los pobres.<sup>102</sup>

Las películas sobre la ciudad actúan por reducción. La gran urbe es conquistada por el cine mexicano cuando se da cuenta que es reducible a un pequeño mundo. O sea, el barrio se convierte en un sucedáneo del pueblo.<sup>103</sup>

La metrópoli siempre será vista con recelo según la sabiduría popular, la gran urbe es enemiga de la vida pacífica y lenta; es hipócrita y corrupta. Por lo tanto, el cine mexicano la considera deshumanizada, promiscua y funesta.<sup>104</sup>

El melodrama será el género dramático por excelencia a través del cual el obrero, el rancharo, la esposa engañada y la madre abnegada podrán representarse. También es el lugar de la prostitución, del mundo de los gánsteres, del cabaret y donde la unidad familiar se disuelve irremediablemente.

En 1933 uno de los directores más fructíferos de la década de 1930, José Bohr, anticiparía el género de la ciudad y el marginalismo urbano acompañado de un toque de lucha obrera en *La sangre manda*.

Este melodrama urbano tiene en su trama desdibujada la lucha de clases que se desarrolla alrededor del joven burgués quien se enamora de la hermana de un proletario, (quien en realidad es el hermano ilegítimo del burgués) y que lo lleva a darse cuenta de lo que es la clase obrera y cómo vive: sus penurias y demandas.

Sin embargo, el filme desecha esa lucha social en aras de la paz, pues los intentos de huelga y mitines son aplacados en la película con una biblioteca, un teatro y la promesa de un aumento salarial; lo que habla mucho de ese proletariado que vive feliz con tan poco y que refleja la realidad del país en manos del presidente Lázaro Cárdenas, que proclama acciones como esas.

En *La sangre manda*, el joven burgués después de ser desterrado del proletariado, acusado de traición por los obreros de la fábrica, al defender a su padre de los ataques de los trabajadores, por un



llamado de la sangre; regresa de donde nunca debió salir, con los de su clase para dejar al productor con sus mismos defectos y virtudes.

Sin embargo, la cinta tiene un matiz trágico que se manifiesta al final del argumento en que se organiza una rebelión obrera y la joven proletaria que lo ama, lo libra de un disparo y salva así a un miembro de la élite privilegiada por amor. El final se expone conciliatorio en el momento en que el trabajador, medio hermano del burgués, perdona y reconoce a su padre y se estrechan las manos, no de padre e hijo, sino de industrial y obrero.

El diario *New York Times*, en mayo de 1934 considera a *La sangre manda* como una película digna de llevar el sello de cualquier compañía productora de Hollywood.<sup>100</sup>

Una película de Juan Orol aparece en la filmografía mexicana en el año de 1934, *Mujeres sin alma (venganza suprema)*, que ejemplifica a la ciudad como el centro donde se reúnen las mujeres que dan título al filme, las cuales abandonan a sus maridos e hijos para partir tras del dinero y la pasión, y huir de la miseria.

Este melodrama urbano habla de la clase obrera que cae en desgracia sólo por ser proletaria y estar debajo del industrial. Es por esto que se deben soportar insultos, la pérdida de la libertad, la ausencia de felicidad y hasta el abandono de la mujer que se ama.

El sitio fatídico de la ciudad, es el espacio donde pueden encontrarse mujeres infieles, hombres vengadores, trabajadores honrados, familias en la miseria, madres abnegadas y alguna mujer caritativa que se hace cargo de unos huérfanos en medio de la pobreza, al ser la excepción de la regla.

Sin embargo, en *Mujeres sin alma* se generaliza al sexo femenino como perverso sin más averiguaciones, por una mujer pagan todas las demás, pues la música de fondo de la cinta nos hace escuchar un *Mujeres sin alma* lejano, que denomina a la mujer capitalina como el origen de todas las desdichas del hombre y la sociedad en su conjunto.

La película además, hace referencia al hambre que vive la clase obrera de la época, sus privaciones y el abuso de que son objeto; donde no existe otra salida que la justicia de mano propia, la cual se lleva a cabo a manos del obrero quien asesina a la esposa que lo abandona y al amante de ella, así se consume la venganza suprema, que acarrea indirectamente su propia muerte, pero la satisfacción del jornalero es morir en los brazos de su madre anciana.

En 1938 se filma la cinta *Los millones de Chaflán*, de Rolando Aguilar, que narra las aventuras de un rancharo que se hace rico de la noche a la mañana y decide irse a vivir a la capital, donde se enfrenta a un sin fin de problemas.

*Los millones de Chaflán* es una comedia excepcional cuyo tema es el granjero millonario que ve en la urbe el onirismo esplendoroso y experimenta el cambio de la vida provinciana buena y noble, a la de la gran ciudad, contaminada y corrupta.

El filme se inspira en acontecimientos trascendentales en la década de 1930 para México, como lo es el gran auge del petróleo en el mercado mundial y los conatos de huelga de parte de algunos obreros de compañías extranjeras, lo que acarreó, el 18 de marzo de 1938, la expropiación petrolera en manos del presidente Lázaro Cárdenas.

De este hecho emerge la cinta en que el rancharo pacífico, de pronto es sorprendido por dos representantes de compañías petroleras extranjeras que sospechan que en su granja existe petróleo, a raíz de lo cual le ofrecen algunos millones por su propiedad. La lucha entre las empresas es a muerte para conseguir las tierras de explotación.

Y así de pronto, el rancharo que es el hombre de campo que vive feliz entre sus animales, presionado por su familia que sueña en la ciudad como el lugar mágico y maravilloso de lujos y derroche, cede al sueño dorado de la capital, aunque siempre añorando la vida campirana y provinciana, pues le sientan mal los adelantos de la existencia moderna; los hoteles con elevador, la regadera, el teléfono y hasta la servidumbre.

Ya en la ciudad el nuevo millonario es asediado por los vendedores quienes llegan con seguros, enciclopedias, casas, ropa y hasta negocios como el del invento lactomecánico de la ubre mecánica, o las salsas perfumadas.

Con la vida de metropolitano rico, llegan los bailes y la vida de sociedad que también le sientan mal, ya que el rancharo no puede negar su origen, ni su antigua vida campirana, pues lo delata desde su cara y sus gustos, hasta sus costumbres. Este rancharo millonario de *Los millones de Chaflán* debe comprar un sitio en la sociedad, todo cuesta dinero en la ciudad; lo mismo una amistad que una casa.

De esa necesidad de adecuarse a una sociedad extraña se aprovecha un timador quien lo envuelve en un negocio, en el cual el hombre honrado pierde su fortuna, pero su criado lo salva y le reinvierte parte del capital.

Finalmente el hombre campirano, timado, engañado y pobre, a quien lo aquejan quienes antes lo alababan, regresa a su pueblo al devolverse su propiedad, pues se descubre que no hay petróleo. En el poblado es bienvenido con fiesta y alegría; es el regreso al terruño amado con su gente buena, amable y comedida.

En 1940 se repite la trama llevando al mismo Carlos López "Chaflán" a la cabeza del reparto, en el filme, *Hasta que llovió en Sayula (suerte te dé Dios)* de Miguel Contreras Torres, argumento en el que nuevamente el rancharo se hace rico, gracias en esta ocasión a un billete de lotería, el cual debe ser cobrado en la capital, lo que lo aleja de su pueblo natal.

En *Hasta que llovió en Sayula*, es muy significativo el hecho de que se retomara la realidad circundante para la realización de la misma, ya que la cinta guarda una estrecha relación con el contexto histórico en que se desarrolla, pues la película fue realizada en 1940, dos años después de que se creara la Lotería Nacional para la asistencia pública que mediante rifas y sorteos generaba utilidades que se donaban al programa de salud, el cual beneficiaba a todo el país, como un instrumento más de apoyo de la política cardenista.

En esta comedia vernácula se da la incorporación del rancharo a un medio picaresco que es como se conceptualiza a la ciudad. Sin embargo en la provincia la imagen de la capital es la del lugar perverso, por lo que para ir a la urbe, Chaflán debe ir acompañado de su compadre, no sin antes de que su mujer le de la bendición, pues va al lugar del pecado donde viven las mujeres capitalinas.

*Hasta que llovió en Sayula* enmarca el viaje de los rancharos a la capital, justo en la conmemoración de la Independencia, con lo cual se enaltecen las fiestas mexicanas, además de la exaltación de la

ciudad a través de monumentos tan importantes como el Angel de la Independencia, el Palacio de Bellas Artes, la Torre Latinoamericana y el edificio del Banco de México.

En esas celebraciones patrias todo luce más majestuoso que en el pueblo y los rancheros se ven maravillados ante lo que observan al asistir al "grito" en el Palacio Nacional y visitar la Catedral Metropolitana que se ilumina en forma estupenda, y todo es verbena y festejo. La bandera es el alma del pueblo y el nacionalismo está presente.

También en la ciudad se encuentran a unas actrices bailarinas extorsionadoras de un viejo militar, que hacen fiel honor a su nombre de mujeres de mundo, al coquetear a los rancheros insensatamente al saberlos ricos.

Sin embargo, al llegar los hombres campiranos a cambiar su billete de lotería se dan cuenta que todo ha sido una equivocación, pues llevan el boleto de otro sorteo. Y regresan al pueblo pobres y derrotados y hasta golpeados por un automóvil que los atropella, con lo que la metrópoli les deja una lección moralizante: hay que ganarse el pan con el sudor de la frente.

Pero en la tierra natal nuevamente la diosa fortuna les sonríe y encuentran el billete correcto del sorteo, pero esta vez para evitar tentaciones, viaja toda la familia a la urbe, pues sólo la unidad familiar puede contrarrestar la maldad citadina.

También en 1940, surge una cinta fuera de serie en la cinematografía mexicana que lanza a su actor al estrellato, Mario Moreno "Cantinflas" se convierte en el cómico del año con *Ahí está el detalle*, de Juan Bustillo Oro.

El personaje que interpreta "Cantinflas" dentro del filme es el del pelado mexicano, sencillo, bondadoso, excesivamente sentimental, pero siempre de una vis cómica innegable. Gran parte de su comicidad se apoya en el uso paródico del lenguaje popular lleno de frases entrecortadas, de juegos de palabras, de refranes y sentencias.<sup>166</sup>

La aportación del cine cómico a la ciudad es muy reducida. Quizá Cantinflas debe su éxito a que incorpora a la tipología del cine mexicano, la figura diferente y citadina del pelado.

Su altanería es siempre servil y respetuosa, sus chistes verbales desesperadamente verbales, eluden el gag y añoran la carpa original, todo su repertorio es especialmente citadino, ya que obedece a diversas situaciones.<sup>167</sup>

*Ahí está el detalle* es una comedia de enredos que se sitúa en la ciudad, pues sólo ahí se puede manifestar el prototipo del pelado mexicano que se desenvuelve de una manera asombrosa, al tratar de defenderse de la clase acomodada y media, a través de su lenguaje, una locución que transforma las palabras y las convierte en un juego, que todos juegan.

Es así como el personaje se manifiesta con todos los vicios del ser humano: tragón, vago, parrandero y lujurioso, el cual aprovecha todas las situaciones posibles para enredar los asuntos y llega así hasta un juicio en donde es acusado de homicidio. Pero hasta la justicia se contagia de ese lenguaje cómico popular.

La ciudad tiene para la clase burguesa todas las comodidades y lujos, pero también ser rico implica ciertos problemas, como los del señor cornudo que espía a su esposa, la dama ex amante del gángster y la extorsión de éste último.

Finalmente para señalar el carácter cómico de la cinta al inicio de la misma se leía una frase:

La risa es lo propio del hombre.  
*Rabelais.*

Una cinta que también abarca el medio ciudadano, es *Refugiados en Madrid*, realizada en 1938 por Alejandro Galindo, la cual se basa en un acontecimiento trascendental a nivel mundial.

El filme trata uno de los sucesos internacionales más destacados durante la década de 1930, como lo es la Guerra Civil Española, con la cual se solidariza el pueblo mexicano ya que en la película se advierte que México es un país hospitalario que cree y respeta los derechos de asilo.

El argumento de la cinta, la sitúa en la ciudad de Madrid de 1936, justo en el momento en que estalla la guerra, por lo que un conjunto de personas de los más diversos oficios y clases se alojan en una embajada latinoamericana (que bien podría ser la mexicana), en calidad de refugiados. Es así como se narran las aventuras y peripecias de este grupo de individuos, quienes comparten el asilo político.

En esta ocasión y como pocas veces, el cine mexicano para realizar este guión nacional, hecha mano de una realidad palpitante que se vive en el momento, como lo es el suceso del asilo político de españoles, que huían aterrorizados de la guerra hacia América, en busca de refugio. A lo cual, el país a través del cinematógrafo, manifiesta ser una nación solidaria que acoge a los emigrantes, además de declararse a favor del pueblo español.

Así *Refugiados en Madrid* recoge en su libreto a una cantante que entretiene a los moradores de la embajada cantándoles couples; al bandido que aprovecha su estancia con gente de clase alta, para cometer sus fechorías de las que después se arrepiente, e incluso da al vida por el prójimo.

También surge el amor irracional y mal comprendido, en medio del bombardeo; las dietas forzosas de patatas diariamente; las largas filas en el baño; las interrupciones militares; la tensión y el terror de los días de guerra; los interminables momentos de angustia y depresión adentro de un edificio, donde todos se reconocen como una gran familia a la que no se le puede hacer daño.

Sin embargo, además de los moradores comunes también en la embajada vive un espía, quien acarrea la desgracia, la desconfianza y la muerte. A pesar de ello, la película sugiere un final feliz, en el cual todos los asilados son puestos en libertad y con ella se inicia una nueva vida en una España aún lastimada por la guerra.

Otra película que trata débilmente el tema de la Guerra Civil Española es *La gran cruz* de Raphael J. Sevilla, la cual inventa una historia en torno a un militar que deja a su esposa e hijo para ir a luchar por su patria, pero es detenido y hecho cautivo. Al creerlo muerto, su esposa se casa con su hermano, y tiempo después él regresa sólo para encontrar a la recién formada familia.

Es así, como la temática de la ciudad es vista en el cine mexicano de la década de 1930, como la panacea de lo inaccesible, donde reina la corrupción, el amor y la pasión; así como el juego, la prostitución y demás vicios que se ven pulular en el sitio más

admirado del país. Pero al mismo tiempo, con la gran urbe, surgen los sueños, las aspiraciones de una vida mejor y la añoranza de ser reconocidos en la sociedad.

Esta temática cinematográfica habría de esperar algunos años más, para rebelarse como uno de los temas mexicanos por excelencia, la cual se convertiría en el germen de la injusticia social a través de la tragedia citadina, que trae consigo la marginación obrera y rural.

Algunas películas que trataron la temática de la ciudad durante la década de 1930 fueron: *La noche del pecado* (1933) de Miguel Contreras Torres; *Pecados de amor* (1933) de David Kirkland; *Tu hijo* (1934) de José Bohr; *Hoy comienza la vida* (1935) de Juan José Segura; *Rosario* (1935) de Miguel Zacarías; *La casa del ogro* (1938) de Fernando de Fuentes; *Hambre* (1938) de Fernando A. Palacios; *Alma norteña* (1938) de Roberto Guzmán y, *Juntos, pero no revueltos* de Fernando A. Rivero, entre otros.

El gángster es el hombre mas feliz  
de la tierra..

W. J. Thompson.

Solo el día de San Valentín es  
recordado con cierto afecto por la familia  
de la mafia.

Jean Lowly.

La "benedetta" es sagrada y debe ser  
cumplida....

Anónimo italiano.

## 13. EL GENERO POLICIACO - GANGSTERIL

### LA AMENAZA PUBLICA No. 1: LUPONINI DE CHICAGO.....

Luponini de Chicago.  
José Bohr

Es muy significativo el hecho de que en el cine mexicano, que tantos frutos habia dado ya en la creación de temáticas, las cuales se manifestaban con una clara tendencia nacionalista; surgiera un género que no correspondía a una demanda patriota, sino más bien a una problemática a nivel mundial, debido al surgimiento en 1920 de la mafia y el narcotráfico, los cuales para 1930 empezaban a consolidarse como graves problemas que afectaban a la sociedad en su conjunto.

De aquí que el cine de tema gangsteril naciera de la conciencia pública de hechos históricos, a pesar de que la construcción del género es contemporánea a los hechos mismos. El realismo sórdido y convencionalizado es una característica fundamental del primer florecimiento de la temática, que se debe al *boom* publicitario que sobre la actividad de los gángsteres se produce en los años veintes. "La fama de Al Capone y la matanza de San Valentín en 1929, provocan una tormenta de publicidad."<sup>100</sup> El cinematógrafo mexicano sólo retomaría la intensidad de la violencia.

El estilo que después se denominaría "negro" en los años cuarentas en Norteamérica, durante los treintas se esbozó en el cine sonoro mexicano dentro del melodrama urbano por autonomasia, pues el género de gángsteres se mueve en los ambientes extremos de la ciudad, desde los más humildes hasta los más opulentos.

La característica de este nuevo género tenían una gran relación con la realidad y el cambio que vivía el país, el cual se transformaba lentamente de rural a cada vez más urbanizado. Es por esto que el género gangsteril se identifica con el tema de la ciudad y la marginación urbana, pues ésta se convierte en su centro de acción y su cuna. Las calles de la ciudad se transforman en los bajos fondos de sus acciones; los cabaretes y los centros de prostitución son los lugares favoritos del gángster.

Al gángster se le resumió en una caracterización que lo reunía todo para convertirse en un afamado personaje, ya que "es un intérprete que evidencia en su atuendo, ya que el triunfo social es el elemento motivador esencial de su conducta. El revólver es, en el

género de gángsteres imprescindible instrumento de poder, falo mecánico en un microcosmos violento e hipervirilizado que necesita de este artefacto para una autoafirmación suplementaria a la sexual."<sup>109</sup>

Asimismo este personaje apuesto, distinguido e irresistible es considerado como el prototipo de la maldad, distribuidor de drogas y estupefacientes; asesino a sueldo y por oficio, que se engalana con persecuciones en auto. El cine muestra: ésta es la vida del gángster y de ahí lo peligroso de su existencia.

Los filmes de gángsteres son pesadillas urbanas, ya que su contexto es urbano. El gángster es ante todo un hombre de la ciudad. Este escenario resulta deprimente, por eso los personajes centrales proceden de la calle y vuelven a ella para morir. En la urbe abundan las calles mal alumbradas y mugrientas, los lugares de reunión para beber clandestinamente, las habitaciones llenas de humo. Es un mundo de sombras profundas, una emporio mal alumbrado durante la noche.<sup>110</sup>

En el cine negro, lo sexual y lo psicológico gobiernan el desarrollo de la acción, en la cual, cualquier hombre por más honesto que sea puede convertirse en criminal. La violencia exasperada, estímulo eficaz en las vidas rutinarias y prosaicas de los espectadores de cine, es elemento indisoluble del cine de gángsteres a través de las armas.<sup>111</sup>

Las cintas acerca del género, tejen temas alrededor de los gángsteres y mafias que surgen y se amparan con la noche. Y contra ellos emerge también el género policiaco como el prepotente y vencedor de la batalla. La violencia, el asesinato y la muerte repentina son los elementos básicos. El arrepentimiento moral es raro y efímero.

En 1934 José Bohr, el mayor cultivador del género en México, durante los primeros años del cine sonoro realiza la película *¿Quién mató a Eva?* que se distribuyó en copias piratas con el título de *Revancha vengadora*.

Esta comedia mundana entrelaza el melodrama y el misterio, lo que le da al filme una agilidad impresionante, donde todo tipo de situaciones se suceden, desde el rico aburrido del dinero que decide hacerse petardista junto con otro, que es ladrón de oficio; la misteriosa muerte de la dueña de la casa (Eva Urquiza) que piensan robar; la presencia de un loro que juega un papel predominante y absurdo; y hasta el disfraz que adquiere el joven burgués en su nueva vida de ladrón con el nombre de Luponini, al ser acusado injustamente de la muerte de Eva, y finalmente, la descabellada idea de utilizar la psicología para atrapar al verdadero asesino.

Es ésta investigación la que lleva a José Roldán (José Bohr) a vivir en los bajos fondos, a conocer a Nancy (Josefina Vélez), la dueña del hotel donde se hospeda, y a Dolores (Lucy Delgado), amiga de Eva, de quien José se enamora. Asimismo esta indagación cobra varias vidas, entre ellas la de su amigo el ladrón.

Finalmente después de una gran persecución de autos, resulta muerto el verdadero asesino de Eva: Raúl (Miguel M. Delgado), un detective que era ex-amante de Eva y a quien Nancy amaba.

¿Quién mató a Eva? manifiesta una vorágine de acción y misterio que culmina con la muerte del asesino y la felicidad del joven burgués ladrón, quien encuentra el amor en su aventura.

Asimismo es curioso ver en este filme una característica propia del cine hollywoodense, donde además de entrelazar el melodrama



truculento y de misterio, se mezcla parte de la comedia musical mundana, pues en la cinta José Bohr interpreta sus propias canciones, tales como *Que aburrido estoy*, *Anoche te di un beso*, y *Pero que tiene tu boquita*. De la misma forma se podía ver a un grupo de detectives (Arturo Manrique Panseco, Santiago Ramírez y Jorge Treviño) que mientras buscan al asesino de Eva Urquiza cantan el estribillo de *Somos los tres...*, e incluso a la misma Josefina Vélez (Nancy), dueña del hotel, quien canta *Mucho pequé* con una clara influencia de las artistas de moda norteamericanas.

El filme se anuncia en enero de 1934, como una sobresaliente cinta del género:

*¿Quién mató a Eva?* es la mejor farsa policiaca musical.<sup>100</sup>

En 1935 surge una obra maestra del género policiaco gangsteril con la película *Luponini de Chicago (el manos sangrientas)*, también de José Bohr.

*Luponini de Chicago* representa una de las cintas más pintorescas de la época, al encarnarse por vez primera al gángster en toda la expresión de la palabra, al cual se le define como un hombre marginado social y urbano, el cual ama la vida y a las mujeres, y lleva una vida honrada trabajando alegremente como empleado de banco. Pero es orillado por el rechazo de una mujer, a una vida llena de acción, mujeres y dinero, donde trabaja a boca de ametralladora. Y se convierte así, en el asaltante nato con toda su gracia y apostura, el cual se hace famoso por sus hazañas como el hombre "mono" y que por sus asaltos se considera como la amenaza pública número uno.

Este género enfrenta al mundo policiaco contra el cosmos gangsteril y se encuentra perfectamente logrado en las persecuciones de autos, así como las pesquisas que llevan a conocer el historial del enemigo público. Asimismo, y muy al estilo del cine hollywoodense el gángster al estar acorralado cambia de rostro, gracias a la magia de la cirugía plástica, lo cual despista a propios y extraños.

En ese bajo mundo que habita *Luponini de Chicago* se fragua la intriga, la traición y los pecados del vicio; todo lo que rodea al gángster esta relacionado con el ambiente de cabaret y las bailarinas de tap.

Su final recuerda el ocaso de los gángsteres más conocidos del hampa norteamericana, ya que *Luponini* es entregado a la policía por la única mujer a quien amó y es cazado a la salida de un teatro.

*Luponini de Chicago* es una clara muestra de las inquietudes del cine sonoro de los primeros años, el cual buscaba temas muy al estilo de Hollywood, pero otorgándoles características propiamente mexicanas, además de recibir una gran influencia del momento histórico que se vivía con respecto al conocimiento de los gángsteres.

En 1936 y dentro del tema gangsteril, se hace alusión a una banda de narcotraficantes en la cinta *Mariguana (el monstruo verde)*, de José Bohr, la cual se distribuyó en copias piratas con el título de *La caravana de la muerte*.

*Mariguana (el monstruo verde)* narra una historia truculenta de drogas y policías con un toque detectivesco, que se enmarca en la ciudad como cuna del narcotráfico.

La película muestra así la caída de un joven policía en manos de los narcotraficantes, quienes lo transforman en un adicto, y con el tiempo se convierte en el jefe de la banda. Asimismo se relata la vida de cada uno de los integrantes de la cuadrilla y el por qué se vuelven narcotraficantes.

El filme relata un sin fin de historias que hablan de romance, investigación, lucha por el poder, engaño, traición, asociaciones ilícitas, drogas y finalmente de la muerte, única salida del adicto para librarse de ese monstruo verde que extiende sus brazos y con ello todo se marchita.

El cinematógrafo mexicano a través de esta cinta crea una vez más la moraleja educadora y moralizante para toda la sociedad mexicana: *la droga es doblemente mortal porque destruye el cuerpo y el alma*, por lo que hay que exterminarla.

Este tipo de filmes en los años treinta, tenían una advertencia aleccionadora y una enseñanza clara y preceptora, pues a pesar de que se mostraban escenas de cómo se administraban la droga los adictos, el final siempre repudiaba y manifestaba su rechazo en contra de la drogadicción, fantasma que en esos años comenzaba a circular en el mundo con gran fuerza.

El director Gilberto Martínez Solares, incursiona en el género con la cinta *Hombres del aire*, en 1939, melodrama urbano que cataloga a los hombres del aire como individuos clasemedieros-urbanos, heroicos y galanes, dispuestos a dar la vida por su patria.

Este melodrama relata la historia de un conjunto de hombres de la aviación mexicana, cuya misión es detener a una banda de gánsteres y criminales que negocian con drogas y estupefacientes.

Los *Hombres del aire*, son en el filme, los protagonistas donde el amor y el honor son los dos invitados. Así el héroe aspira al amor de una mujer y la merece, pues tiene derecho a ser feliz por ser un aguilucho mexicano que lucha con su país contra la droga.

Sin embargo, en esta contienda se encuentran espías, saboteadores, mensajes ocultos y mucha acción en persecuciones en el aire, entre los aviadores militares y los mafiosos gánsteres. De igual forma, se otorga un papel fundamental al acrobatismo aéreo, lo cual se convierte en la película en una de las mayores atracciones.

Finalmente, el enaltecimiento patriótico y nacionalista se manifiesta al creer muerto al campeón aviador, a quien se cataloga como héroe de la patria, y el cual regresa después de librar la última batalla. Vuelve así el piloto mexicano para casarse y volar con la mujer que ama, rumbo a su luna de miel.

Con esta película se cierra el ciclo de las cintas del género negro en el cine mexicano durante los años treinta, pues en los cuarentas y cincuentas surgiría con luz propia encarnando en la figura de Juan Orol, quien realizaría cintas como *El reino de los gánsteres*, *Los misterios del hampa* e *Historias de un gánster*, entre otras.

Algunos filmes donde se manejó el cine negro o acometió algún personaje gangsteril durante la década de los treinta fueron: *¿Qué hago con la criatura?* (1935) de Ramón Peón; *La obligación de asesinar* (1937) de Antonio Helú; *Luna criolla* (1938) de Raphael J. Sevilla y *El crimen del expreso* (1938) de Manuel Noriega.

La música es el alimento del poeta..  
Lord Byron.

La música atrae como un imán a su  
partículas, a la alegría y la felicidad.  
Davison.

El universo sin música es como un  
cielo sin estrellas..  
Plankart.

## 14. LA COMEDIA MUSICAL

### Y AHORA CON USTEDES EL TRIO AGUILA O SOL.....

Aguila o sol.  
Arcady Boytler

La temática de la comedia musical se creó como tantas otras durante la década de los años treinta, debido principalmente al cine sonoro, el cual cambió totalmente el rumbo de la cinematografía. Con el sonido, se hace necesario escuchar y oír a quien habla y canta; sobre este principio se basó el nuevo género.

Este tema que nace durante el régimen cardenista propiamente dicho, se caracteriza por tener un argumento sencillo, generalmente de amor en el que se intercalan canciones y bailables. Aparecen los juegos de afecto, los conflictos por malentendidos, y acontecimientos chuscos que hacen ser permanente a la felicidad. De aquí que cataloguemos a toda cinta con estas características dentro de la comedia musical.

El hecho de que este género emergiera durante el Cardenismo es muy significativo, pues en esta época y con los problemas a que se enfrentaba el régimen, la sociedad necesitaba de alicientes que la unificaran y le permitieran seguir adelante. Es así como surge la comedia musical con el único fin de entretener, para ello echó mano de sus interminables canciones e historias de amor.

Sin embargo, el género ya tenía sus antecedentes en casi todas las cintas mexicanas de producción nacional, donde el espectáculo y el número musical eran asunto obligado. De aquí que la comedia musical retomara gran parte de las características de la comedia ranchera, con excepción de que se desarrollaba en muchos de los casos, en un contexto urbano, debido a que como lo mencionamos anteriormente, México vivía un cambio, el cual lo transformaba de rural a urbano.

Pero a pesar de ello, existe una gran cantidad de cintas en las cuales la comedia musical servía también a la glorificación de carácter nacionalista a través de sus canciones y bailables, además de explotar los grandes atractivos del país y regresar a la provincia mexicana con su tradicionalismo y costumbrismo.

Este género musical se vio además impulsado por el momento cultural de la época, donde México florecía en aras del nacionalismo imperante en el país, fruto de la Revolución, y con el cual surgía

una transformación en la música con nuevos compositores e intérpretes.

La comedia musical propiamente dicha, se expresa en 1936 con la película *Así es la mujer* de José Bohr, en la cual se transporta el tipo de cine hollywoodense, con una trama que sólo sirve de lucimiento para los actores, pues los principal en la cinta es presentar los números musicales.

El director Antonio Helú, filma en 1937 la cinta *Alma jarocha*, comedia musical con una clara veneración regionalista, la cual hace alusión a una región pintoresca de la República; en esta ocasión, el estado de Veracruz, en donde se desarrollan las aventuras de un grupo de jóvenes capitalinos.

Esta comedia es muestra importante del regionalismo que impera, pues la provincia es la inspiración de las canciones, que da pie a serenatas a la luz de la luna y a las manifestaciones populares representadas en los bailes típicos de la región, y la música auténticamente mexicana.

En *Alma jarocha* se sacrifica el argumento que habla del amor entre los jóvenes capitalinos y la muchachas pueblerinas, por la alabanza al folklore en su máxima expresión. Su final poco afortunado, al separarse los enamorados, se gratifica con el enaltecimiento de la tierra buena, dulce y fértil, donde los jóvenes urbanos dejan esperando a las siempre noviecitas provincianas.

La crítica en 1938 considera a la película como una de las mejores comedias musicales:

Con música de Barcelata es toda alegría y juventud; tiene suntuosidad y calidad. El público se divierte y pasa una hora de risa. La mejor comedia musical.<sup>103</sup>

En 1937 Arcady Boytler dirige el filme *Aguila o sol* con las actuaciones de los cómicos Mario Moreno "Cantinflas" y Manuel Medel, la cual se revela como una de las más importantes cintas frívolas.

*Aguila o sol* narra las aventuras de un niño (Polito Sol, "Cantinflas") que es abandonado por su padre en un templo. Es llevado a una casa hogar donde conoce a dos hermanos: Carmelo Aguila (Manuel Medel) y Adriana Aguila (Marina Tamayo). Crecen los tres juntos y se quieren mucho, sin embargo deben ser separados. Entonces deciden escaparse y trabajar en la venta de periódicos.

Pasan los años y los tres niños se convierten en actores de carpa con el nombre de trío musical *Aguila o sol* quienes llenan toda la película de música, chistes, espectáculo, alegría y coreografías.

En esta comedia también se trata el tema de la moral, al hacer referencia al abandono de los niños en un orfanato, con lo que los hombres agreden a la sociedad, pero uno de esos padres se arrepiente y es castigado al no poder recuperar a su hijo. Para él rige la moral, que se torna benévola y no lo castiga severamente, sólo lo avergüenza y finalmente lo perdona al permitirle reintegrarse a la sociedad, al encontrar en uno de los actores de la carpa a su hijo.

Asimismo, *Aguila o sol* lleva a la reconciliación y al final afortunado ya que padre e hijo se reúnen con la sociedad, en un desfile un tanto incoherente de botellas, en donde aparecen bailando "Cantinflas" y Medel arrollados por la alegría y festividad de hombres y mujeres.

Es en *Aguila o sol* donde aparece bien recreado el espectáculo de la carpa y el personaje del pelado, encarnado en Cantinflas, quien surge a raíz de la marginación urbana con un maquillaje poco común, que manifiesta la máscara en que el cómico trata de ocultarse de su propia miseria, para así poder divertir a la gente mostrándole una cara diferente.

Otra temática que se trata en esta comedia musical es la comicidad, que encarna en uno de los protagonistas (Cantinflas), el cual en un sueño irreal va a un elegante cabaret, baila, canta y disfruta de la alegría, ya que puede infringir las leyes, pues todo ahí es festividad, diversión, libertad ilimitada, buen humor, ingenio, broma, e incluso, unas palmeras sueltan sus cocos sobre las cabezas de los presentes.

La película se cataloga por la crítica de la época como la primer supercomedia:

*Aguila o sol* es una cinta superior a *Así es mi tierra*, ya que se da un dueto de humorismo fino con situaciones de la vida vernácula. La supercomedia de todos los tiempos.<sup>164</sup>

La comedia musical habría de esperar algunos años para encontrar su mejor época en México y Hollywood.

Otras cintas del género durante la década de 1930 son: *Rapsodia mexicana* (1937) de Miguel Zacarias; *México lindo* (1938) de Ramón Pereda y *Canto a mi tierra* (1938) de José Bohr, catalogadas como cintas musicales folklóricas.

Los hombres célebres han existido  
en todas las épocas y en todos los lugares.  
Linch.

Solo al conocer la vida de un hombre  
se comprende su comedia y su tragedia.  
Plauto.

Un gran hombre es aquel que pasa  
por la vida sin alzar alas.  
Sayluka.

El hombre más importante del mundo  
es aquel que solo es reconocido con el  
tiempo...  
Bujanes.

La vida del hombre es tan corta que  
debe vivirse intensamente, pues con la  
muerte sólo llega el recuerdo y después el  
olvido.  
Maquiavelo.

## 15. CINE BIOGRAFICO

**! AHI VIENE EL RAYO DE SINALOA, EL ES HERACLIO BERNAL !**

El Rayo de Sinaloa.  
Julián S. González

El cine mexicano en su afán de continuar dentro de la zaga del nacionalismo al ritmo en que avanzaba el país, encontró en sus héroes y personajes nacionales, un camino para enaltecer y glorificar el alma y el espíritu del mexicano en aras de la unidad.

Como ya hemos analizado en la década de 1930, debido a los intermitentes cambios políticos que vivía la nación, el mexicano se vio en la necesidad de unirse a un populismo, de sentirse parte de su país y sobre todo, de creer en la unificación nacional en busca de una identidad.

En esta búsqueda el cine acometió con varias temáticas que se inspiraron generalmente en el nacionalismo como fuente y fin únicas de sus argumentos, fue así como el cine echó mano de la literatura, de la historia y del contexto nacional de la época que se vivía.

Sin embargo, el cine mexicano en la indagación constante de temáticas y argumentos de una clara exaltación nacionalista, encontró en el cine biográfico su mejor aliado para retratar en los años treinta la vida de pintores, músicos, poetas, letrados, revolucionarios, héroes nacionales, escritores y periodistas, con tintes biográficos y esencialmente educativos.

Muchos de estos personajes fueron acaparados por el cine dentro de las obras literarias, pues se hicieron adaptaciones cinematográficas de novelas que contaban su vida, pero otros fueron rescatados de la contienda armada, aún tan reciente, convertidos en caudillos revolucionarios. Algunos más, se transformaron en leyendas, en héroes anónimos que trabajaban desde la clandestinidad por el buen avance del país.

Sin embargo, el cine biográfico de los años treinta se basó directamente en las fuentes históricas y las reprodujo en la mayoría de los casos, al ofrecer al público la visión oficial de los protagonistas históricos de México.

Esta temática que lleva a la pantalla vidas de hombres famosos, revolucionarios y heroínas, se inicia con la película *Sobre las olas* de Miguel Zacarías, en 1932, donde se retrata la historia del músico que hiciera afamado al vals, a quien la cinta debe su nombre: Juventino Rosas.



En 1933 surge una película que revoluciona el género y la cual es considerada una de las mejores en su época, *El héroe de Naco* de Guillermo Calles.

En ella se relata la vida de Jesús García (Ramón Pereda), quien desde pequeño quiere ser rielero y lo consigue junto con su hermano Felipe (Antonio R. Frausto), gracias al viejo maquinista don Ignacio (Feliciano Rueda). Pasan los años y la sobrina del viejo Sofía (Lucha Díaz) se enamora de Jesús, quien a su vez conoce a una joven del pueblo Rosa (Conchita Banuet) con la que se casa y tienen un hijo. Un día, ante el peligro de una carga de dinamita que llega en ferrocarril y está próxima a estallar, Jesús aleja el vagón del poblado y explota en un acto de heroísmo.

Cintas como *El héroe de Naco* son significativas del cine mexicano de la época, en el que lo más importante era la exaltación del nacionalismo mexicano sin importar el argumento, pues en el filme de ínfima calidad, el héroe es el fin y fuente único de admiración y patriotismo.

Incluso la película, primer sonora que dirigía Guillermo Calles tenía todas las características de las cintas mudas sin una narrativa continua y constructora, de aquí que el tema cívico y edificante no pudiera librarla de algunas críticas.

La periodista Luz Alba en *El Ilustrado* (mayo 1934) decía con respecto al filme:

Por muy patriota que se quiera ser para juzgar esa cinta, ya que entre nosotros todo debe ser mirado con una buena dosis de nacionalismo, no puede llegarse a otra conclusión que la de que aún estamos jugando al cine.<sup>100</sup>

A pesar de ello *El héroe de Naco* tuvo una gran aceptación del público en un momento en el que los espectadores solicitaban héroes para poder soterrar su temor ante la inminente sucesión presidencial. Quizás muy en el fondo trataban de imaginar a un México floreciente en manos de alguno de aquellos héroes legendarios fueran civiles o revolucionarios.

Es así como el filme surge (con una veneración patriótica nacionalista) y hace referencia al melodrama del humilde y valiente ferrocarrilero que da su vida por el bienestar de la sociedad, al sacrificarse ante el inminente estallido de la dinamita.

La introducción de situaciones fatales hace que los valores morales del hombre sobresalgan hasta convertirlo en un auténtico héroe mexicano, bienhechor del pueblo y de sus seres queridos. Jesús García se manifiesta así como el personaje simple que siempre está en lucha contra las circunstancias, que se presentan trágicas, a lo cual responde con abnegación y generosidad.

Asimismo a la cinta se le ubica en el ambiente bucólico y ensoñador de la provincia mexicana, donde se conoce el amor a la profesión de maquinista y a la mujer, a quien se le respeta y cuida.

La película resalta en la locomotora, uno de los personajes más destacados ya que es quien mueve las historias: la del cariño entre madre e hijos, el amor de pareja, el sustento familiar, así como la veneración a través de la máquina que disuelve distancias, a la tierra natal. De la misma forma se ensalza la grandeza del ferrocarril que se manifiesta al ver la pequeñez de una mujer que

espera al lado de los rieles la llegada de sus hijos, o en el choque entre locomotoras.

Finalmente el clímax del melodrama se expresa con la pelea entre hermanos, ante la idea de ir en el vagón y salvar la población. Después la explosión es irremediable y con ella, el rielero se convierte en un héroe nacional.

La publicidad de la cinta la anunciaba así:

El cañonazo para 1934 es *El héroe de Nacozari*, que recuerda la epopeya de Jesús García, héroe nacional que hace 22 años realizó un esfuerzo de abnegación por los ferrocarrileros mexicanos y que sus contemporáneos que le sobreviven se conmoverán, al ver plasmado en la pantalla un hecho que vivieron con el héroe.<sup>166</sup>

Asimismo en el diario *El Nacional* se conceptualizaba como:

La mejor película del año es *El héroe de Nacozari*, pues en ella se exalta el concepto del deber y el amor a la humanidad.<sup>167</sup>

El diario *El Universal* decía con respecto a la cinta:

*El héroe de Nacozari* es la película más sensacional realizada en México, pues no presenta heroísmos guerreros, sino que exalta el concepto del deber, en la historia de este humildísimo rielero que era Jesús García.<sup>168</sup>

En 1935, Julián S. González lleva al cine *El rayo de Sinaloa* (Heraclio Bernal) en donde se narran las aventuras del famoso bandido revolucionario y generoso, que es orillado al robo por una injusticia.

Heraclio Bernal es acusado en falso de un robo hacia una compañía minera. Es encerrado en la cárcel, pero al cumplirse su condena no es liberado, por lo que escapa y forma una banda que roba a los ricos para dar a los pobres. Finalmente y después de una serie de aventuras, descubre al verdadero culpable del robo y lo mata, para después partir con la mujer que ama a vivir en paz.

En esta cinta, la justicia se vuelve ciega con un inocente y Heraclio Bernal emerge como el nuevo Robin Hood mexicano, quien atraca a los acaudalados para dar a los desamparados; además de constituirse como un revolucionario de renombre que cree en la causa mexicana.

Este bandido popular mexicano, revolucionario feroz, mejor conocido como el *Rayo de Sinaloa*, a diferencia del héroe norteamericano no lucha por su linaje, ni para reivindicar su nombre, incluso no busca títulos nobiliarios. Lucha por los pobres, los desamparados y necesitados, pero sobre todo, por un pedazo de tierra propia, ya que cambia todos sus ideales por tener una parcela donde trabajar y una mujer a quien amar.

De aquí que *El rayo de Sinaloa* ofrecía al espectador a través de este final moralizante una lección de cómo debería ser vista la contienda revolucionaria, más como un hecho patriótico de armas que como un medio para alcanzar el poder. Sin embargo los caudillos no lo habían visto de esta forma y por ello habían fracasado en su afán de transformar el país.

Ya durante el Cardenismo, la Revolución había adquirido una nueva faceta que la conceptualizaba mucho más heroica, patriota e institucionalizada que nunca, pues era ella la que había logrado las conquistas que ahora vivían y sufrían los mexicanos, impulsadas en buena medida por el régimen populista y democrático de Lázaro Cárdenas.

Otras cintas dentro de la temática durante los años treinta son: *El tigre de Yautepac* (1933) de Fernando de Fuentes; *Chucho el roto* (1934) de Gabriel Soria; *Sueño de amor* (1935) de José Bohr; *Sor Juana Inés de la Cruz* (1935) de Ramón Peón; *¡Ora Ponciano!* (1936) de Gabriel Soria; *El cementerio de las águilas* (1938) de Luis Lezama; *El secreto de la monja* (1939) de Raphael J. Sevilla y *La reina de México* (1940) de Fernando Méndez.

## 16. CORTOMETRAJES

### LISTO, PISTOLERO, BOXEADOR, RULETERO Y TRINQUETERO.....

#### Cortometrajes

Durante la década de 1930, dentro del ámbito filmográfico nacional se realiza una gran producción de películas de largometraje. Sin embargo, algunos medimetrajes surgieron también en la época como: *Novillero* (1936) de Boris Maicon, *Vigésimo concierto de la compañía El Aguila* (1937) de Gustavo Sáenz de Sicilia, y *Mujeres que torear* (1940) de Ignacio Rangel.

El formato de cortometraje en los filmes, aparece en 1933 con la cinta *Humanidad* de Adolfo Best; no obstante es hasta finales de la década, durante 1939 y 1940, cuando se desarrolla con mayor fuerza, al encontrar en la figura del cómico Mario Moreno "Cantinflas" una imagen a quien aferrarse.

De esta forma hemos catalogado como temática una categoría que se refiere a la duración de la cintas, más que nada porque significa un ente aglutinador de filmes con características esencialmente cómicas.

En 1936, con la película *No te engañes corazón* de Miguel Contreras Torres debuta Mario Moreno "Cantinflas". La carpa es su sacudimiento, al obtener la combinación exacta entre el manejo del cuerpo y la emisión armónica de frases saqueadas de cualquier significado.<sup>169</sup>

Cantinflas es la perfecta combinación entre un anhelo de comunicación corporal y un laberinto verbal. Un nuevo estilo surge, cuya durabilidad depende por completo de la energía imaginativa de su poseedor. El estilo consiste en exhibir, como en vitrina, lo hilarante de un idioma todavía por hacerse; el chiste que se deja venir desde la adopción automática de una hilera de vocablos hasta la obtención de una síntesis.<sup>170</sup>

Su personaje, un hombrecillo de ridículos bigotes, pantalones caídos, camiseta de felpa y sobada corbata atada al cuello, a la que él llama enfáticamente gabardina; es el trasunto del "pelado mexicano", sencillo, bondadoso, excesivamente sentimental, pero siempre de una vis cómica innegable. Gran parte de su comicidad se apoya en el uso paródico del lenguaje popular lleno de frases entrecortadas, de juegos de palabras, de refranes y sentencias.

La figura del "peladito" puede ser la expresión benévola del clasismo de la pequeña burguesía: el pobre, si viste estrafalario y es chistoso obtiene el premio de la risa. Más la feroz carga popular que Cantinflas supo transmitir le consiguió un arraigo excepcional, que sólo la pétreo reiteración de sus ineptitudes y las de su equipo han logrado remover.

El desarrollo de Cantinflas en el cine va de la inarticulación significativa a la articulación banal. Sus primeras películas retienen un espíritu demótico, la ironía como mensaje subterráneo de una remota conciencia de clase."

Surge así Cantinflas quien representó al cómico del pueblo que surge de la carpa y entra al mundo de la ciudad donde a través del lenguaje peculiar, maquillaje y vestuario se identifica con el "pelado".

En la década de 1930 ya había intervenido en cintas como *Así es mi tierra* (1937) y *Aguila o sol* (1937) de Arcady Boytler; *El signo de la muerte* (1939) de Chano Urueta y finalmente *Ahí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo Oro, que lo lanza a la fama formalmente.

Durante 1940 lleva a cabo varios cortos cómicos que lo centralizan en su papel de personaje ciudadano, hablador, mujeriego y leguleyo que se enraza en el gusto del público, y cuyos cortos se conceptualizan así mismos como episodios de la vida vernácula.

El primero de ellos, *Siempre listo en las tinieblas* (1940) de Fernando A. Rivero, lo convierte en el héroe pueblerino al evitar por casualidad el asalto de su casa por un bandido, pues al descubrirlo, lleno de miedo le dispara y lo atrapa en medio de la oscuridad.

En *Jengibre contra dinamita* (1940) de Fernando A. Rivero el forastero Bala fría (Cantinflas) se enfrenta al pistolero Ojo tuerto por el amor de Licha (Gloria Marin) a quien conquista, mientras manda al ladrón a la cárcel y se convierte en héroe.

*Cantinflas y su prima* (1940) de Carlos Toussaint narra los enredos del plomero Cantinflas con los amantes de su patrona, a quienes denomina simpáticamente "primos" y de los cuales forma parte. Los problemas se inician cuando el marido se entera por una llamada del propio Cantinflas, de los amantes de su esposa y busca a los "primos" de su mujer, quienes salen huyendo y dejan a Cantinflas solo ante el marido celoso; ambos se enfrentan y caen rendidos por los golpes, mientras la mujer llega a la casa acompañada de otro nuevo "primo".

En *Cantinflas boxeador* (1940) de Fernando A. Rivero, Cantinflas incursiona en el deporte del box contra el campeón del mismo, al piroppear a su novia. Finalmente Cantinflas sale victorioso de la contienda gracias a la trampa y al trinquete.

Por último la cinta *Cantinflas ruletero* (1940) de Fernando A. Rivero, relata las aventuras del taxista Baldomero (Cantinflas) entrometido y flojo, que conoce a una joven a quien salva en sueños de unos ladrones, por lo que también en sueños es recompensado por la madre de ella con un lote de taxistas manejado por mujeres que lo miman y acarician. Al despertar se da cuenta de que todo ha sido un sueño y que debe seguir trabajando para poder sobrevivir.

El último cortometraje de la década se realiza en marzo de 1940 denominado *Cantinflas en los censos*, en el cual el personaje anuncia los resultados del padrón.

## CONCLUSION

La década de 1930 a 1940 puede ser considerada como el surgimiento formal de la cinematografía nacional mexicana y el inicio de una industria que se desarrollaría a raíz de entonces y con el pasar de los años, hasta consolidarse como una empresa próspera.

En México, el cine nacional atraviesa varias etapas desde su llegada en 1896, y de cada una acumula elementos que lo enriquecen y lo disponen para esperar una plataforma de lanzamiento formal. Fases como las "vistas", los "cómicos de la legua", la escuela documentalista y finalmente la argumentación, pertrechan el camino.

Pero es el cine sonoro quien abre la puerta a la industria fílmica mexicana para demostrarse así misma de lo que podía ser capaz con los incipientes recursos técnicos y humanos de un cine artesanal y experimental, después de años en que el cine estadounidense acaparó la atención del público mexicano a través del cine silente.

Aun cuando la mayoría de las cintas pioneras mexicanas se disputan la paternidad del cine sonoro en nuestro país, tales como: *Más fuerte que el deber* (1929) de Raphael J. Sevilla, o *Santa* (1931) de Antonio Moreno, se reconoce que existen otras películas sonorizadas con métodos primitivos, las cuales dejaron oír al mexicano por vez primera, dentro de ellas encontramos a las poco conocidas *Sangre Mexicana* (1930) sonorizada por los hermanos Rodríguez, y *Alma de América* (1931) dirigida por Adolfo Bustamante Moreno.

En medio de los vaivenes políticos, económicos, sociales y culturales que originaron el Maximato, la crisis económica mundial, la agitación social y el movimiento artístico y revolucionario, culturalmente hablando, nació el cine sonoro mexicano con la realización, a fines de 1931 de la adaptación literaria de la novela *Santa* de Federico Gamboa, dirigida por el actor hispano Antonio Moreno.

Es *Santa* el filme elegido para ser piedra angular de la sonorización del cine mexicano en el país. El rodaje de la cinta se inició el 3 de noviembre de 1931, en los Estudios Nacional y con ella principia el mito del cinematógrafo mexicano sonoro hasta la actualidad.

Se comenzó con aquel hecho, una fase que varios estudiosos del cine nacional coinciden en calificar como la más rica y fructífera en tanto que, como consecuencia de la búsqueda intensa de temática, por la carencia de recursos de todo tipo (estrellas, estudios, técnicos,

etcétera), se dio un desarrollo de imaginación y de creatividad cuyo saldo fueron varios filmes considerados todavía como clásicos.<sup>172</sup>

La incorporación de actores y técnicos que se habían formado en Hollywood, particularmente en lo que se conoció como cine hispano (segundas versiones en castellano de las películas estadounidenses de éxito), junto con los elementos nacionales, vigorizó al cine mexicano de los primeros años treinta.<sup>173</sup>

A nombres como el del veterano Miguel Contreras Torres se sumaron los de Fernando de Fuentes, Miguel Zacarías, Arcady Boytler y otros más, autores de algunos de los filmes más importantes de los inicios. En esta primera etapa se lograron combinar los objetivos comerciales de la industria con el propósito de utilizar el ahora nuevo medio de comunicación como un instrumento de arte y búsqueda: Fernando de Fuentes (*El prisionero 13*, *El compadre Mendoza*, *Vámonos con Pancho Villa*), Juan Bustillo Oro (*Dos monjes*), Arcady Boytler (*La mujer del puerto*), Miguel Contreras Torres (*Juárez y Maximiliano*, coproducción mexicano-norteamericana que incluye el primer intento para utilizar el color en algunas escenas), Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel (*Redes*), Chano Urueta (*Los de abajo* y *La Noche de los Mayas*) y Alejandro Galindo (*Refugiados en Madrid*).

Junto con ellos surgieron otros que también llegarían a hacer valiosas aportaciones: Miguel Zacarías, Juan Oro (con una forma personal y pintoresca de cultivar el melodrama y lograr notables recaudaciones en taquilla), Gabriel Soria (*Dra Ponciano*), Alberto Gout, Gilberto Martínez Solares, Ramón Peón, Fernando A. Rivero y Joselito y Roberto Rodríguez.

En medio de la efervescencia política y cultural que vivía México tuvo lugar la llegada en 1931 de Sergei Mijailovich Eisenstein. Estimulado por los intelectuales y artistas mexicanos que conoció en Estados Unidos y por el ambiente que se vivía en México, se propuso la realización de un filme finalmente inconcluso, *¡Que viva México!*. Es necesario puntualizar aquí, que en vez de reconocer como irrefutable la suposición de que él fue quien vino a sentar una influencia y un precedente para los directores, fue "Eisenstein más bien quien se vio influido y estimulado por el México que descubrió y por tanto lo plasmó en su película, que más que una aportación personal, es un producto del ámbito artístico-cultural-político en que la realizó".<sup>174</sup>

*Tormenta sobre México*, nombre con que se le conoce a un tramo de su película, es una cinta que heredó al arte cinematográfico mexicano la técnica del montaje, además del rescate de elementos esencialmente nacionales, populares, tradicionales y propios, lo cual resultó en alto grado significativo para el cine nacional, ya que a raíz de su innovadora forma de filmación se conoció lo auténticamente mexicano.

Sus tomas eran una alabanza al indígena, al pueblo, al pasado prehispánico, a la grandeza de los antiguos mexicanos, a las fiestas populares, a lo folklórico de la nación: el maguey, el nopal, la manta de colorines y el paisaje. Fue así como se regresó al origen de lo patriótico para rescatar los valores y teñirlos del toque especial de la época.

Sin embargo este despertar a lo mexicano se expresó también en otras manifestaciones artísticas, como la pintura, en donde surgió el más grande movimiento pictórico mexicano de todos los tiempos a través del muralismo, el cual dejó como testigo de su paso las

formidables y enormes pinturas que trataban de hacer del arte, una cuestión nacional y de dominio público.

La década de los treinta fue una etapa histórica de profundo nacionalismo, fenómeno que desde el siglo XIX había tenido hondas repercusiones en la literatura. Las tuvo también en el cine y a él las reminiscencias llegaron no sólo del ambiente y la política oficiales, sino también a través de la cultura.

Josefina Vázquez menciona que "en realidad durante el periodo (1917-1940) funcionaron dos nacionalismos: uno, tradicionalista, defensivo, conservador, yankófobo, hispanista y pesimista; otro, el oficial, revolucionario, xenófobo, indigenista, optimista y populista".<sup>173</sup>

Asimismo, dentro de la música, la etapa estuvo marcada por ese nuevo nacionalismo imperante, fruto de la Revolución, y con el cual surgía una transformación con compositores como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez; y en la literatura, en donde se manifestó con escritores como Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo.

El potencial del cine mexicano, cuyos principales contendientes fueron desde entonces el cine español y argentino, se hizo manifiesto a partir de 1933 y paulatinamente se fueron sentando las bases de lo que llegaría a ser la segunda industria más importante de la economía nacional.<sup>174</sup>

El cine mexicano de los años treinta emerge en México, de su carácter de empresa secundaria a ser una industria cinematográfica nacional, a raíz de la sonorización y apoyado por la campaña del nacionalismo cultural, que se inicia en 1930 dirigida por el entonces presidente de la República Mexicana, ingeniero Pascual Ortiz Rubio y que abarcaría de hecho toda la década como un medio de cohesión entre los mexicanos.

Sin embargo, muchos otros elementos determinarían el surgimiento de este nuevo cine mexicano. Uno de ellos, es el periodo histórico que le determinó, el cual estuvo marcado por el mandato de cinco presidentes constitucionales en tres bloques de poder: el Maximato, el Cardenismo y la transición al Avilacamachismo.

El Maximato estuvo sellado por la figura de Plutarco Elías Calles, quien dominó la política en todos los ámbitos con tres presidentes: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Tras los breves regímenes del Maximato, asumió la presidencia otro miembro del grupo callista, el general Lázaro Cárdenas. Uno de los primeros actos del nuevo presidente fue enviar a Plutarco Elías Calles al destierro.

Hasta ese momento del proceso revolucionario, puede decirse que las necesidades de índole política merecían prelación sobre las demás. Sin embargo, el periodo de Lázaro Cárdenas además de su importancia a nivel nacional coincidió con la depresión mundial y la enajenación de todas las grandes potencias capitalistas en la lucha contra el expansionismo nazifascista.

Finalmente se presenta la transición del poder en el lapso de 1939-1940 en el cual se postula al candidato del recién formado Partido de la Revolución Mexicana, Manuel Avila Camacho a la presidencia, quien llegó con ideas radicales que chocaban por completo con la política cardenista, pero que representaban el ala moderada entre los postulantes.



En cada una de estas etapas, el cine se adaptó a la política imperante y sirvió de apoyo al poder, al adecuar los géneros dramáticos y los géneros cinematográficos a temáticas que surgieron y algunas de ellas se consolidaron en aquellos años.

A través del tradicionalismo en boga, el cinematógrafo trató de ofrecer a los mexicanos lo que éstos querían ver y oír para sentirse parte de la nación y ungidos a un populismo.

Las clasificaciones que se desarrollaron a lo largo de los apartados del Capítulo III denominado *El cine mexicano de la década de 1930-1940: Temáticas ensayadas en un esfuerzo por consolidar una industria cinematográfica nacional*, fueron rescatadas a la luz de que los géneros dramáticos, aunados a los géneros cinematográficos desembocaron en temas que como medio de expresión cinematográfica crearon escuelas convirtiéndose con el tiempo, en esquemas que el cine nacional trató de una forma repetitiva hasta convertirlos en temática.

La presentación de cada uno de los apartados se realizó con base en el momento histórico en que surgía tal o cual cinta, y que marcaba el nacimiento de alguna temática en particular. Para efecto del trabajo fundimos la estructura y características de los géneros dramáticos con las peculiaridades de los géneros cinematográficos, apoyándonos en el momento histórico en que surgían logrando conjuntarlos en temas tales como:

*El Nacional-paisajismo*, temática que en un principio fue la definición de toda cinta de producción nacional que se hacía en el país, ya que históricamente la corriente nacionalista emergió con mayor fuerza en la cinematografía mexicana a raíz del paso de Eisenstein por nuestro país. De aquí que el Nacional-Paisajismo sea tema de toda película realizada en el decenio de 1930.

El siguiente apartado corresponde a *La Revolución Mexicana*, un tema que surge con varias formas de expresión dramáticas, pero con ciertas características particulares de la visión del enfrentamiento armado de 1910, que por su importancia en la aportación de elementos históricos y visuales adquiere un gran valor estético, aún en nuestros días.

Esta es una temática que arraigó en el cine sonoro de los primeros años del decenio, pero siempre vista a la distancia con ese tono lejano que le da el cine a la historia. El argumento de la Revolución fue el tema con más destreza tratado en el cine, pues fue la declaración breve, la mistificación y glamorización de la leyendaria contienda, que encontró una imagen límpida y comercial, a quien aferrarse: Pancho Villa.

En general, la coexistencia sobre el asunto se centra en el sentido de que tanto *El prisionero 13* como *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes, presentaron un bosquejo distinto de la Revolución, pues se encontraban desprovistas de los toques anecdóticos y folklorizantes de que después se la dotó, en ellas, la Revolución y sus personajes son vistos de manera crítica y analítica.<sup>177</sup>

Con los años, la Revolución mexicana vista a través del cine sonoro fue adoptada en una versión folklórica y popular: la gesta revolucionaria se exhibió en los años treinta con una intención pedagógica en un período en que el Maximato a través de la

institucionalización del país rescataba los valores "revolucionarios".

Otro tipo de filmes sobre la Revolución, dieron lugar a una propuesta folklórica en la que las nubes, los nopales y los magueyes fueron aunados a los arranques de soldaderas y lios amorosos entre éstas y los generales. Pero también, en más de una ocasión, la lucha armada fue el decorado de dramas y melodramas, en los que la contienda era lo de menos, pues sólo importaba ubicar el filme en un periodo que le confiriera prestigio.<sup>170</sup>

La *Prostituta* es un tema que se engloba y surge en torno a una figura, a un personaje, que generalmente recurre al melodrama como medio de expresión dramática. Por ser *Santa*, la primer película sonora y tratar en ella la vida de una prostituta, se consolida con el tiempo una temática que adquirirá innumerables seguidores entre los directores de la época.

La pasión del cine sonoro por la prostituta se inicia en 1930 y continúa hasta la actualidad, pues desde que se da a conocer, se convierte en un mito, en figura intocable, esencia de la femineidad que se mueve en un universo inquieto entre la realidad y la ficción.

El hecho sintomático de que la película inaugural del cine sonoro en México fuera *Santa* evidencia hasta que punto el cine estaba decidido a mostrarle a la sociedad mexicana el deber ser de la mujer, en función de la familia.

Así la prostituta es relegada a la mujer que esta marcada para siempre con un destino funesto; pues es la que negocia su cuerpo, mientras reserva su alma pura, la mujer de corazón de oro, que queda substraída definitivamente del otro único destino que el cine ofrecía por entonces a las protagonistas: una familia con esposo e hijos a quienes cuidar y por quienes sacrificarse hasta el límite de lo inverosímil.

La mujerzuela fue desde su presentación un personaje por su prohibición deseado y por su negación anhelado. El cinematógrafo mexicano siempre la presentará pesarosa, golpeada por la vida; sentimentalista, como la mujer que cree en el amor pero que despierta el deseo carnal en el hombre y cede a él.

El *documentalismo* hace referencia a esa otra variable de la que hablábamos en cuanto al cine formal, al que dividíamos en ficción y documental. Por documental entendemos aquel tema que parte de una realidad ajena al cine. Éste simplemente captura la realidad con sus medios, la sintetiza o la edita para exponerla con cualquier otro propósito o sentido. En el decenio que nos ocupa, y regresando un poco al medio de expresión por excelencia durante la época silente, el documental adquirió gran importancia.

En apoyo a la campaña nacionalista que llevaba al mexicano a reencontrarse con su patria, el cine actuó por medio del documental. Desde los inicios del cinematógrafo en México, el cine documental fue el más promovido y el que más realizaciones tuvo al fomentar esencialmente las ideas del gobierno, además de actuar como un medio explicativo de hechos trascendentales para el país.

A partir de 1930 y durante toda la década se llevaron a cabo los primeros documentales sonoros por medio de los cuales se pretendió dar a conocer a la nación. Dentro de la política nacionalista, el documentalismo trató afanosamente de conocer al país y explotarlo al máximo, como algo propio. Es así como el cine volvió sus ojos a la

provincia mexicana y a sus atractivos turísticos a fin de darlos a conocer a los mexicanos y hacia el extranjero.

La *Comedia Ranchera* es uno de los temas híbridos en esta investigación, pues en ella se resumen características que reúnen a la comedia (género dramático) con lo campirano y el nacionalismo de las raíces mexicanas (género cinematográfico). Esta temática fue una de las más explotadas, por reunir ambos elementos en el filme.

Con la presidencia del general Lázaro Cárdenas surgió en el país, y fue precisamente por la política agraria que se desarrolló en el periodo presidencial de seis años, que emerge este particular género, el cual contradecía al agrarismo a través del enaltecimiento de la hacienda semifeudal porfirista, mucho antes de la Revolución.

Esta hacienda se presentaba como el Edén intacto e irreal, donde existían hacendados bondadosos, caporales valientes y paternales, indios ignorantes y un pueblo siempre alegre y feliz cantando por lo que fuera. La hacienda porfirista se retomó sin pensarlo más, se mistificó a la provincia y a la vida lugareña, la cual se alimentó con canciones vernáculas y cuadros rurales.

Sin embargo, este regreso a la hacienda porfirista irreal e ilusoria hecha por el cine, afectaba directamente al gobierno en el poder, pues enfrentaba a la política agraria del presidente negando a la Revolución. A pesar de ello la comedia ranchera fue el género más solicitado de la época y con el cual surgió México dentro de la cinematografía mundial.

Lo que ha llevado a ver a filmes como *Allá en el Rancho Grande* y similares como una manifestación de nacionalismo, pero reaccionario, es el planteamiento de un mundo idílico e incontaminado (la "arcadía bucólica") de las haciendas porfirianas en las que los únicos conflictos entre los patrones y sus trabajadores son de carácter amoroso.

Esta temática que surge en el momento de la Reforma Agraria más amplia del país, hace aparecer a las cintas de la época como significativas del momento en que se hicieron, precisamente porque su discurso va a contracorriente con el momento político y social de la nación. Esta luchaba con el cardenismo, por sepultar para siempre el porfirismo, sobre todo el inexistente planteado por la comedia ranchera.<sup>199</sup>

Así de pronto, de la temática revolucionaria se pasó casi sin sentirse al primer gran éxito de taquilla con *Allá en el Rancho Grande* (premio de fotografía del Festival de Venecia, primer galardón internacional conquistado por la industria cinematográfica mexicana) con lo cual se desató una ola de películas a partir de canciones rurales.

De cualquier manera, la comedia ranchera se convirtió para el cine mexicano en el equivalente de lo que el *western* fue para el cine norteamericano, un género netamente nacional con características propias y que dio todavía muchos años después innumerables frutos, algunos valiosos.<sup>200</sup>

A continuación encontramos *La Familia*, temática que alude a un ente social que se desarrolló con determinadas características melodramáticas, que generalmente tiene como punto de encuentro el núcleo familiar.

La temática de la familia que sólo se esbozó en los años treinta a través del melodrama y que alcanzaría su mayor auge en las décadas

subsiguientes, tenía como suprema unidad el final feliz siempre afortunado y su figura predominante, en la sufrida mujer mexicana.

Aunada a esta temática familiar, surgió un personaje que se convirtió en la fuente del melodrama por excelencia: la sufrida madre abnegada mexicana, la cual mantuvo su importancia con argumentos que enternecían hasta el sollozo al público espectador.

El siguiente apartado es *El Indigenismo*, un tema que en realidad se encuentra determinado por el momento histórico de la época, apoyado en un profundo nacionalismo, en el cual la única característica era destacar o narrar argumentos en donde intervinieran personajes indígenas; esta temática fue tratada con diversos puntos de vista dramáticos.

Entre todas aquellas manifestaciones del nacionalismo en el cine, trasladado a él en buena medida de la literatura y la cultura, el que más se destacó en algunos momentos fue el nacionalismo indigenista. Quizás más encuadrado que los otros en la vertiente del nacionalismo izquierdista también se vio teñido de la demagogia de la propaganda oficial del cardenismo.<sup>101</sup>

En todo caso, lo que sí fue evidente es que surgió como consecuencia de la definitiva política oficial de apoyo a los indígenas -incluso a nivel institucional con la creación del Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia-.

Durante el cardenismo y a raíz del avance democrático mencionado, surgió una segunda etapa nacionalista que se manifestó en todos los ámbitos, y se caracterizó substancialmente por ser liberal y regresar a las raíces mexicanas, por lo que se rescató al indígena de la historia nacional, casi siempre desde su pasado prehispánico.

De ahí surgió la necesidad del cine por mostrar al "indígena" como parte de la historia cultural del país que debía conocerse, promoverse y enaltecerse. Y el indigenismo surgió envuelto en un mito precortesiano y con ello se dio la vuelta de hoja hacia los primeros padres.

La influencia que recibió el naciente cine indigenista se basó principalmente en el impulso que tuvo el cardenismo de las clases campesinas y obreras; la leyenda del paso de Sergei M. Eisenstein por México y la urgencia de productos nacionales, que encontraron en el indígena, a un producto más de exportación.

Sin embargo, el cine mexicano frente al indígena (como realidad y como problema), lo presentó como un elemento sobresaliente dentro de un proceso de colonialismo interno nunca asimilado, de lo que siempre se concluyó que el indígena era un ser fuera del progreso nacional, el cual sólo podía ser visto como un personaje para admirarse, sin importar las causas que lo tenían en tal o cual estado, casi siempre deplorable.

Ciertamente, el nacionalismo indigenista había atizado la confrontación entre hispanistas e indigenistas. Pero en lo que todos estuvieron de acuerdo y aún en cine fue en que los indios vivían en la abyección y había que rescatarlos.

*El Melodrama Histórico* es un tema que como su nombre lo indica resume en él al melodrama y a lo que podríamos llamar estilo cinematográfico de época. En esta temática rescatamos todas aquellas cintas que hacían alusión a reconstrucciones históricas de acontecimientos nacionales.

Esta temática ofreció al cinematógrafo una fuente inagotable de historias, a través de la reconstrucción de etapas auténticas mexicanas, las cuales casi siempre se ubicaron en periodos de lucha armada. Los filmes reflejaron en ese momento la certeza y forma de pensar de la sociedad mexicana, al tratar de reconstruir épocas históricas que llenaron de gloria a la patria. Surgió así el melodrama histórico que perseguía rehabilitar la versión oficial de la historia e institucionalizar a sus héroes nacionales frente a la colectividad.

La *Nostalgia Porfiriana* es una temática que englobó gran parte de las variables que hemos utilizado para su delimitación, pues la definimos de acuerdo a una corriente que se llevó a cabo en un determinado momento histórico, al que podríamos llamar dentro del género cinematográfico de época, pero que surgió no tanto en torno a la reconstrucción histórica, sino en torno a un periodo; el "Porfiriato" y particularmente teniendo como valuarte a una figura: don Porfirio Díaz.

Dentro del género del melodrama histórico, emergió durante el cardenismo esta temática que reconstruyó una época de la historia de México, con el fin de acreditar a la clase media que comenzaba a resurgir a mediados de los años treinta, y necesitaba de un pasado real a qué aferrarse y en donde encontrar sus raíces.

Fue así como el cinematógrafo mexicano recordó el periodo comprendido de 1876 a 1911, con lo cual se habilitó a la clase media de una antigüedad, de la cual podía sentirse orgullosa. Al mismo tiempo, desprestigió a la Revolución, pues la clase media y la burguesía, no encontraron en la contienda revolucionaria ese pasado heroico que les ornamentara y les confiriera decoro. Y el cine se dedicó a exaltar un periodo histórico que se mostraba ficticio e inexistente, pero lleno de todo aquel glamour que tanta falta le hacía a esas masas que escudriñaban en el pasado, en busca de afinidades.

La temática a la que denominamos *Adaptaciones Cinematográficas*, la localizamos con mayor fuerza en un cierto periodo histórico durante el decenio, en el cual sobresale la adaptación de la literatura para nutrir al cine, pues se intentó a través de ella, descubrir la esencia y la naturaleza de la nación.

El cine sonoro, de la misma forma que el cine silente, se apoyó en un principio y a lo largo de toda la década, en la gran producción literaria de todos los tiempos para crear argumentos, los cuales reflejaran las etapas históricas de México; pues en la literatura, se descubrió un testimonio fiel del pueblo y la época.

La literatura se convirtió en una fuente de adaptación cinematográfica por su condición de documento vivo e íntimo, en el que se descubren el paisaje y las costumbres, pero sobre todo, la textura social, la psicología del pueblo y la época que son su objeto. De tal forma que la poesía, el teatro, el cuento y la novela, se transformaron en expedientes sociales que independientemente de su valor estético brindaron una utilidad sociológica y política, además de cobrar enorme importancia.

Las adaptaciones en el cine fueron innumerables, y más de un director adaptó las novelas de época, de actualidad y de todos los tiempos. Al abarcar desde leyendas y novelas coloniales, hasta las más recientes novelas revolucionarias.

El horror-misterio es uno de los apartados híbridos dentro de nuestra temática más que nada porque se basó en el género cinematográfico del cine de horror o terror, el cual se inauguró en los Estados Unidos en 1931 al llevar a la pantalla *Drácula* de Tod Browning. Sin embargo, en México la trama del cine de horror se acompañó casi siempre con un ambiente de excesivo misterio, por lo que se desarrolló con peculiaridades propias y se expresó generalmente a través del melodrama, la tragedia e incluso la comedia, a raíz de lo cual creamos este apartado conjugando ambos términos horror-misterio. Asimismo esta temática se vio influida por el expresionismo, género estético por lo plástico de sus imágenes a raíz del subjetivismo utilizado.

La temática de *La Ciudad*, que surge a mediados de la década con características muy *sui generis*, explotó el melodrama como género dramático. Esta fascinación por la urbe se da por la dificultad de llegar a ella en un período dedicado exclusivamente al enaltecimiento y glorificación de la campiña y el ambiente rural, a través de la comedia ranchera.

Sin embargo, la ciudad fue el espacio al cual acudió el melodrama familiar en su fundación, por lo que el cine se aficionó a ella desde muy diversas perspectivas, pero siempre bajo un estigma: la urbe es el monstruo voraz que termina con todo lo cándido, humano, bondadoso y bienhechor que existe, y acaba con las mejores virtudes del hombre.

El cine mexicano rescató a la ciudad, en un período histórico en que se daba la transición de un régimen eminentemente rural con Cárdenas, a un proyecto urbanizador como lo era el que apoyaba Manuel Avila Camacho. Varios géneros florecieron al amparo de la metrópoli, entre ellos el gangsteril que se aficionó a la capital como punto de reunión, el melodrama familiar que también vio en la urbe su lugar de asentamiento, y finalmente, el melodrama obrero que encontró en la metrópoli el sitio ideal para ver nacer a la pobreza, redimirla y enaltecer a la clase proletaria.

La ciudad y sus derivados: la marginación urbana y la lucha de clases tienen como fondo a la urbe, en donde se entretajan historias policiacas y gangsteriles, y se consagran figuras como la del peladito y el pachuco.

El Género policiaco gangsteril fue otro de nuestros temas híbridos, ya que se funden en él dos géneros cinematográficos por excelencia: el cine de gánsteres y el cine de policías (detectivesco) con una infinidad de medios de expresión dramáticos, tales como la farsa, el melodrama y la tragedia.

En esta temática agrupamos a todos aquellos filmes que hacían alusión al personaje del gánster o que tenían alguna relación con la "mafia". El género gangsteril en el cine mexicano, emergió de la ciudad y la marginación urbana, pues ésta fue su centro de acción y su cuna. Las calles de la ciudad se convirtieron en los bajos fondos de sus acciones; los cabaretes y los centros de prostitución fueron los lugares favoritos del gánster.

El estilo que después se denominaría "negro" en los años cuarentas en Norteamérica, se esbozó en el cine sonoro mexicano dentro del melodrama urbano por autonomasia, pues el género de gánsteres se movía en los ambientes extremos de la ciudad, desde los más humildes hasta los más opulentos.

La siguiente temática, *La Comedia Musical* es un tema que resume en su nombre las dos variables que planteamos: el género dramático y el género cinematográfico. En este caso la comedia fundida con el ámbito musical.

Como es bien sabido, a raíz de la sonorización en los inicios de la década de 1930 la música se hizo imprescindible en todo filme. Sin embargo con el tiempo se realizaron algunas cintas cuyo argumento era una alabanza a la música mexicana (por el tantas veces mencionado nacionalismo), por lo cual se realizaron filmes en los cuales la comedia se explotaba como género dramático con una interminable lista de canciones.

Esta temática que nace durante el régimen cardenista propiamente dicha, se caracterizó por tener un argumento sencillo, generalmente de amor en el que se intercalaban canciones y bailes. El género ya tenía sus antecedentes en casi todas las cintas mexicanas de producción nacional, donde el espectáculo y el número musical eran asunto obligado.

La comedia musical retomó muchas de las características de la comedia ranchera, con excepción de que se desarrolló, en el cine de los años treinta, con un contexto urbano.

Al *Cine Biográfico*, también lo catalogamos como temática por hacer referencia al género cinematográfico que narra la vida de hombres célebres "de época", quienes desempeñaron un papel destacado en la historia. Esta temática, que generalmente realizaba un rescate nacionalista de personalidades mexicanas, aludió al melodrama para expresarse.

El cine en su afán de cultivar el nacionalismo cultural al ritmo en que avanzaba el país, encontró en sus héroes y personajes nacionales, un camino para enaltecer y glorificar el alma y el espíritu del mexicano en aras de la unidad. Fue así como el cine sonoro retrató la vida de pintores, músicos, poetas, letrados, revolucionarios, héroes nacionales, escritores y periodistas, con tintes biográficos y esencialmente educativos.

Muchos de ellos fueron acaparados por la temática revolucionaria o por la literatura, ya que se hicieron adaptaciones cinematográficas de novelas que contaban su vida. Otros más, se convirtieron en leyendas, en héroes anónimos que trabajaban desde la clandestinidad por el buen avance del país.

Sin embargo, el cine biográfico se basó directamente en las fuentes históricas y las reprodujo en la mayoría de los casos, al ofrecer al público la visión oficial de los protagonistas históricos de México.

Finalmente, agrupamos dentro de la temática un estilo cinematográfico un tanto arbitrario; *El Cortometraje*, que hace alusión a la duración de la cinta. Durante la década de 1930, dentro del ámbito filmográfico nacional la producción se caracterizó por ser en su mayor parte largometrajes. Sin embargo, algunos medimetrajes surgieron también en la época como: *Navillero* (1936) de Boris Maicon, *Vigésimo concierto de la compañía El Aguila* (1937) de Gustavo Sáenz de Sicilia, y *Mujeres que toman* (1940) de Ignacio Rangel.<sup>100</sup>

El formato de cortometraje en los filmes, apareció en 1933 con la cinta *Humanidad* de Adolfo Best. No obstante fue hasta finales de la década, durante 1939 y 1940, cuando se desarrollaron con mayor

fuerza, al encontrar en la figura del cómico Mario Moreno "Cantinflas" una imagen a quien aferrase.

En alguna medida, las temáticas ya intentadas por el cine mudo van a ser retomadas en la etapa sonora. Los alardes de nacionalismo indigenista, junto con el melodrama de corte tradicional, urbano o rural, van a dar fisonomía a una industria cuyos géneros cinematográficos arraigarían fuertemente en el gusto del público mexicano y latinoamericano.<sup>103</sup>

En esta década, no hubo por lo tanto una temática definida, sino más bien, ciclos argumentales que configuraron las bases de lo que sería la cinematografía mexicana hasta la actualidad. En estos años se concibieron, desarrollaron y florecieron, incluso se extenuaron temáticas interesantes.

Es así como se vislumbraron los temas que echaron raíz en el cine mexicano y se convirtieron casi todos, en éxitos de taquilla de la época, ante la necesidad del público de arraigarse a una cultura, de encontrar una identidad propia que se identificara con el folklore, con lo popular y con las tradiciones.

La experimentación y la creatividad de que hizo gala el cine mexicano dio lugar a una ensayística temática y estilística cuyos logros fueron, entre otros, filmes como *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), *El prisionero 13* (De Fuentes, 1933), *El compadre Mendoza* (De Fuentes, 1933), *Vámonos con Fancho Villa* (De Fuentes, 1935), *Redes* (Zinnemann y Gómez Muriel, 1934), *Das monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934), etcétera. Junto a aquellos filmes que se consideraban valiosos surgieron los melodramas conyugales y familiares (con Juan Orol y Ramón Peón, entre sus primeros adalides), las dramatizaciones de carácter histórico-patriótico (*¡Que viva México!* y *Juárez y Maximiliano*, de Contreras Torres, por ejemplo), un cine basado en la tradición colonial, la literatura e intentos de un cine de horror.<sup>104</sup>

Entre todos estos ensayos y esfuerzos, con el concurso de infinidad de argumentistas, guionistas, fotógrafos, sonidistas y técnicos de índole diversa, así como actores de toda estirpe, el cine mexicano de los años treinta surgió con un rostro y un carácter que posibilitaron junto con otros factores externos, la posterior llegada de una "Epoca de Oro" en los años cuarenta. Mientras tanto, el cine mexicano de la década del Maximato, el Cardenismo y la transición al Avilacamachismo revela, en más de un sentido el mundo en el que surgió.

Aunque algunos críticos del cine como Emilio García Riera sostienen que "los productores, miembros casi siempre de una burguesía o una pequeño burguesía conservadora, mantuvieron el prurito, característico del cine mudo anterior, de ofrecer de México una imagen civilizada y occidental con melodramas mundanos y modernos"<sup>105</sup>, es un hecho que la realización de esa línea de filmes era una respuesta auténtica a la realidad, en la transformación que vivía el país.

El éxito comercial del cine y lo rentable del negocio, pues hasta 1939 no hubo elevadas demandas obreras, estimuló la creación de infinidad de empresas, algunas de las cuales se consolidaron: Producciones José Luis Bueno, Cinematográfica Miguel Zacarías (después Producciones Zacarías), CLASA Films (que abrió sus estudios de la Calzada de Tlalpan en 1934 y luego se convirtió en CLASA Films



Mundiales), Producciones Contreras Torres (más tarde Hispano Continental), Filmadora Mexicana (posteriormente Filmex), Films Mundiales, Grovas y Compañía, Iracheta y Elvira (que el segundo, Gonzalo, volvería Oro Films), Pereda Films, Producciones Raúl de Anda y Producciones Rodríguez Hermanos (Joselito, Roberto e Ismael).

Al principio, la mayoría de estas empresas operaron con recursos propios, y más adelante con financiamientos de los exhibidores nacionales y latinoamericanos, deseosos de asegurar de antemano la explotación comercial de las películas.

Los productores crearon sus propias oficinas de distribución y publicidad y negociaron directamente con los dueños de los cines, a base de porcentajes sobre ingresos o de cuotas fijas de alquiler, pues ya habían surgido los primeros artistas que garantizaban la venta de altos boletajes: Mario Moreno "Cantinflas", los Soler (Fernando, Domingo, Mercedes, Andrés y Julián), Andrea Palma, el músico Adolfo Girón, el torero Pepe Ortiz, el comediante cubano Enrique Herrera, los argentinos Rafael Falcón y Vilma Vidal, el también isleño Juan José Martínez Casado, Tito Guízar y Esther Fernández, René Cardona, María Luisa Zea, Ramón Pereda, Medea de Novara, Adriana Lamar, Luis G. Barreiro, las hermanas Gloria y Lilí Marín, Arturo de Córdova, Isabela Corona, Beatriz Ramos, Carlos López "Chaflán", Gloria Morel, Victoria Blanco, Sara García, Carlos López Moctezuma y Josefina Escobedo, Jorge Vélez, Ramón Armengod, Antonio R. Frausto y Fraustita, Consuelo Frank, Magda Haller, Anita e Isabelita Blanch, Raúl de Anda, Emma Roldán, Alfredo del Diestro, Antonio Liceaga, Elena D'Orgaz, Pedro Armendáriz, Emilio Tuero, Marina Tamayo, Leopoldo Ortín, Joaquín Pardavé, Manuel Medel, Carlos Orellana, Estela Inda, Esperanza Iris, Margarita Mora, Virginia Fábregas, María Conesa, Jorge Negrete, Víctor Manuel Mendoza, Eduardo Nanche Arozamena, Miguel Arenas, Pedro Vargas, Susana Guízar, Rodolfo Landa (Rodolfo Echeverría Álvarez), Emilio "Indio" Fernández, Ramón Vallarino, Aurora y Margarita Cortés, Tomás Perrín, José Mojica, Manolita Saval, Vicente Droná, Carmelita Bohr, Carmen Hermosillo, María Teresa Montoya, Manolo Fábregas, Luis Aldás, Lucha Reyes, Juan Silveti, Lorenzo Garza, Raquel Rojas, David Silva, Sofía Álvarez y Antonio Badú, entre otros.

Una parte del material se filmaba en escenarios naturales y el resto en estudios cuyo número empezó a crecer: a los Nacional (de Jesús H. Abitia) y Baptista, abiertos en 1930, siguieron los Empire Productions, los de México Films (propiedad de Jorge Sthal, en la calle de Montes de Oca, 1932) los CLASA (Cinematográfica Latinoamericana S.A., primero al estilo de Hollywood, con directores y artistas exclusivos como Fernando de Fuentes, Domingo Soler y Antonio R. Frausto, 1934), los de García Moreno (Azteca, a partir de 1938, en la Avenida Coyoacán) y los de Tomás Ponce Reyes (1939).

La primitiva Unión de Empleados de Cinematógrafo (1919) se convirtió en 1923 en el Sindicato de Empleados Cinematografistas del Distrito Federal, aunque con filiales en diversos lugares del país. Más tarde se formó la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana (STIC), que agrupaba en varias ramas a empleados, trabajadores de estudios, actores, directores, autores y adaptadores, músicos y compositores pero cuyos asuntos se discutían en asambleas donde la

votación mayoritaria la aportaban los taquilleros, boleteros, empleados de dulcerías, mozos y fijadores de propaganda callejera.

En 1935 el gobierno mexicano dio la más temprana muestra de interés por el cine, actividad que ya concentraba la atención de todos los sectores. Ese año se reformó la fracción 10 del artículo 73 constitucional autorizado al Congreso para legislar en materia cinematográfica. La Ley respectiva sin embargo, se expediría 14 años después, durante la presidencia de Miguel Alemán.

De todos estos elementos desprendemos que las películas mexicanas le resultaron al público muy típicas, pues a través de ellas se sentían integrantes de un país. El prototipo de realidad nacional y moral propuesto por el cinematógrafo se fue transformando y a su manera, se convirtió en la existencia misma. Las figuras se tornaron prototipos: se inventaron y petrificaron lenguajes y costumbres.

En ocasión de la Segunda Guerra Mundial, durante el período que abarca la transición del Cardenismo al Avilacamachismo, la industria cinematográfica de las grandes potencias, especialmente Estados Unidos, produjo películas de propaganda bélica o pacífica y dejó libre el mercado de Hispanoamérica, cuyos millones de espectadores preferían los temas de entretenimiento.

Esa demanda la cubrió el cine mexicano, con sus comedias rancheras (de charros bebedores, pendencieros y enamorados) y sus dramas y melodramas a menudo inspirados en canciones urbanas y música tropical.

En la última parte de la tesis denominada *Anexos*, encontramos resumidos datos primordiales que arroja la investigación del decenio 1930-1940. Así, en la primera parte llamada *Sinopsis de Filmografía revisada (193-1940)* dividida en *largometrajes y medimetrajes, y cortometrajes*, se ofrece la ficha técnica y sinopsis del argumento de ochenta y cuatro cintas de la época. Acompaña a este apartado una gráfica comparativa de la temática que trató el cine del decenio de 1930, que arroja como resultado que la Comedia ranchera fue la temática más utilizada en el cine nacional.

En la segunda parte denominada *Cartelera cinematográfica (1930-1940)* se realizó una acuciosa investigación de los filmes de la época, año por año, tanto en fuentes bibliográficas como directamente de la cartelera de la época, lo cual arroja en la gráfica comparativa, que 1938 fue el año en donde se realizó la mayor cantidad de películas con un total de 58 largometrajes y medimetrajes; mientras que 1931 fue el año en donde se realizaron únicamente 5 producciones. De la misma forma, el cortometraje se cultivó en los años de 1932, 1933, 1935 y principalmente en 1940.

La tercera parte llamada *Directores cinematográficos*, es una guía en donde se tratan temas como el debut de directores cinematográficos en la década con su respectiva gráfica que arroja como resultado que en 1938 se efectuó el debut de 17 directores en comparación con 1931 y 1936 en los cuales debutaron sólo dos directores.

Asimismo en este apartado se realiza una lista de los directores de la época con las fechas de sus realizaciones.

La cuarta parte a la que hemos nombrado *Cartelera de cines* contiene el nombre y precio de los cines de la época por año, lo que arroja resultados como que el número de cines fue creciendo de acuerdo al desarrollo de la temática cinematográfica, en la cual,

1936 con la comedia ranchera marca la diferencia en la producción nacional.

Finalmente la quinta parte a la que hemos denominado *Hallazgos cinematográficos en la prensa nacional (1930-1940)* localiza omisiones acerca de la filmografía de la época al desconocerse hasta la fecha la existencia de películas mexicanas de este importante período histórico, que gracias a una revisión exhaustiva surgen en el ámbito del cine mexicano, tales como: *La Bodega* (1930), *Sangre Mexicana* (1930), *Cachitos de México* (1931), *Olimpia* (1930), *Así es México* (1931), *Alma de América* (1931), *La vuelta del ruiseñor* (1932), y *Sor Angélica* (1936).<sup>104</sup>

Así como filmes de carácter documental como: *Las ruinas de Yucatán* (1932), *La vida de Francisco Villa y Emiliano Zapata* (1932), *Pro-patria* (1931), *Puebla: El relicario colonial de América y Patzcuaro. Lago de Ensueño*, los cuales constituyen un gran avance en el asimilación del cine mexicano, ya que al conocerlos se les rescata del olvido y se les da un sitio dentro de la filmografía nacional.

El cine mexicano de la década de 1930 se preocupó a través de la temática recientemente creada de entregar a la audiencia, la posibilidad de huir ante una existencia que observaba insondables innovaciones constitutivas, dictadas por los distintos gobiernos del período histórico que les tocaba vivir.

De 1930 a 1940 lo que acaecía en las pantallas de México, en donde buscaban refugio día a día cientos de miles de hombres, unos para evadir el gran problema económico, la falta de capacitación, la indigencia y la pobreza, y otros para hundirse en la diversión descargadora de incertidumbres y pesares. Ni unos ni otros fueron conscientes de que se hallaban en la época de Oro de la metamorfosis en la expresión cinematográfica.

- 1 BRADING, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Editorial Era. México, 1973, pág 13.
- 2 DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Edit. Trillas. México, 1987, pág 102.
- 3 GONZALEZ Peña, Carlos. *Curso de literatura*. Editorial Patria. México, 1952, pág 40.
- 4 ARIEL Rivera, Virgilio. *La Composición dramática (Estructuras y cánones)*. Editorial UNAM. Colección Escenología. México, 1989, pág 35.
- 5 PIGNARRE, Roberto. *Historia del teatro*. Editorial Eudeba. Argentina, 1962, pág 8.
- 6 VARIOS Autores. *Enciclopedia Cultural Junior*. Editorial Salvat. España, 1980, pág 350.
- 7 GONZALEZ Morantes, Carlos y DIAZ Palafox, Guillermo. *Introducción al lenguaje audiovisual*. Tomo II. Edit. SEP. México, 1991, pág 333.
- 8 MACGOWAN K. *Las edades de oro del teatro*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1985, pág 13.
- 9 GONZALEZ Peña, Carlos. Op Cit. pág 40.
- 10 GONZALEZ Morantes Carlos. Op Cit. pág 335.
- 11 VARIOS Autores. Op Cit. pág 100.
- 12,13,14 ARIEL Rivera, Virgilio. Op Cit. pág 57, 60, 79.
- 15 GONZALEZ Morantes, Carlos. Op. Cit. pág 367.
- 16 GONZALEZ Morantes, Carlos. Op. Cit. pág 370.
- 17 PIGNARRE, Roberto. Op Cit. pág 12.
- 18 ARIEL Rivera, Virgilio. Op Cit. pág 80.
- 19 DE LUNA, Andrés. *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*. Editorial Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1984, pág 163.
- 20,21,22 ZORAIDA Vázquez, Josefina. *Nacionalismo y educación en México*. Editorial El Colegio de México. México, 1979, págs 7,9,13 y 20.
- 23 GELLENER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Edit. CNCA y Alianza Editorial. Madrid, 1983, pág 176.
- 24 DE LOS REYES, Aurelio. Op Cit. pág 122.
- 25 EISENSTEIN, Sergei M. ; *¡Qué viva México !*. Prólogo de José de la Colina. Editorial Cine Club-Era. México, 1985, pág 15.
- 26 EL NACIONAL. Publicación diaria. 7 de diciembre de 1930.
- 27 DE LOS REYES, Aurelio. Op Cit. pág. 150.
- 28 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 29 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 12 de diciembre de 1930.
- 30 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. Reportajes ( *EISENSTEIN, EL MAGNIFICO* ) 19, 22, 25 y 27 de marzo de 1931.
- 31 EL NACIONAL. Publicación diaria. 22 de octubre de 1935.
- 32 DUDLEY, J. Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1978, pág 35.

- 34 PUENTE, Ramón. *La dictadura, la revolución y sus hombres*. Editorial Manuel León Sánchez. México, 1975, pág 57.
- 35 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 36 DE LUNA, Andrés. Op Cit. pág 111.
- 37 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 28 de octubre de 1932.
- 38 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 12 de marzo de 1933.
- 39 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 40 EL NACIONAL. Publicación diaria. 23 de abril de 1933.
- 41 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 23 de abril de 1933.
- 42 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 43 LA PRENSA. Publicación diaria. 21 de enero de 1934.
- 44 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 10 de enero de 1937.
- 45 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 46 EL NACIONAL. Publicación diaria. 3 de enero de 1934.
- 47 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 7 de enero de 1934.
- 48 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 14 de noviembre de 1936.
- 49 EL ILUSTRADO. Publicación semanal. 16 de octubre de 1937.
- 50 EL HOGAR. Publicación diaria de literatura y variedades. 10 de febrero de 1938.
- 51 EL REDONDEL. Publicación semanal. 15 de enero de 1938.
- 52 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 53 VARIOS Autores. *Historia General de México*. Tomo 4. Editorial Colegio de México/SEP. México, 1981, pág 388.
- 54 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 55 GARCIA Gutiérrez, Gustavo. *El cine biográfico mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 1978. pág 36.
- 56 AYALA Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Editorial Era. México, 1968, pág 128.
- 57 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 58 EXCELSIOR. Publicación diaria. 18 de octubre de 1992.
- 59 EL UNIVERSAL, Gráfico. Publicación semanal. 14 de febrero de 1932.
- 60 ALSINA Thevenet, Homero. *El libro de la censura cinematográfica*. Editorial Lumen. México, 1977, pág 10 y 11.
- 61 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 62 MEDRANO, Adela. *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1983, pág 45.
- 63 EL NACIONAL. Publicación diaria. 10. de octubre de 1992.
- 64 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 31 de octubre de 1931.
- 65 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 10. de octubre de 1933.
- 66 CINETECA Nacional. *Filmografía mexicana de medio y largometrajes 1906-1940*. Editorial Cineteca Nacional. México, 1985, pág 23-60.
- 67 MEXICO al día. Publicación quincenal de literatura y variedades. 4 de abril de 1935. EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 12 de junio de 1937.
- 68 CINETECA Nacional. Op Cit. pág 23-60.
- 69 CINETECA Nacional. Op Cit. pág 23-60.
- 70 DE LUNA, Andrés. Op Cit. pág 241.
- 71 AYALA Blanco, Jorge y Amador María Luisa. *Cartelera cinematográfica 1940-1949*. Editorial Filmoteca UNAM. México 1960-1985. pág 115.
- 72 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.

- <sup>75</sup> INSTITUTO de Investigaciones Históricas. *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*. Editorial UNAM. México, 1988, pág 114.
- <sup>76</sup> DELGADO de Cantú, Gloria M. *Historia de México*. Tomo 2 "Estado moderno y crisis en el México del siglo XX". Editorial Alhambra-Bachiller. Departamento de ciencias sociales. México, 1992, pág 234.
- <sup>77</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>78</sup> AYALA Blanco, Jorge. Op Cit. pág 48.
- <sup>79</sup> PEREDO Castro, Francisco. *Alejandro Galindo en el cine mexicano*. Tesis UNAM. México 1990, pág 43.
- <sup>80</sup> EXCELSIOR. Publicación diaria. 4 de septiembre de 1992.
- <sup>81</sup> EL NACIONAL. Publicación diaria. 6 de octubre de 1938.
- <sup>82,81</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>83</sup> EL REDONDEL. Publicación dominical. 8 de junio de 1938.
- <sup>84,80,83</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>85</sup> AYALA Blanco, Jorge. Op Cit. pág 48.
- <sup>87,80</sup> PEREDO Castro, Francisco. Op Cit. pág 43-45.
- <sup>86</sup> VARIOS Autores. *La familia*. Editorial Península. México, 1978, pág 212.
- <sup>90,91</sup> TAPIA Campos, Martha Laura. *La dramática del mal en el cine mexicano*. Editorial UNAM. México, 1989. pág 12 y 23.
- <sup>92</sup> EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 18 de enero de 1935.
- <sup>93</sup> EL NACIONAL. Publicación diaria. 26 de enero de 1936.
- <sup>94</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>95</sup> AYALA Blanco, Jorge. Op Cit. pág 40.
- <sup>96</sup> LA PRENSA. Publicación diaria. 20 de mayo de 1937.
- <sup>97</sup> EL NACIONAL. Publicación diaria. 5 de septiembre de 1937.
- <sup>98</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>99</sup> EL NACIONAL. Publicación diaria. 10 de mayo de 1935.
- <sup>100</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>101,102</sup> VARIOS Autores. *Historia General de México*. Op Cit. pág 454.
- <sup>103</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>104</sup> EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 27 de enero de 1935.
- <sup>105</sup> EL REDONDEL. Publicación dominical. 10 de abril de 1939.
- <sup>106</sup> VARIOS Autores. *Historia General de México*. Op Cit. pág 444.
- <sup>107</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>108</sup> EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 19 de febrero de 1939.
- <sup>109</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>110</sup> EL NACIONAL. Publicación diaria. 14 de enero de 1940.
- <sup>111,112</sup> CINETECA Nacional. Op Cit. pág 23-60.
- <sup>113,114</sup> BELENKI, A. *La intervención francesa en México (1861-1867)*. Editorial Quinto sol. México, 1984, pág 35.
- <sup>115</sup> ACTUALIDAD. Publicación quincenal. 16 de julio de 1934.
- <sup>116</sup> EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 18 de agosto de 1935.
- <sup>117</sup> PUIGGROS, Rodolfo. *La España que conquistó al Nuevo Mundo*. Editorial Costa-Amic editores S. A. México, 1976, pág 38.
- <sup>118</sup> SECO Ellauri, Oscar y Baridon, Pedro. *Historia Universal (Epoca contemporánea)*. Editorial Kapeluz. Argentina, 1972, pág 128.
- <sup>119</sup> EL NACIONAL. Publicación diaria. 14 de diciembre de 1934.
- <sup>120</sup> BRADING D.A. *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1986, pág 253.
- <sup>121</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- <sup>122</sup> VON HUMBOLDT, Alejandro. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. Editorial Porrúa. México, 1978, pág 46.
- <sup>123</sup> GONZALEZ Pedrero Enrique. Op Cit. pág 60.

- 100 AYALA Blanco, Jorge. Op Cit. pág 167.
- 100,101 VARIOS Autores. *Historia General de México*. Op Cit. pág 434.
- 107 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 100 SOUTO, Arturo. *Literatura y sociedad*. Editorial ANUIES. México, 1973, pág 26.
- 100,100,101 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 100 MILLAN, María del Carmen. *Literatura Mexicana*. Editorial Esfinge. México, 1985, pág 32.
- 100 SUCESOS para todos. Publicación semanal. 10 de mayo de 1935.
- 100 EL NACIONAL. Publicación diaria. 4 de marzo de 1935.
- 100 REVISTA de revistas. Publicación semanal. 16 de junio de 1940.
- 100 EL REDONDEL. Publicación diaria. 18 de octubre de 1940.
- 107 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 19 de enero de 1937.
- 100 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 100,100 MILLAN, María del Carmen. Op Cit. pág 88 y 112.
- 101,100 VARIOS Autores. *Historia General de México*. Op Cit. pág 488 y 489.
- 100 Mc.CONELL, Frank D. *El cine y la imaginación romántica*. Editorial Gustavo Gili S. A. Londres, 1975, pág 103.
- 100,100,100 TUDOR A. *Cine y comunicación social*. Editorial Gustavo Gili S.A. Colección Comunicación social. Barcelona, 1982, pág 131, 132 y 133.
- 107 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 28 de julio de 1934.
- 100 EL NACIONAL. Publicación diaria. 12 de mayo de 1936.
- 100 LA ESCOBA. Publicación semanal de humor y literatura. 18 de mayo de 1936.
- 100 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 101,100 TAPIA Campos, Martha Laura. Op Cit. pág 26-33.
- 100,100 AYALA Blanco, Jorge. pág 55-57.
- 100 THE NEW YORK TIMES. Publicación diaria. 16 de mayo de 1934.
- 100 VARIOS Autores. *Enciclopedia Cultural Junior*. Op Cit. pág 559.
- 107 AYALA Blanco, Jorge. Op Cit. pág 109.
- 100,100,100,101 TUDOR, A. Op Cit. pág 135-140.
- 100 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 21 de enero de 1934.
- 100 EL UNIVERSAL Ilustrado. Publicación semanal. 10 de marzo de 1937.
- 100 EL HOGAR. Publicación diaria de literatura y variedades. 18 febrero de 1934.
- 100 GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano de 1926-1966*. Tomo I. Editorial Era. México. 1974. pág 63.
- 100 FILMOGRAFICO. Publicación mensual de novedades cinematográficas. 18 de mayo de 1934.
- 107 EL NACIONAL. Publicación diaria. 15 de agosto de 1934.
- 100 EL UNIVERSAL. Publicación diaria. 12 de septiembre de 1934.
- 100 VARIOS Autores. *Historia General de México*. Op Cit. pág 345.
- 170 VARIOS Autores. *Historia General de México*. Op Cit. pág 299.
- 171 VARIOS Autores. *Enciclopedia Cultural Junior*. Op Cit. pág 367.
- 170,170,170 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.
- 170 ZORAIDA Vázquez, Josefina. *Nacionalismo y educación en México*. Editorial El Colegio de México. México, 1979, págs 7,9,13 y 20.
- 170,177,170,170,100,101 PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.

<sup>100</sup> CINETECA Nacional. *Filmografía mexicana de medio y largometrajes 1906-1940*. Editorial Cineteca Nacional. México, 1985, pág 23-60.

<sup>100. 100</sup> PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. 41 págs.

<sup>100</sup> GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano de 1926-1966*. Tomo I. Editorial Era. México. 1974. pág 63.

<sup>100</sup> Ver Anexo QUINTA PARTE (Hallazgos cinematográficos en la prensa nacional) pág 375.



ॐ ॐ ॐ

# *ANEXOS*

ॐ ॐ ॐ

ॐ ॐ ॐ

*PRIMERA PARTE*

*FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS  
DE FILMOGRAFIA REVISADA  
(1930 - 1940)*

ॐ ॐ ॐ

**1. LARGOMETRAJES Y MEDIOMETRAJES  
(1930 - 1940)**

**1 9 3 0**

**TORRENTA SOBRE MEXICO (1930)**

**Producción** : Filmoteca Nacional de España de Eisenstein.  
**Dirección** : Sergei M. Eisenstein.  
**Argumento** : Alessandrov y Hugo Riesenfeld.  
**Fotografía** : Edward Tissé.  
**Música** : Juan Aguilar y Francisco Camacho.  
Dirección de orquesta: Hessel.  
**Edición** : Sol Lesser.  
**Efectos** : Anderson Howard.  
**Sonido** : Meyer.  
**Intérpretes** :  
Sebastián (peón indio), María (su prometida),  
Joaquín (el padre de María), Ana (su madre), El  
hacendado, Sara (la hija del hacendado), Julio  
(primo de Sara), Don Nicolás (administrador),  
Melesio (su mozo), Señor Balderas (un huésped),  
Félix, Luciano y Valerio (peones amigos de  
Sebastián).

**Estreno** : 22 de octubre de 1935 en el cine Regis.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

El prólogo de la cinta narra la grandeza del pueblo indígena. México surge como una población compuesta de aztecas, mayas y

toltecas, quienes construyeron magníficos monumentos y pirámides, que desaparecieron con la conquista.

Con la colonización española surge una nueva nación en la cual se desarrollan la fiesta y el romance. Asimismo emergen innovadoras costumbres como las corridas de toros y las mujeres hermosas que asisten al espectáculo.

Después se nos transporta a otra etapa histórica a través de los sembradíos de maguey en los llanos de Apam y a la antigua hacienda de Tetlapayac. La acción transcurre a principios de siglo bajo el porfiriato.

La hacienda se erige majestuosa y el hacendado feliz por la pronta llegada de su hija Sara y su sobrino Julio, quienes arribarán de la ciudad para pasar allí sus vacaciones; las fiestas son preparadas por los peones.

Entre ellos está Sebastián, el aguamielero, a quien ese día muy temprano van a entregarle a su prometida María, como esposa. Sin embargo, antes debe presentarla con el patrón para que autorice el matrimonio. Llega a la hacienda con María, pero a él no le permiten el paso, así que espera en el patio. María entra en la hacienda y espera ver al patrón, quien se encuentra muy ocupado al preparar la llegada de su hija.

Un huésped de la hacienda, el señor Balderas, al ver a María sola, la empuja hacia un cuarto y abusa de ella, pero uno de los criados, amigo de Sebastián, lo ve y le avisa a éste que espera afuera. Sebastián al saberlo irrumpe violentamente en la hacienda, cuando llegan la hija del patrón y su primo. En su desesperación, golpea a los invitados y es detenido por ordenes del patrón y hecho preso, mientras María es encerrada en la torre hasta que pasen las fiestas.

Se inician los juegos pirotécnicos y las festividades en la hacienda, y todos los peones se encuentran en las celebraciones, por lo que Sebastián aprovecha para escapar y robar algunos rifles. Fuera de la hacienda, organiza junto con otros peones una rebelión contra el hacendado.

Al otro día, los patrones al darse cuenta de la fuga, se preparan a ir por el grupo de sublevados. A la persecución se suman Sara y Julio. En medio de los magueyales se inicia la balacera y matan a varios de los peones rebeldes, pero uno de ellos mata a Sara. Julio acaba con casi todos, y da alcance a Sebastián y a tres sobrevivientes más, a quienes aplica un castigo ejemplar, al enterrarlos vivos y hacerles pasar sobre sus cabezas los caballos.

María es puesta en libertad, para llegar justo a tiempo para recoger el cadáver de Sebastián que yace enterrado y destrozado. Al verlo, la joven clama piedad a sus dioses y demanda se libere a la raza indígena de la opresión.

Tiempo después se inicia la Revolución y con ella se desencadena la Tormenta sobre México, de la cual surge una nación libre y poderosa.

1 9 3 1

**ALMA DE AMERICA (1931)**

**Producción** : La Mexicana Elaboradora de Películas S. A.  
**Dirección** : Alfonso Bustamante Moreno.  
**Argumento** : Alfredo Lorca.  
**Fotografía** : Carlos Furhs.  
**Música** : Pepe Guizar; Letras: J. Martínez Barranco.  
**Intérpretes** :

Gloria Judith Jiménez (Angélica), Esperanza Catareo (monja), Fausto del Prado (Rafael), Pascual Díaz Barriento (ex-arzobispo de México), Feliciano Cortés (obispo), Octavio Luzart, Sergio Villaseñor, Carlos González, Manuel Rangel, David Martínez, Alfonso Zamorano, Laura Madero, Casimiro Ortega, Jesús Liztiterri.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Un anciano cuenta a sus nietos la historia del pueblo mexicano y de la Virgen de Guadalupe. El relato se inicia en la época precortesiana con los aztecas, quienes ofrecían a sus dioses los corazones humanos de los guerreros vencidos, así como los de las doncellas. Esa raza lucha con todas sus armas, a la llegada de los españoles, quienes hacen prisionero al rey azteca Cuauhtemoc y le queman los pies para que revele el lugar del tesoro azteca, sin obtener respuesta.

Tiempo después, en la etapa Colonial, el indígena Juan Diego tiene una aparición milagrosa al llamarlo la Virgen de Guadalupe, en el cerro del Tepeyac. Sin embargo, las autoridades religiosas no le creen sino hasta que lleva en su túnica estampada la imagen de la Virgen y surge así el mito de la religión.

En 1629, debido a inundaciones de la ciudad de México, se toma el símbolo de la Virgen de Guadalupe en una procesión, y se le declara patrona de la ciudad.

Después el guión de la película se traslada en el tiempo y llega a la ciudad de México, en los años treinta, a donde Rafael con su padre llegan de la provincia para visitar la capital y hacen un

recorrido por los monumentos y estatuas representativas de los héroes nacionales. Asimismo visitan la Basílica de Guadalupe en las fiestas en honor al cuarto centenario de la aparición de la Virgen.

En la Basílica las celebraciones son toda una verbena y se narran algunos de los milagros que ha hecho la Virgen de Guadalupe. En una tienda donde se venden recuerdos de la visita a la Basílica, Rafael conoce a la joven Angélica de quien se enamora al instante. Ella le da su dirección y él la visita diariamente, pero la tía de ella al ver el amor que ha surgido entre los jóvenes, se la lleva lejos para separarlos.

Rafael regresa a su tierra natal con su padre, y Angélica vive en la provincia con su tía. Ambos le rezan a la Virgen para que los reúna nuevamente.

Pasan diez años y en una celebración del 12 de diciembre, Rafael y Angélica acuden a la Basílica con la ilusión de volverse a ver, y el milagro se lleva a cabo al encontrarse.

## **SANTA (1931)**

**Producción** : Compañía Nacional Productora de Películas.  
**Dirección** : Antonio Moreno.  
**Argumento** : sobre la novela *Santa* de Federico Gamboa.  
**Adaptación** : Carlos Noriega Hope.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Agustín Lara.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : Aniceto Ortega.  
**Interpretes** :

Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (el Jarameño), Donald Reed (Marcelino), Antonio R. Frausto (Fabián), Nimi Derba (doña Elvira), Rosita Arriaga, Raúl de Anda, Joaquín Busquets, Jorge Peón, Feliciano Rueda, Jorge Marrón.

**Estreno** : 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En el pueblo tranquilo de Chimalistac vive Santa con sus hermanos y su madre. Una mañana llega al poblado un regimiento de soldados, en donde Santa conoce a Marcelino, quien la seduce y la abandona. Al

enterarse de su deshonor, sus hermanos la corren, y Santa, después de vagar mucho, llega al burdel de doña Elvira.

Allí aprende el oficio de prostituta y conoce a Hipólito, un pianista ciego, quien como el torero Jarameño, un cliente, se enamora de ella.

Tiempo después sus hermanos la buscan para avisarle de la muerte de su madre, por la pena. Santa decide irse a vivir con el Jarameño y es feliz con él, hasta que un día la sorprende con Marcelino, quien la mira casualmente desde la calle, cuando ella sale a despedir al torero. El Jarameño la corre de su lado y Santa empieza a rodar.

Regresa al burdel y continua como prostituta, pero doña Elvira habla con ella y le pide que se vaya, pues Santa tiene cáncer y empieza a desmejorarse, lo que no es bueno para el negocio. Es así como Santa cae en la miseria, la inmundicia y en la desesperación, pero Hipólito la encuentra y en su afán de salvarla, consigue dinero para operarla.

En la intervención quirúrgica Santa muere e Hipólito se la lleva a enterrar a su pueblo natal.

1 9 3 2

**REVOLUCION (La sombra de Pancho Villa) (1932)**

**Producción** : Miguel Contreras Torres.  
**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Argumento** : Miguel Contreras Torres.  
**Adaptación** : Miguel Contreras Torres.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Alfonso Esparza Oteo.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Interpretes** :

Miguel Contreras Torres (revolucionario), Carmen Guerrero (hija del cacique), Sofía Álvarez (soldadera), Alfredo del Diestro (cacique), Emma Roldán (soldadera), Luis G. Barreiro, Rosita Arriaga, Antonio R. Frausto, Paquita Estrada, Manuel Tamés, Joaquín Busquets, Adalberto Menéndez.

**Estreno** : 8 de febrero de 1933 en el cine Regis.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En un rancho al norte del país, dos hermanos hijos de una familia de rancheros acaudalados, se sublevan ante la autoridad del cacique del pueblo. Al estallar la revolución, uno de ellos ( el más alegre que está enamorado de la hija del cacique) se hace revolucionario, y su hermano se hace militar federal. Ambos se encontrarán en la batalla, donde el revolucionario convence al militar a unirse al ejército villista y ambos se ponen bajo las ordenes de Pancho Villa, combaten juntos en las contiendas y finalmente derrotan al cacique.

La Revolución sigue su paso y un día deciden regresar a su pueblo, en donde se enteran que el cacique pretende a la novia de uno de ellos. Luchan en una disputa final con el cacique y triunfan.



1 9 3 3

**EL PRISIONERO 13 (1933)**

**Producción** : Compañía Nacional Productora de Películas.  
**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Argumento** : Miguel Ruiz.  
**Adaptación** : Fernando de Fuentes.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Guillermo A. Posadas.  
**Sonido** : José R. Carles.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : Aniceto Ortega.  
**Interpretes** :

Alfredo del Diestro (coronel Julián Carrasco), Luis G. Barreiro (Zertuche), Adela Sequeyro (Marta), Arturo Campoamor (Juan), Adela Jaloma (Gloria), Emma Roldán (Margarita), Alicia Bolaños (Lola), Antonio R. Frausto (Enrique Madariaga), Luis Sánchez Tello (capitán Salgado), Joaquín Coss (usurero Ordoñez), Ricardo Carti (José), Octavio Martínez (preso), Fernando A. Rivero, Ana Guerrero, Roberto Gavaldón, Eduardo Landeta, Raúl de Anda, Luis Sánchez Tello.

**Estreno** : 31 de mayo de 1933 en el Palacio.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Cansada de los malos tratos que le da su marido, el coronel Carrasco. Marta su mujer, lo abandona y se lleva a su hijo Juan. Pasan los años y estalla la revolución. Carrasco es coronel de la plaza de un poblado donde los insurrectos tramán un levantamiento, por lo que Carrasco manda a apresar a los conspiradores, uno de ellos es un hijo de familia, cuya madre y novia hablan con el jefe Zertuche para convencerlo de aceptar dinero para liberar al joven.

Zertuche lo comenta con Carrasco, quien acepta trece mil pesos por la libertad del preso, a quien sustituye por un joven a quien apresan al pie del balcón de su novia y resulta ser su hijo Juan, aunque Carrasco no lo sabe.

Marta al enterarse de que apresan a Juan busca hablar con Carrasco, pero se lo niegan. Cuando al fin logra hablar con él están a punto de fusilar a Juan, pero por más intentos que hace Carrasco, no llega para evitar la ejecución.

Al momento de producirse el fusilamiento de Juan, Carrasco despierta: todo ha sido un mal sueño. Por lo que decide dejar la bebida.

### **JUAREZ Y MAXIMILIANO (La caída de un Imperio) (1933)**

**Producción** : Producciones Miguel Contreras Torres.  
**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Argumento** : Miguel Contreras Torres.  
**Adaptación** : Miguel Contreras Torres.  
**Fotografía** : Alex Phillips, Arthur Martinelli, Ross Fisher, Ezequiel Carrasco y Manuel Gómez Urquiza.  
**Música** : James Branford y Max Urbán.  
**Sonido** : B. J. Kroger.  
**Escenografía** : Mariano, José y Ramón Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Interpretes** : Medea de Novara (Carlota), Enrique Herrera (Maximiliano), Alfredo del Diestro (mariscal Bazaine), Matilde Palou (princesa Salm-Salm), Julio Villarreal (capitán Pierrón), Carlos Orellana (Dr. Brasch), Froylán B. Tenes (don Benito Juárez), Roberto Guzmán (general Miramón), Antonio R. Frausto (general Porfirio Díaz), G. Castillo Velasco (arzobispo Labastida y Dávalos), Manuel Tamés (Grill), Ramón Peón (Tudos), Luis G. Barreiro (profesor Billmeck), Alberto Galán (coronel López), Abraham Galán (Hersfeld), María Luisa Zea (jardinera), J. Enriquez (general Mejía), Fernando Nava Ferriz (general Escobedo), Mario A. Martínez Casado (José Luis Blasio), Emma Roldán, Joaquín Busquets, Carlos López "Chaflán".

**Estreno** : 28 de junio de 1934 en el cine Principal.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

La mañana del 12 de junio de 1864 llegan a México los emperadores austriacos Carlota y Maximiliano, y entran a la capital las tropas

imperiales. Mientras tanto, en el cuartel del general Porfirio Díaz llega un mensaje del presidente de la República, don Benito Juárez, en donde dice que se debe combatir a los franceses con todas las armas.

Juárez huye del país y lo deja en manos de Maximiliano. México empieza a ser invadido por las tropas francesas, cuando llega una carta a los emperadores, en donde les avisan que Leopoldo I, rey de Bélgica y padre de la emperatriz Carlota ha muerto, lo cual le acarrea al imperio la falta de fondos para seguir reclutando tropas. Napoleón también les retira su apoyo y ante la presión de Francia y el Vaticano, el emperador decide abdicar. Carlota se ofrece a ayudarlo y viaja a Europa en donde busca ayuda de otras naciones.

Sin embargo Carlota no consigue el apoyo que espera, y acaba perdiendo la razón, mientras el imperio comienza a venirse abajo y los republicanos sitian a Maximiliano en Querétaro. Allí, después de cruentas batallas entre ambos ejércitos, Maximiliano es hecho prisionero y acusado de traición junto con los generales Mejía y Miramón.

La princesa Salm-Salm, una amiga del emperador, consigue un salvoconducto para liberar a éste, por medio de un amigo suyo, pero espera dinero de Austria para pagarle y éste nunca llega. Maximiliano es sentenciado a morir fusilado.

Antes de fusilarlo, sus colaboradores lo engañan diciéndole que Carlota ha muerto, lo cual lo resigna a morir en el cerro de las Campanas, en Querétaro.

## **LA CALANDRIA (1933)**

**Producción** : Hispano Mexicana Cinematográfica, José Castellot Jr.

**Dirección** : Fernando de Fuentes.

**Argumento** : sobre la novela *La calandria*, de Rafael Delgado.

**Adaptación** : Fernando de Fuentes.

**Fotografía** : Ross Fisher.

**Música** : Joaquín Pardavé y Mario Ruiz Armengol.

**Sonido** : Rodríguez Hermanos.

**Escenografía** : Fernando A. Rivero.

**Edición** : Fernando A. Rivero.

**Intérpretes** :

Carmen Guerrero (Carmen Ortiz), Paco Berrondo (Gabriel), Adria Delhort (Malena), Francisco Zárrega (Alberto), Rosita Arriaga (Pancha), Julio Villarreal (cura González), Luis G. Barreiro (Pepe), Emma Roldán (Salomé), Antonio R. Frausto (Tacho), Octavio Martínez (Sánchez, poeta), Dolores Camarillo (Lupe, criada), Miguel Ruiz, Ricardo Carti (don Eduardo), Anita Guerrero

(Petrita), Jorge Peón (Angelito), Consuelo Segarra (Meche), Parkey Hussian, Clotilde Tovar, María Valdealde, Alberto Díaz.

**Estreno** : 30 de agosto de 1933 en el cine Palacio.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En un pueblo de Veracruz muere doña Guadalupe, madre de Carmen, a quien llaman la "calandria" (por su canto); doña Pancha la aloja en su casa pagada por don Eduardo, de quien Carmen es hija ilegítima. Ella es novia del carpintero Gabriel.

Un día la vecina Malena hace una fiesta e invita a Carmen y al joven Alberto quien la pretende. Carmen empieza a cambiar de actitud y ante los pleitos continuos con doña Pancha y Gabriel, se a vivir a otro poblado con Meche, madre del cura González.

Lejos de su pueblo, Carmen descubre que a quien ama es a Gabriel y éste va a buscarla, pero la encuentra platicando en la ventana con Alberto y termina con ella. Carmen despechada huye con Alberto bajo promesa de matrimonio, pero él no le cumple.

Justo cuando su padre decide legitimarla, Carmen desesperada se suicida. Gabriel es quien la encuentra muerta y construye su ataúd.

### **EL HEROE DE NACUZARI (Jesús García) (1933)**

**Producción** : Compañía Nacional Productora de Películas S. A.

**Dirección** : Guillermo Calles.

**Argumento** : Guillermo Calles y Gustavo Sáenz de Sicilia.

**Adaptación** : Guillermo Calles y Gustavo Sáenz de Sicilia.

**Fotografía** : Antonio Fernández.

**Música** : Max Urbán.

**Sonido** : Rodríguez Hermanos.

**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.

**Edición** :

**Interpretes** :

Ramón Pereda (Jesús), Lucha Díaz (Sofía), Antonio R. Frausto (Felipe), Conchita Banuet (Rosa), Feliciano Rueda (Ignacio), Dolores Camarillo (Cipriana), Consuelo Segarra (madre de Jesús y Felipe), Arturo Campoamor.

**Estreno** : 5 de mayo de 1934 en los cines del Circuito.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Jesús García es un pastorcito que sueña con ser rielero. Don Ignacio que es maquinista lo enseña y con los años se convierte en ferrocarrilero, junto con su hermano Felipe. Ambos viven con el viejo Ignacio y su sobrina Sofía que esta enamorada de Jesús, pero éste un día conoce a Rosa, cuando pretenden abusar de ella, y ambos se enamoran.

Muere la madre de Felipe y Jesús. En un choque muere don Ignacio y Jesús queda malherido, sana y se casa con Rosa con quien tiene un hijo.

Pasan los años y un día, en la estación del pueblo hay un vagón con dinamita que va a explotar, pese a que Felipe trata de impedirlo, Jesús maneja el tren, lo lleva fuera del poblado y muere al estallar.

## **ENEMIGOS** (1933)

**Producción** : Atlántida Films S.A.  
**Dirección** : Chano Urueta.  
**Argumento** : Chano Urueta.  
**Adaptación** : Chano Urueta.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Lorenzo Barcelata.  
**Sonido** : B. J. Kroger.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : Chano Urueta.  
**Interpretes** :  
Gabriela Sorel (Marta), Joaquín Busquets (coronel del ejército federal), Miguel M. delgado (capitán zapatista), Antonio R. Frausto, Dolores Camarillo, Alvaro González, Lila Rosas.

**Estreno** : 11 de enero de 1934 en el cine Balmori.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En medio de la Revolución en 1910, un coronel federal se casa en una finca guerrerense con Marta, una hacendada. A punto de consumarse el matrimonio, el coronel recibe ordenes de partir de inmediato para combatir a un grupo de zapatistas sublevados.

Después de que se marcha el coronel, llegan a la hacienda los zapatistas comandados por un joven general, quien se enamora de Marta y ésta de él. Después de algunos días de estar juntos, el capitán le avisa que debe irse, Marta despechada porque no se quiere quedar con ella, lo delata con su marido, quien logra así vencer a su enemigo.

**CORAZONES EN DERROTA (El corazón hecho garras)**  
(1933)

**Producción** : Producciones Vives.  
**Dirección** : Rubén C. Navarro.  
**Argumento** : Rubén C. Navarro.  
**Adaptación** : Rubén C. Navarro.  
**Fotografía** : Víctor Herrera.  
**Música** : Guillermo Posadas; Canciones: Mario Talavera.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Interpretes** :  
María Luisa Zea (Marta), Aurora Bermúdez (Ana),  
Arturo Campoamor (Fernando), María Guadalupe  
Delgado (doña Guadalupe), Esther Fernández  
(Guadalupe, joven), Francisco Lugo.

**Estreno** : 18 de julio de 1934 en cines del Circuito.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En una vieja hacienda viven las hermanas Marta y Ana con su madre doña Guadalupe. Marta es una joven alegre y llena de vida, mientras que Ana esta paralitica y se comporta de manera cruel y amargada.

Se cuenta que en 1910, la entonces joven doña Guadalupe, fue violada por unos revolucionarios y tuvo una hija de esa violación.

Un día Marta anuncia su próxima boda con el joven Fernando, a quien ama Ana. Marta se casa y en su noche de bodas, Ana se arrastra hasta la alcoba para brindar con la pareja; dos de las copas están envenenadas, por lo que mueren ambas hermanas. Marta la perdona antes de morir.

**LA MUJER DEL PUERTO (1933)**

**Producción** : Eurindia Films, Servando C. de la Garza.  
**Dirección** : Arcady Boytler; asistente: Ricardo Beltri.  
**Argumento** : Guz Aguila, inspirado en el cuento *Le port* de Guy de Maupassant.  
**Adaptación** : Guz Aguila y Raphael J. Sevilla.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Max Urbán. Canciones: Manuel Esperón.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : José Marino.  
**Interpretes** :

Andrea Palma (Rosario), Domingo Soler (Alberto), Joaquín Busquets (marino), Consuelo Segarra (doña Lupe), Arturo Manrique (marino argentino), Jorge Treviño (marino norteamericano), Francisco Zárraga (novio de Rosario), Roberto Cantú Robert (marino cubano), Elisa Soler y Luisa Obregón (vecinas), Fabio Acevedo (don Antonio), Antonio Polo (don Basilio), Lina Boytler (cantante), Angel T. Sala, Conchita Gentil Arcos, Julieta Palavicini, Stella Inda, Saúl Zamora, Victoria Blanco, Esther Fernández.

**Estreno** : 14 de febrero de 1934 en el cine Regis.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Un día Rosario pasea con su novio por el campo y se entrega a él; su padre que trabaja en una funeraria enferma gravemente y ella no tiene dinero para curarlo. Acude a don Basilio, patrón de su padre para que la ayude con la enfermedad de éste, pero don Basilio pretende abusar de ella. Decepcionada busca a su novio y se encuentra con que tiene otra mujer.

Su padre se entera por los chismes de las vecinas que el novio deshonoró a Rosario y enfermo como está va a buscarlo, pero éste al verlo llegar hasta su cuarto, lo empuja por las escaleras y el padre de Rosario muere. Rosario vuelve con las medicinas y encuentra a su padre muerto. En medio del carnaval veracruzano, entierra a su padre solitaria.

Pasan los años y se convierte en prostituta. Un día llega un barco al puerto donde viene el marino Alberto que libra a Rosario de otro marino borracho. Ella lleva a Alberto a su cuarto y se le entrega. Al día siguiente en una conversación se enteran que son

hermanos. Rosario corre por el malecón y se suicida lanzándose al mar, sin que Alberto pueda detenerla.

### **LA SANGRE MANDA (1933)**

**Producción** : Producciones Cinematográficas Intercontinentales, José Bohr.  
**Dirección** : José Bohr y Raphael J. Sevilla; asistentes: Carlos L. Cabello y Miguel M. Delgado.  
**Argumento** : Eva Limifiana (Duquesa Olga) y Carlos Noriega Hope.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: José Bohr.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : José Bohr y José Marino.  
**Intérpretes** :  
José Bohr (José Bolívar), Virginia Fábregas, Elisa Robles (obrero), Joaquín Busquets (capataz), Julio Villarreal, Luis G. Barreiro, Beatriz Ramos, Sara García, Delia Magaña, Godofredo de Velasco, Consuelo Segarra, Adela Sequeyro, Lucy Delgado.

**Estreno** : 10 de mayo de 1934 en el cine Regis.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Don Pedro Bolívar, dueño de Fundiciones Bolívar tiene un hijo calavera llamado José, quien derrocha todo el dinero en fiestas y parrandas, por lo que don Pedro decide ponerlo a trabajar en su fábrica, pero como obrero.

Así José se va a la fábrica, donde trabaja arduamente y conoce al capataz de quien se hace amigo, así como a Lupe su hermana, quien les lleva el almuerzo todos los días.

La novia de José es una aristócrata que aborrece al proletariado.

José comienza a hacer algunos cambios dentro de la fábrica para ayudar a los obreros y empieza a salir con Lupe, de quien se enamora. Cuando le cuenta a su madre la idea de casarse con Lupe, ésta busca a la joven y la convence de dejarlo.

La madre de Lupe y del capataz esta muy enferma, y antes de morir confiesa que don Pedro Bolívar es padre del capataz, por lo que José es su medio hermano.



Pasa el tiempo y en la fábrica se comienza un movimiento contra don Pedro, José sale en defensa de su padre y lo golpean, así que regresa a su casa y a su vida de antes.

Julián, el nuevo líder obrero, aprovecha el descontento entre los trabajadores y exalta los ánimos contra el patrón, además de que pretende a Lupe. En una manifestación llegan todos los proletarios a la casa de los Bolívar y en medio de la confusión Julián le dispara a José, pero Lupe se interpone y muere en brazos de éste, mientras el capataz y su padre don Pedro, se reconcilian.

### **EL COMPADRE MENDOZA (1933)**

**Producción** : Aguila Films., Rafael Angel Frias, José Castellot Jr y Antonio Frida Santacilia.  
**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Argumento** : Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno.  
**Adaptación** : Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Manuel Castro Padilla.  
**Sonido** : B. J. Kroger.  
**Escenografía** : Belaho.  
**Edición** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** :  
Alfredo del Diestro (Rosario Mendoza), Antonio R. Frausto (Felipe Nieto), Carmen Guerrero (Dolores), Joaquín Busquets (coronel Bernáldez), Luis G. Barreiro (Atenógenes), Emma Roldán (María), José del Río (niño Felipe), Carlos López "Chaflán", José Eduardo Pérez, Alfonso Sánchez Tello, Miguel M. Delgado, César Rendón, Abraham Galán (coronel Martínez), José I. Rocha (Jerónimo), Ricardo Carti (Ventura Mendoza).

**Estreno** : 5 de abril de 1934 en el cine Palacio.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En la época revolucionaria, don Rosario Mendoza es un hacendado que mantiene su propiedad intacta de los embistes de las tropas federales y de los zapatistas, ya que ayuda a ambos bandos por igual. Y a la llegada de cada una de las tropas, el criado Atenógenes cambia en la pared un cuadro con la imagen de Emiliano Zapata o de De la Huerta, según las huestes que se aproximen.

En uno de sus viajes a la capital conoce a Dolores con quien se casa dándole un hijo tiempo después, al cual apadrina Felipe Nieto, uno de los principales generales zapatistas, a quien Mendoza le debe la vida, pues el día de su boda con Dolores, lo salva de morir fusilado por traidor zapatista.

De ese compadrazgo surgen los lazos que se ven traicionados por Mendoza, al vender a su compadre Nieto con el coronel Bernaldez del ejército federal, por una suma de dinero que lo salvará de la ruina, pues los zapatistas volaron los trenes donde iban todas sus cosechas.

El general Nieto es victimado ante los ojos de María (la criada sordomuda) y Mendoza huye con su familia cargando para siempre la culpa en su conciencia.

1 9 3 4

**JANITZIO** (1934)

**Producción** : Cinematográfica Mexicana S. A., Antonio Moreno y José Luis Bueno.  
**Dirección** : Carlos Navarro.  
**Argumento** : Luis Márquez.  
**Adaptación** : Roberto O'Quigley.  
**Fotografía** : Lauron Jack Draper; ayudante: Eugenio Lezama Michel.  
**Música** : Francisco Domínguez.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Interpretes** :  
Emilio Fernández (Zirahuen), María Teresa Orozco (Eréndira), Gilberto González (Manuel), Max Langler, Adela Valdés.  
**Estreno** : 28 de septiembre de 1935 en el cine Olimpia.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En la isla de Janitzio, a orillas del Lago de Pátzcuaro viven Zirahuen y Eréndira, una pareja de indígenas enamorados que esperan juntar dinero para casarse, por medio de la venta de pescado. Pero llega a la isla don Manuel para iniciar una compañía pesquera y empieza a abusar de los pescadores.

Un día conoce a Eréndira y comienza el interés por ella. Al saber que está comprometida, busca un incidente con Zirahuen, a quien encierra en la cárcel por intento de asesinato.

Para salvarlo, Eréndira huye con don Manuel, a pesar de la ley tradicional de la isla que prohíbe a las mujeres nativas entregarse a un hombre extranjero, pues el castigo es la muerte.

Zirahuen al salir libre y enterarse de la verdad, va a Pátzcuaro y mata a Manuel; de regreso a la isla con Eréndira decide no entregarla a su pueblo, y se va a vivir con ella a otra región del lago.

Un día mientras pesca, es sorprendido por ladrones de pescado y herido llega a Janitzio. Eréndira al creer que es capturado en la isla y es torturado para decir su escondite, va a Janitzio donde encuentra la muerte al ser apedreada por todo el pueblo. Zirahuen la toma en sus brazos y se interna con ella en las tranquilas aguas del lago.

### **DOS MONJES (1934)**

**Producción** : Proa Films, hermanos San Vicente.  
**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Argumento** : José Manuel Cordero.  
**Adaptación** : Juan Bustillo Oro.  
**Fotografía** : Agustín Jiménez.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: Manuel M. Ponce y Raúl Lavista.  
**Sonido** : B.J. Kroger.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada y Carlos Toussaint.  
**Edición** : Juan Bustillo Oro.  
**Interpretes** :  
Magda Haller (Ana), Víctor Urruchúa (Juan),  
Carlos Villatoro (Javier), Emma Roldán, Manuel  
Noriega, Sofía Haller, Alberto Miguel.  
**Estreno** : 28 de noviembre de 1934 en el cine Iris.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En el siglo XIX dos monjes, Juan y Javier pelean en el convento. Al ser llamados a confesión cada uno narra una versión diferente de una misma historia. Ellos eran muy amigos antes de hacerse monjes, pero se enamoraron de la misma mujer, Ana, quien murió al recibir un disparo de Juan que iban dirigido a Javier.

Así Javier narra como él y Ana se hicieron novios, pero un día sorprende a Ana a punto de abrazarse con Juan. Éste al verse perdido dispara contra Javier, pero Ana intercede por él y muere.

Juan por su parte relata que tuvo que irse a un viaje muy largo, aunque él era novio de Ana antes que Javier, por eso al regresar y encontrarla con su mejor amigo decide irse, pero al despedirse de Ana, los sorprende Javier y se produce la tragedia.

Al terminar las confesiones, Javier en un ataque de demencia escapa de su celda y muere en brazos de Juan.

### **TRIBU (1934)**

**Producción** : Miguel Contreras Torres.  
**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Argumento** : Miguel Contreras Torres.  
**Adaptación** : Miguel Contreras Torres.  
**Fotografía** : Alex Phillips y Gabriel Figueroa.  
**Música** : Max Urbán.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Intérpretes** :

Miguel Contreras Torres (jefe Tumiti), Medea de Novara (doña Leonor del Olmo del Morán), Alfredo del Diestro (padre de doña Leonor), Julio Villarreal (jefe del ejército), Carlos Villatoro, Emilio Fernández, Guillermo Calles, Manuel Noriega, Antonio Guerrero Tello, Manuel R. Ojeda.

**Estreno** : 10 de octubre de 1935 en el cine Olimpia.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

A un pueblo llamado Santa Fe de Otul, en América, llegan los españoles y empiezan a conquistar tierras, pero se encuentran con una tribu de indios indomables que se esconden entre la selva y los atacan misteriosamente.

Tiempo después llega a esas tierras doña Leonor, hija del gobernador. Su padre pretende ir con la tropa española a batirse contra la tribu, y su esposa e hija se ofrecen a acompañarlo.

Al llegar al campamento, mientras el gobernador con sus hombres llegan al pueblo de la tribu, que descubren desierto, los indios toman prisioneras a las mujeres y las llevan ante el jefe Tumiti quien se enamora de la hija del gobernador, por lo que la deja en libertad, además de ofrecerse a acompañarla a la ciudad para firmar los tratados de paz.

En la ciudad ambos se enamoran, pero doña Leonor enferma de malaria y Tumiti se queda a cuidarla. En su tribu, al no regresar lo creen un traidor y los indios rebeldes crean un nuevo gobierno.

Al sanar doña Leonor, Tumiti regresa a su tribu, pero un grupo de indios rebeldes va al pueblo y raptan a doña Leonor. Tumiti la rescata, pero los españoles creen que ha sido él.

El jefe la entrega con su gente, ante la desconfianza de los españoles. Allí es herido por los indios rebeldes y muere en los brazos de doña Leonor, con lo cual los españoles se dan cuenta del espíritu del indio y se reconcilian con la tribu de Tumiti.

### **¿ QUIEN MATO A EVA ? (1934)**

**Producción** : Eva Limiñana (Duquesa Olga) y José Bohr.  
**Dirección** : José Bohr; asistente: Miguel M. Delgado.  
**Argumento** : Xavier Dávila y Eva Limiñana.  
**Adaptación** : Eva Limiñana y José Bohr.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: José Bohr.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : José Marino.  
**Intérpretes** :

José Bohr (José Roldán), Julio Villarreal (Mario Rosales), Josefina Velez (Nancy), Miguel M. Delgado (Raul), Joaquín Busquets (César), Lucy Delgado (Dolores), Alfonso Sánchez Tello (González), Arturo Manrique (detective), Jorge Treviño (detective), Carlos López "Chafán" (borracho), Nelly Parodi (Delia Medina), Luis Sánchez Tello (capitán Cobo), Santiago Ramírez (detective).

**Estreno** : 28 de agosto de 1934 en el cine Regis.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

José es un joven rico que de regreso de un baile, encuentra a Mario robando su casa. Al verlo le propone que roben juntos, pues está aburrido del dinero y de su vida monótona. Para esa misma noche planean el atraco.

Al entrar a la casa de Eva Urquiza, que pretenden robar, encuentran a la mujer muerta con un puñal en corazón, se oyen las

sirenas policiacas y ellos escapan; antes de salir se llevan como única pista del asesinato, a un loro. La policía al llegar a la casa sólo encuentra el sombrero de José y lo creen un asesino.

José huye y se refugia en un hotelucho donde se identifica con el nombre de Luponini, pues disfrazado piensa capturar al asesino.

Un detective, amante de Nancy, la dueña del hotel, tiene mucho interés en el caso. José mientras tanto investiga con Delia y Dolores, amigas de Eva, y ellas le cuentan que Eva tuvo que ver con un tal Raúl quien le extorsionaba y fue quien le regaló el loro. Sin embargo no logran saber quien es él.

Al regresar a su hotel, Raúl encuentra a Mario muerto y Dolores desaparece, José la busca u descubre un pasadizo secreto en el hotel y rescata a Dolores.

Pone una trampa al asesino, pero éste escapa. En una persecución de autos, se vuelca el auto de Raúl, el detective amante de Nancy, quien es en realidad el asesino de Eva.

Dolores y José se enamoran.

### **MUJERES SIN ALMA (Venganza Suprema) (1934)**

**Producción** : Aspa Films, Juan Drol.  
**Dirección** : Ramón Peón, asistente: Carlos L. Cabello.  
**Argumento** : Juan Drol.  
**Adaptación** : Juan Drol.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: Manuel Sereijo.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : José Marino.  
**Intérpretes** :

Consuelo Moreno (Olga), Alberto Martí (Carlos), Juan Drol (Julián), Adela Sequeyro (Marta), Francisco Jambrina (Martín), Luis G. Barreiro (tío de Pepe), José Eduardo Pérez (Raúl), Manuel Noriega (cajero), Carlos López "Chaflán" (obrero), Mercedes Moreno (Amalia), Eloisa Tabet (Maria), José de las Heras (Pepe), A. de la Parra (comisario), Roberto Cantú Robert (don Alvaro), Chel López (Cantaclaro), Manuel Bernal y R. Sánchez Marín (cantantes), Manuel Dondé (policia), Stella Inda, José I. Rocha (portero).

**Estreno** : 8 de noviembre de 1934 en el cine Principal.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Julián es chofer de una fábrica, donde su patrón Carlos enamora a su esposa Olga, cuando ella va a verlo. Olga se hace amante de Carlos cansada de la pobreza de Julián, y ante el miedo de que éste los descubra, Carlos planea un robo que le achaca a Julián y lo mete preso.

Para satisfacer los caprichos de Olga, Carlos roba dinero y hace aparecer como culpable a su empleado Martín, cuya esposa enferma, muere al creer que Martín robó el dinero para curarla, dejando tres niños huérfanos, de quien se encarga su vecina Amalia.

Julián escapa de la cárcel con su amigo Cantaciaro. Llega a la casa de Carlos y lo mata, haciéndolo firmar antes un papel donde se inculpa del robo que achacan a Martín, y después mata a Olga.

Al salir de casa de Carlos, Julián es baleado por un policía y herido llega a casa de su anciana madre, con quien muere.

### **EL FANTASMA DEL CONVENTO (1934)**

**Producción** : Producciones FESA (Films Exchange S.A), Jorge Pezet.  
**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Argumento** : Jorge Pezet, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro.  
**Adaptación** : Fernando de Fuentes.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Max Urbán.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : Fernando de Fuentes.  
**Interpretes** :  
Marta Roel (Cristina), Enrique del Campo (Alfonso), Carlos Villatoro (Eduardo), Paco Martínez (prior), Victorio Blanco (monje), José I. Rocha (conserje).

**Estreno** : 27 de junio de 1934 en el cine Balmori.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Perdidos en el campo, de noche, Alfonso, Eduardo y la esposa de éste Cristina, creen encontrarse cerca de un convento abandonado. De pronto aparece un monje que se ofrece a guiarlos hasta el monasterio



del silencio. Al llegar hasta las puertas del claustro, el monje desaparece junto con su misterioso perro.

El prior les ofrece estancia, pero les advierte que deben dejar sus pecados afuera, pues existe la leyenda de un monje que mató a su mejor amigo por quitarle a su mujer y vaga por los pasillos del recinto.

En el convento suceden cosas extrañas, los muebles se mueven, aparecen murciélagos pegados en las ventanas y se escuchan desgarradores gritos.

Ya instalados Alfonso, Eduardo y Cristina cenan con los monjes, quienes no hablan por su voto de silencio, pero debajo de sus hábitos alcanzan a ver esqueletos, lo que los asombra mucho.

Al iniciarse una tormenta, los monjes huyen despavoridos, pues dicen que Satán está suelto, al alejarse los monjes, observan que en sus platos comen cenizas.

Cristina en medio de la noche, trata de seducir a Alfonso; éste se resiste, pero al decidirse encuentra en su camino la celda prohibida donde viviera el monje que mató a su amigo y cuyo cuerpo es enterrado y vuelve a aparecer en esa celda. De pronto la puerta se abre y Alfonso entra y queda encerrado. El cadáver del monje se mueve y señala un libro que cumple los deseos de quien lo abra y se escribe con sangre la palabra "morirá"; al ver esto, Alfonso trata de huir, pues se da cuenta que el cuerpo del monje se transforma en el de Eduardo y comprende que iba a traicionar a su amigo al quitarle a su mujer.

Al día siguiente lo encuentran Cristina y Eduardo, a las puertas de la celda y los tres salen del monasterio. Descubren a un hombre que cuida la construcción y les dice que el convento está abandonado desde hace años, y los lleva a visitar a las momias de los monjes. Ellos huyen despavoridos, sin saber lo que ha ocurrido.

## **REDES** (1934)

**Producción** : Secretaría de Educación Pública.  
**Dirección** : Fred Zinnemann; ayudante: Emilio Gómez Muriel.  
**Argumento** : Agustín Velázquez Chávez y Paul Strand.  
**Adaptación** : Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann y Henwar Rodakiewicz.  
**Fotografía** : Paul Strand.  
**Música** : Silvestre Revueltas  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Interpretes** :  
Silvio Hernández (Miró), David Valle González (el acaparador), Rafael Hinojosa (candidato), Antonio Lara (el zurdo), Miguel Figueroa.

**Estreno**      : 16 de junio de 1936 en el cine Principal.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En el pueblo de Alvarado, Veracruz, un acaparador explota a los pescadores, al comprarles el producto a precio muy bajo. Poco a poco el acaparador se vuelve rico, mientras el pescador Miró pierde a su hijo por la falta de dinero, ya que le pide prestado al acaparador y éste se lo niega, por esta razón Miró encabeza una rebelión de los pescadores.

El acaparador paga a un demagogo, para que disuelva la organización de los pescadores y se entere de sus planes, y éste logra su objetivo, al hacerlos pelear unos contra otros. En medio de la revuelta llega la policía para reprimirlos y el demagogo mata a Miró. Su muerte une a los pescadores y su entierro se convierte en una manifestación solidaria.

1 9 3 5

**MARTIN GARATUZA (1935)**

**Producción** : Aguila Films, Antonio Prida Santacilia.  
**Dirección** : Gabriel Soria.  
**Argumento** : sobre la novela *Martin Garatuza* de Vicente Riva Palacio.  
**Adaptación** : Pablo Prida y Gabriel Soria.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Manuel Castro Padilla.  
**Sonido** : Rodriguez Hermanos.  
**Escenografía** : Francisco Gómez Palacio.  
**Edición** : Aniceto Ortega.  
**Interpretes** : Leopoldo Ortín (Martin Garatuza), Josefina Escobedo ( Esperanza), Juan José Martínez Casado (Leonel), Sofia Alvarez (Carmen), Mimi Derba (Juana), Alberto Martí (Alonso), Paco Martínez (Pedro), Luis G. Barreiro, Gaby Sorel, Emilio Fernández, Conchita Gentil Arcos (Catalina), María Luisa Zea, Margarita Cortés, Guillermo Calles, Víctor Junco, Miguel Wimer, Eduardo Arozamena.

**Estreno** : 22 de mayo de 1935 en el cine Balmori.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En la Nueva España en el siglo XVI, doña Juana, última descendiente de la familia Carbajal, aniquilada por la Santa Inquisición, tiene una hija de su violador don Pedro. La hija llamada Esperanza desconoce su origen. Doña Juana le pide al caballero Martín de Villavicencio (Martín Garatuza) que restituya a la ya joven Esperanza, el nombre y las propiedades que le pertenecen.

En la Nueva España se fragua una conspiración contra el virrey para liberar a los indígenas, la conspiración está comandada por Martín Garatuza y el caballero Leonel, quien está enamorado de Esperanza.

Mientras don Pedro Mejía, padre de Esperanza planea su boda con la joven Marquesa de Salvatierra, quien es amante de don Alonso y planean quitarle toda su riqueza al viejo.

Don Alonso al enterarse que Esperanza es hija de don Pedro la intenta matar, pero Martín la salva. También intenta matar a don Pedro, pero queda malherido.

Martín usa el disfraz de sacerdote y busca a don Pedro a quien le rebela que tiene una hija y lo convence de firmar un documento en el que la reconozca y le deje su riqueza.

Al morir don Pedro y enterarse que Esperanza es la heredera, don Alonso y la marquesa, la secuestran y la encierran en una torre donde intenta quemarla, pero llegan Martín y Leonel, y la salvan.

Esperanza al fin podrá casarse con Leonel. Martín se retira y jura liberar al antiguo imperio azteca.

### **MONJA, CASADA, VIRGEN Y MARTIR**

(1935)

- Producción** : Industrial Cinematográfica S.A., José Alcayde.  
**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Argumento** : sobre la novela *Monja, casada, virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio,  
**Adaptación** : Juan Bustillo Oro.  
**Fotografía** : Ezequiel Carrasco.  
**Música** : Federico Ruiz.  
**Sonido** : Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Carlos Toussaint.  
**Edición** : Juan Bustillo Oro.  
**Interpretes** :  
Consuelo Frank (Blanca de Mejía), Joaquín Busquets (César de Villalara), Antonio R. Frausto (Martín Garatuza), Luisa Obregón (doña Cleofas), Elena D'Orgaz (Luisa), Julio Villarreal (don Pedro), Carlos Villatoro (don Alonso), Emma Roldán (doña Sol), Dolores Camarillo (doña Mencia), Eduardo Arozamena (inquisidor Gutiérrez), Pablo O'Farril (negro Teodoro).  
**Estreno** : 23 de marzo de 1935 en el cine Principal.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En la Ciudad de México, en el año de 1615, doña Blanca de Mejía, por errores de una celestina se enamora de César de Villalara. Su hermano, por la herencia de sus padres la quiere despojar y la mete al convento. Doña Blanca escapa de ahí para casarse en secreto con don César.

Una denuncia de doña Luisa, que ama a don César la hace ser aprendida por la Inquisición, sufre tortura y es condenada a morir en la hoguera, pero la salvan don César y sus amigos Teodoro y Martín. En lugar de doña Blanca, es ejecutada doña Luisa, pues la encuentran en la celda de doña Blanca y la confunden.

Don César restituye a doña Blanca lo que le corresponde, ambos se van y son felices.

## **¡ VAMOS CON PANCHO VILLA ! (1935)**

**Producción** : CLASA Films, Alberto R. Pani.  
**Dirección** : Fernando de Fuentes; asistente: Miguel M. Delgado.  
**Argumento** : sobre la novela de Rafael F. Muñoz.  
**Adaptación** : Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia.  
**Fotografía** : Jack Draper y Gabriel Figueroa.  
**Música** : Silvestre Revueltas.  
**Sonido** : Eduardo Fernández y Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada y Antonio Ruiz.  
**Edición** : José Noriega  
**Interpretes** :  
Antonio R. Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Pancho Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Angel del Toro), Carlos López "Chaflán" (Rodrigo), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael F. Muñoz (Martín Espinoza), Alfonso Sánchez Tello (general Fierro), Paco Martínez (general huertista), Dolores Camarillo (Lupe), Consuelo Segarra (viejecita), Silvestre Revueltas (pianista), David Valle González (Chon), Max Langler (el flaco), Miguel M. Delgado (doctor), Jesús Melgajero, Pedro Valenzuela.

**Estreno** : 31 de diciembre de 1935 en el cine Palacio.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Un grupo de hombres llamado los "Leones de San Pablo" se unen a la Revolución en su afán de seguir a Pancho Villa, cuando lo ven repartiendo maíz desde un tren.

Este grupo pronto se hace famoso, pero a cada uno de sus integrantes la Revolución le dará un destino diferente. Máximo muere al asir a galope una ametralladora en el campo de batalla. Martín sucumbe al intentar volar un fortín. Rodrigo perece en un tiroteo de los propios villistas que intentan rescatarlo del ejército federal. Melitón muere en un juego de azar, para evitar la mala suerte, se lanza la pistola al aire y se quita al convidado número 13 a la mesa.

Y finalmente el más joven de todos, al que Pancho Villa apoda "becerrillo", camino a Zacatecas se contagia de viruela. Y es Tiburcio, el último sobreviviente de los "Leones de San Pablo" el encargado de matarlo para evitar el contagio de la tropa, ante el terror expresado por Pancho Villa hacia la enfermedad.

Tiburcio decepcionado se retira de las huestes revolucionarias y regresa a su pueblo.

## **EL TESORO DE PANCHO VILLA** (1935)

**Producción** : San Vicente y Mier, Felipe Mier.  
**Dirección** : Arcady Boytler; asistente: José Benavides Jr.  
**Argumento** : José Benavides Jr.  
**Adaptación** : José Benavides Jr. y Arcady Boytler.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Juan S. Garrido.  
**Sonido** : E. J. Kroger.  
**Escenografía** : Mariano y José Rodríguez Granada.  
**Edición** : Arcady Boytler.  
**Intérpretes** :  
Antonio R. Frausto (Chema), Victoria Blanco (Mary), Raúl de Anda (Arturo), Guillermo Calles (Manuel), A.M. Williams (Smith), Arturo Manrique (Joe), Jorge Treviño (Bill), Juan F. Triana (Pancho Villa), Carlos López "Chaflán" (Delgado).

**Estreno** : 4 de julio de 1935 en el cine Principal.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Después de una batalla, Pancho Villa decide esconder su tesoro en cofres; toda la tropa sabe, pero sólo son elegidos pocos hombres para acompañarlo. Al excavar uno de ellos se rompe la espalda y Villa lo mata. Todos deciden emboscar a Villa para quedarse con su tesoro, pero él los asesina, al darse cuenta.

Afuera de la cueva está el coronel Chema, que hace guardia y a quien Villa dispara, pero herido sube a su caballo y cabalga sin rumbo hasta llegar al rancho de los Smith.

Allí se queda a trabajar. Pasan los meses y llega la noticia de la muerte de Villa, Chema piensa en regresar a México para desenterrar el tesoro y lleva consigo a Smith y a Mary, su hija, de quien se enamora, ante los celos del capataz de la finca. Así se organiza el viaje hacia la hacienda de Montemayor, a visitar a Arturo el hacendado, de quien Mary se enamora.

Arturo se ausenta de la hacienda y Smith aprovecha para ir con Chema y algunos hombres a desenterrar el tesoro, pero el capataz se da cuenta y organiza gente de Arturo, para que los despojen. Uno de los criados de Arturo escucha acerca de la emboscada y alcanza a su patrón.

El capataz espera con otros hombres a Chema y a Smith, a quien hieren. Cuando el capataz está a punto de matar a Chema, llega Arturo con Mary y lo salvan. Chema y Arturo van tras el capataz y Chema lo mata, pero muere también sin alcanzar a decir el lugar del tesoro.

## **EL RAYO DE SINALOA (Heraclio Bernal) (1935)**

**Producción** : Atlas Filmas S.A.  
**Dirección** : Julián S. González; asistente: Carlos L. Cabello.  
**Argumento** : Raúl de Anda.  
**Adaptación** : Julián S. González y Raúl de Anda.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Pedro Galindo.  
**Sonido** : Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Julio Cano.  
**Edición** : Amelia S. de Ortega.  
**Interpretes** :  
Antonio R. Frausto (Heraclio Bernal), Amparo Arozamena (Lupita), Raúl de Anda (Blas), Luis G. Barreiro (Pancho), Joaquín Busquets (Pedro Fajardo), Paco Martínez (alcaide), Pepe Martínez (juez), Eduardo Arozamena (don Antonio), Consuelo Segarra (doña Rosita), Victorio Blanco (Rómulo),

José I. Rocha, Isauro Ruiz, Fabio Acevedo, Isidro D'Olace, Laura Chávez, Ena Gerken, Luis Díaz Mirón, Carlos López "Chañán" (capitán), Dolores Camarillo (María), Clifford Carr, Max Langler, Los Trovadores Chinacos con Pedro Galindo.

**Estreno** : 12 de septiembre de 1935 en el cine Principal.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Acusado de robo a la compañía minera de Pedro Grande, Heraclio Bernal es hecho prisionero. Sin embargo, el verdadero ladrón es Pedro Fajardo, hijo del dueño, quien incluso asesina con una daga al juez, pues conoce la verdad.

Pasan cinco años y cuando se va a poner en libertad a Heraclio por haber cumplido su condena, el alcaide de la prisión es sobornado por Pedro, y Heraclio es hecho prisionero nuevamente y azotado. Desesperado al saber que su madre está muy enferma, escapa con Blas y Pancho.

Llega justo a tiempo para asistir a su madre en los últimos momentos, pero la policía lo persigue, y escapa no sin antes ver a su novia Lupita, a quien Pedro pretende.

Heraclio decide formar una banda para robar a los ricos y dar a los necesitados, ya que se da cuenta de las injusticias que se cometen, es conocido como el Rayo de Sinaloa y se dedica a atracar principalmente al gobierno, el cual lo persigue implacablemente.

En uno de sus golpes muere su amigo Pancho y Heraclio es dado por muerto. Al saberlo, Pedro insiste con Lupita, novia de Heraclio, para que se vayan lejos. Una noche al llevarle Pedro serenata, aparece Heraclio y lo mata, pero él queda malherido. Heraclio se va con su banda y se lleva a Lupita rumbo a Durango, donde decide retirarse del robo y volverse agricultor.

### **MADRE QUERIDA** (1935)

**Producción** : Aspa Films, Juan Orol; productor asociado: Gabriel Flores.  
**Dirección** : Juan Orol.  
**Argumento** : sobre la historia **Huérfanos del destino**, de Julián Cisneros Tamayo.  
**Adaptación** : Juan Orol y Guillermo Baqueriza.  
**Fotografía** : Guillermo Baqueriza.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: Ignacio Villa, Pablo



O'Farril, Roberto Soto M. y Ramón Toraya.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Interpretes** :  
Luisa María Morales (Adela), Alberto Martí (Manuel), Antonio Liceaga (Juanito Morales), Carlos Domínguez (Luisito), Saúl Zamora (el gordito), Toño "el Negro" (Toño), Miguel Wimer, Mercedes Moreno (Anita), Ave Fénix, Enrique Castilla, Orquesta Caribe, Juan Orol.  
**Estrano** : 10 de mayo de 1935 en los cines del Circuito.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Juanito es un niño pobre que vive con su madre enferma. El diez de mayo no tiene un regalo para su madre. Luisito un compañero de escuela que es huérfano de madre y es muy rico, le presta dinero a Juanito para que compre algo. Sin embargo Juanito gasta el dinero en medicinas para su mamá. El diez de mayo tiene que entrar a un jardín a cortar flores para regalarlas a su mamá.

Don Manuel, padre de Luisito le cuenta a éste la historia de su amor imposible. Una joven a quien conoció en uno de sus viajes y que perdió a causa de la enfermedad de su padre, por lo que no la volvió a ver.

Esta mujer, se dedica a bailar en cabaretes, con el tiempo enferma gravemente y es precisamente la madre de Juanito, quien empeora, por lo que el niño se ve en la necesidad de trabajar día y noche para poder comprar los medicamentos.

Un día Luisito junto con sus amigos, prenden un castillo y ocasionan un gran incendio que Juanito observa, por lo que es detenido, al cargar con la culpa de su amigo. Es enviado al reformatorio, pero antes pide a Luisito que se haga cargo de su madre.

Luisito con remordimientos cuenta todo a su padre y juntos van a ver a la madre de Juanito, a quien Manuel reconoce, pero con la noticia del encarcelamiento del niño, la mujer agrava y antes de morir le confiesa a Manuel que Juanito es su hijo.

Don Manuel va a buscar al niño al reformatorio, pero ya no lo encuentra, pues éste se escapa para ver a su madre. Al saber que ha muerto, vaga por las calles y trabaja como papelerero. Un día le vende periódico a don Manuel, quien lo busca desesperadamente. Juanito enferma y un amigo suyo lo ayuda para reunir dinero y llevarle flores a su madre.

Ante la tumba, don Manuel encuentra a Juanito y se lo lleva a su casa. Allí se reúne con Luisito y también vive con ellos, su amigo el papelerito.

**LUPONINI DE CHICAGO (1935)**

**Producción** : Eva Limiñana (Duquesa Olga) y José Bohr.  
**Dirección** : José Bohr.  
**Argumento** : Duquesa Olga, José Bohr y Xavier Dávila.  
**Adaptación** : Duquesa Olga, José Bohr y Xavier Dávila.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : José Bohr.  
**Sonido** : B. J. Kroger.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Intérpretes** :

José Bohr (Luponini), Anita Blanch (Laura Benitez), Carlos Villatoro (Chato), Isabelita Blanch (Isabel), Maruja Gómez (Maravilla), Raúl Talán (colibrí), Manuel Buendía (policía Domínguez), Arturo Manrique (policía Moreno), Jorge Treviño (policía Montes), Paco Martínez (padre de Luponini), Consuelo Segarra (señora Benitez), Godofredo de Velasco (Juan Orlando).

**Estreno** : 12 de septiembre de 1935 en el cine Principal.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En un banco trabaja Luponini como cajero y enamora a Marta, la hija del gerente Orlando, pero es discriminado por ser pobre. Para ir a un elegante baile a donde asistirá el gerente, Luponini roba un auto y lleva a Luisa una compañera de trabajo. Hace una apuesta con ella y se casan.

Deja el banco y busca empleo en el cine Esperanza, donde encuentra unos compañeros "Chato", Isabel y el "colibrí" con quienes forma una banda de asaltantes.

Luisa se divorcia de Luponini y vuelve a su trabajo en el banco. Luponini se hace amante de Maravilla, una cantante de cabaret y es perseguido por toda la policía y conocido como el hombre-mono.

Lleva a cabo varios asaltos, en uno de ellos roba el banco donde trabaja Luisa y le avienta dinero a la cara, ella lo reconoce y la policía la interroga.

Luponini manda raptar a Luisa y la une a su banda haciéndola bailarina en lugar de Maravilla; ambas pelean por él.

La banda de Luponini asalta un cabaret frente a la policía. El "colibrí" traiciona a Luponini y muere a manos de éste. Huyen y el "Chato" muere en el tiroteo, Luponini vuelca su auto y lo dan por muerto.

Meses después, Luponini con cara de chino es visto por Luisa e Isabel, con quienes piensa irse a vivir y dejar el robo, pero antes va a ver el debut de Maravilla al cine Esperanza. Luisa por celos lo denuncia a la policía. A la salida del cine Luisa lo entrega, pero al darse cuenta que él sólo la ama, se arrepiente. Luponini muere acribillado, pero antes mata a Luisa.

### **EL MISTERIO DEL ROSTRO PALIDO (1935)**

**Producción** : Producciones Alcayde S. A., José Alcayde.  
**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Argumento** : Juan Bustillo Oro.  
**Adaptación** : Juan Bustillo Oro.  
**Fotografía** : Agustín Jiménez.  
**Música** : Federico Ruiz.  
**Sonido** : Carlos Flores Gómez.  
**Escenografía** : Carlos Toussaint.  
**Edición** : Juan Bustillo Oro.  
**Interpretes** :

Beatriz Ramos (Angélica), Joaquín Busquets (Pablo), Julio Villarreal, Natalia Ortiz (tía de Angélica), Carlos Villarias (doctor Forti), Miguel Arenas (doctor Montero), Amparo Arozamena, René Cardona (Luis), Manuel Noriega (mayordomo), Abraham Galán.

**Estreno** : 5 de octubre de 1935 en los cines del Circuito.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En un laboratorio, el doctor Forti lleva a cabo investigaciones en seres humanos que mueren misteriosamente con el rostro pálido y deformado. Su hijo Pablo le ayuda y es el único que conoce sus secretos; por ello sacrifica su juventud y su amor por Angélica, una huérfana a quien su padre adoptó.

Un día, llega el doctor Montero con su hijo Luis, antiguo compañero de juegos de Pablo y Angélica. El doctor Montero es llamado por Forti para entregarle una carta que debe abrir después de cinco años, ya que decide irse con su hijo a una expedición para continuar sus investigaciones.

Angélica se despide de Pablo, mientras este toca el violín, su instrumento favorito. Ella promete esperarlo, aunque teme por su vida.

Se inicia la expedición y Pablo llega con su padre hasta la selva, donde una aldea marca el final de su recorrido. Allí encuentran un guía que los lleva hasta el límite entre la tierra de los vivos y la de los rostros pálidos. Ellos se internan en esa región espectral.

Pasan ocho años y mientras tanto Angélica se enamora de Luis y piensan casarse, pues dan por muertos a Forti y a Pablo, pero una mañana Angélica escucha el violín de Pablo y va al laboratorio del doctor Forti, donde descubre que ha regresado sin dar explicaciones.

Todos creen muerto a Pablo, pero un fantasma enmascarado y enlutado merodea por la casa.

El doctor Forti oculta que Pablo vive y empieza a administrarle a Angélica una extraña bebida para que atraiga a Pablo. Mientras el doctor Montero y los criados mueren misteriosamente en manos del enmascarado.

Pablo se descubre como el enmascarado y una noche va por Angélica y le cuenta su historia. Las investigaciones trataban de descubrir un remedio contra la lepra, que los lleva hasta el Valle de los leprosos en medio de la selva, donde él se contagia, debía quedarse en esas tierras, pero regresó por ella.

En ese momento llega Julio y Pablo huye, en su carrera se suicida al arrojarse desde un risco, su padre también encuentra la muerte en manos de su criado.

## **CELOS (1935)**

**Producción** : Producciones Mier S.A., Felipe Mier.

**Dirección** : Arcady Boytler.

**Argumento** : Arcady Boytler.

**Adaptación** : Arcady Boytler.

**Fotografía** : Alex Phillips.

**Música** : Max Urbán y Manuel Alvarez Maciste.

**Sonido** : José B. Carles.

**Escenografía** : Fernando A. Rivero.

**Edición** : Arcady Boytler.

**Interpretes** :

Fernando Soler (doctor Armando), Vilma Vidal (Irene), Arturo de Córdova (Federico), Emilio Fernández (Sebastián), Luis G. Barreiro (médico), Lina Boytler (cantante), Andrés Soler (médico), Carmen Hermosillo (enfermera), Paco Martínez (loco), Joaquín Coss (invitado).

**Estreno** : 23 de enero de 1936 en el cine Palacio.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Irene intenta suicidarse cansada de vivir en la soledad, pero los vecinos llaman al hospital y el doctor Armando le salva la vida, al operarla, ante la admiración de su discípulo Federico. El doctor Armando se enamora de ella y ambos se casan.

Un año después el doctor Armando empieza a enfermar de los nervios y comienza a sentir celos, pues cree que Irene lo engaña con su discípulo Federico. Se lleva a Irene a una casa alejada en las montañas, donde decide vivir con ella, pero debe regresar al hospital y la deja al cuidado de Sebastián, su criado.

Al estar operando el doctor Armando sufre un ataque de celos y casi mata a su paciente. Federico decide internarlo en una clínica con engaños. Pasan los días y se fuga del manicomio, va al hospital a matar a Federico, pero no lo encuentra y decide ir por su esposa, ya que ahora siente celos por Sebastián.

Mientras en las montañas, Irene al intentar atravesar un arroyo, cae y Sebastián la atiende y la mete en la cama. El doctor llega a la cabaña e intenta matar a Sebastián, pero éste lo somete. Federico va por él y lo interna nuevamente en el sanatorio. Allí van a visitarlo Irene, Sebastián y Federico, pero un día lo encuentran muerto, pues se suicida por los celos.

1 9 3 6

**EL BAUL MACABRO**

(1936)

**Producción** : Producciones Pezet, Juan Pezet.  
**Dirección** : Miguel Zacarías.  
**Argumento** : Jorge M. Dada.  
**Adaptación** : Alejandro Galindo y Miguel Zacarías.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Armando Rosales y Jorge M. Dada.  
**Sonido** : B. J. Kroger.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Miguel Zacarías y José Marino.  
**Interpretes** :

Ramón Pereda (doctor Maximiliano Renán), René Cardona (doctor Armando del Valle), Manuel Noriega (doctor Monroy), Esther Fernández (Alicia), Ruperto Batiz (González), Carlos López "Chaflán" (agente Méndez), Enrique Gonco (Mozabú), Juanita Castro (Virginia), Victorio Blanco (mendigo), Gavilondo (Juan García).

**Estreno** : 14 de mayo de 1936 en el cine Principal.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En un hospital se suceden pérdidas de cuerpos de mujer. Una noche, un misterioso hombre entra al hospital envuelto en una capa negra y se roba a una mujer viva, mientras otra se desmaya al verlo.

Después de golpear a la enfermera, el misterioso hombre que en realidad es el doctor Renán, se lleva a la mujer a su casa donde tiene un laboratorio; su ayudante Mozabú, un hombre maltrecho le prepara la sala de operaciones, en donde espera la esposa de doctor que es paralítica, a quien pretende curar a través de un elixir hecho de transfusiones; sin embargo falla y la mujer que había raptado muere.

La policía empieza a investigar el caso. En el hospital, el doctor Del Valle es interrogado y se convierte en el principal sospechoso, al encontrar los cuerpos de las mujeres cortados con bisturí. En un descuido del doctor Del Valle, el doctor Renán se apodera de su bisturí, y esa noche es encontrado un brazo de mujer con varios cortes hechos por el bisturí.

Nuevamente desaparece otra mujer. Mientras Alicia, la hija del director del hospital y novia del doctor Del Valle se le designa a operación con el doctor Renán. Esa noche el doctor Renán rapta a Alicia en una ambulancia.

El doctor Del Valle gracias a un testigo descubre que es Renán. Llega a su laboratorio en donde el doctor Renán está apunto de operar a su esposa y a Alicia. Ambos luchan y finalmente gracias a Mozabú, someten al doctor Del Valle.

Llega la policía y Mozabú espantado dispara sobre Renán. Del Valle continua la operación y logra salvar a Alicia, pero la esposa de Renán muere.

### **MARIGUANA (El monstruo verde) (1936)**

**Producción** : Eva Limiñana (Duquesa Olga) y José Bohr.  
**Dirección** : José Bohr.  
**Argumento** : Xavier Dávila.  
**Adaptación** : José Bohr.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: José Bohr.  
**Sonido** : B. J. Kroger.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : José Bohr.  
**Interpretes** :

José Bohr (Raúl), Lupita Tovar (Irene), Barry Norton (Carlos), René Cardona (Antonio), Angel T. Sala (Dominguez), Alberto Martí (doctor Devoto), Sara García (Petra), Emilio Fernández (El Indio), Manuel Noriega (doctor Bueno), Carmelita Bohr (Rocio), Arturo Manrique (Juan Lee), Virginia Ramsey (Rosa de Oriente), Carlos Baz (El sapo), Pilar Fernández (señora Devoto), Consuelo Segarra (enferma), Víctor Junco, Roberto Cantú Robert (doctor Montes), Guillermo Cantú o Billy Denegri (Nene), Clifford Carr (traficante), Max Langler (camarero), David Valle González (policia).

**Estreno** : 4 de junio de 1936 en el cine Palacio.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Raúl Devoto es un policía, hijo de un médico que mantiene una lucha constante contra los traficantes de drogas, pero al averiguar el escondite de la banda, lo traiciona su chofer Antonio y lo lleva ante los traficantes. Antonio regresa y después de ser torturado con un juego de luces, confiesa que él entregó a Raúl con los traficantes y denuncia a la banda, la cual esta integrada por el jefe a quien apodan el "indio", el "sapo" y dos adictos, Irene y Carlos.

Irene al conocer a Raúl se enamora de él, pero a este lo drogan y lo vuelven adicto. Carlos ama a Rocío, hija del chino Lee que conoce el negocio de la droga y las actividades de la banda.

El "indio" en un tiroteo muere, por lo que nombran a Raúl jefe de la banda El Monstruo verde. Raúl planea un golpe, mientras el "sapo" mata a Carlos, pues quiere irse de la banda por Rocío, al saber ésta que Carlos ha muerto, se envenena y muere también.

Los envíos de marihuana son entregados por avión, y Raúl junto con el "sapo" pilotean uno cargado de droga. Raúl enloquece por la adicción, mata al sapo y se estrella. La banda queda destruida, Raúl se salva, pero no puede vivir sin la droga, se despide de su madre y muere ante la tristeza de Irene.

## EL CALVARIO DE UNA ESPOSA (1936)

**Producción** : Aspa Films, Juan Orol.  
**Dirección** : Juan Orol; asistente: Carlos L. Cabello.  
**Argumento** : Juan Orol.  
**Adaptación** : Juan Orol.  
**Fotografía** : Víctor Herrera.  
**Música** : Max Urbán y Francisco Treviño; Canciones: José Bohr y otros.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Julio Cano.  
**Edición** : José Marino.  
**Interpretes** :

Consuelo Frank (Inés), Consuelo Moreno (Irene), Juan Orol (Pepe Ortiz), René Cardona (Sebastián), Saúl Zamora (Raulito), Icaro Cisneros (Pepito), Guillermo Camacho (Paco), José Eduardo Pérez (esposo de Irene), Manuel Noriega (abogado), Miguel Wimer (coronel), Tito Novaro, Olga Ruiseco (amiga), José Campos (Joaquín Gómez), Joaquín Fábregas (cobero 1o.), Antonio Lamadrid (cobero 2o.).



**Estreno** : 5 de septiembre de 1936 en los cines del Circuito.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Irene esta casada con un hombre que se embriaga, mientras su pequeño hijo muere de pulmonía. Ella lucha por salvarse de la miseria. Pasa el tiempo y se vuelve la famosa cantante de Waikiki.

En otro hogar, el torero Pepe Luis inducido por su falso amigo Sebastián, en su despedida de torero va a un cabaret en donde conoce a Irene y se hace su amante en perjuicio de su esposa Inés y su pequeño hijo Pepito.

Irene gasta con Pepe todo su dinero, mientras en su casa Pepito tiene que trabajar. Irene abandona a Pepe cuando éste ya no tiene dinero y se hace amante de Rafael.

Sebastián aprovecha la ausencia de Pepe y trata de seducir a Inés contándole la aventura de su marido. Pepe Luis regresa fracasado a su casa y vuelve a torrear, se entera por Inés de las intenciones de Sebastián, que al verse acorralado dispara sobre el torero. Pepito se interpone y muere. Sebastián muere acuchillado por Pepe. Para cumplir con la voluntad de su hijito muerto, Pepe e Inés se reconcilian e Irene al conocer los hechos se arrepiente y cuenta su historia.

### **LAS MUJERES MANDAN**

(1936)

**Producción** : CLASA Films, Alberto R. Pani.  
**Dirección** : Fernando de Fuentes; asistente: Miguel M. Delgado.  
**Argumento** : Juan Bustillo Oro, Antonio Helú y Fernando de Fuentes.  
**Adaptación** : Fernando de Fuentes.  
**Fotografía** : Jack Draper y Gabriel Figueroa.  
**Música** : Eduardo Martínez Moncada y Juan S. Garrido.  
**Sonido** : Eduardo Fernández y Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Arturo Pani Jr., Antonio Ruiz y Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Noriega.  
**Intérpretes** :  
Alfredo del Diestro (Isidro), Marina Tamayo (Chayito), Sara García (Marta), Joaquín Coss (Gustavo), Manuel Buendía (Ramón), Carmen Conde (Eva), Héctor Carini (Roberto), Carlos López "Chaflán" (inspector de policía), Dolores Camarillo (sirvienta), Emilio Fernández (bailarín).

**Estreno** : 27 de agosto de 1937 en el cine Principal.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En el pueblo de San Jacinto en Querétaro, trabaja Isidro, un hombre de clase media, como cajero de banco. Así pasa una vida rutinaria y monótona, además de tener que soportar a su esposa Marta y a sus hijos Roberto y Eva que abusan de él.

Un día llega el teatro con un espectáculo de variedades encabezado por la actriz Chayito, e Isidro se enamora de ella. Chayito al enterarse que es empleado de un banco acepta hacerse su amante, para timarlo. Después de un tiempo se va a la capital con su falso hermano Ramón, quien en verdad es su amante. Tras ella se va Isidro.

Ya en la ciudad, Chayito convence a Isidro de robar cien mil pesos del banco para que ambos se diviertan. Isidro regresa al pueblo, roba el dinero y huye hacia la capital, mientras Ramón mata a Chayito en una discusión, pues ésta se arrepiente de engañar a Isidro. Al llegar este, la encuentra muerta y huye despavorido, pero olvida el maletín con el dinero. Al regresar por él tiene que esconderse de un grupo de policías que se burlan del cuerpo de Chayito.

Isidro regresa con el dinero antes de que en el banco descubran su robo y vuelve a su vida monótona y aburrida.

### **SUPREMA LEY (1936)**

**Producción** : Producciones Artísticas S. A.  
**Dirección** : Rafael E. Portas.  
**Argumento** : sobre la novela *Suprema ley* de Federico Gamboa.  
**Adaptación** : Rafael E. Portas.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Max Urbán  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Carlos Toussaint; Maquillaje: Dolores Camarillo.  
**Edición** : José Marino.  
**Intérpretes** :  
Andrés Soler (Julio), Gloria Morel (Clotilde),  
Aurora Cortés (Carmen), Jorge Vélez (Alfredo),  
Antonio Liceaga (Carlitos), Manuel Noriega (don  
Eustaquio), Carlos Villatoro (doctor), Joaquín  
Coss (don Agustín), Consuelo Segarra (Carlota),

José Eduardo Pérez (Alberto), Miguel Wimer (juez), María Luisa Mora (prostituta), Pepe Martínez (Benigno), Paco Martínez (empleado).

**Estreno** : 19 de marzo de 1937 en el cine Rex.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Alberto juega en las cartas y pierde, al poco tiempo se escucha un balazo en la habitación donde vive con Clotilde. Ella es detenida por sospechosa de asesinato. Así conoce a Julio, empleado del juzgado, quien se compadece de ella y prueba su inocencia, además de administrarle el dinero que le envía su padre, don Agustín.

Julio se enamora de ella, pero su esposa Carmen insiste en protegerla y le pide se la lleve a vivir con ellos. Clotilde vive así por algún tiempo, pero Julio enloquece por ella y le pide que sean amantes y se van a vivir a un departamento.

Julio abandona por completo a su familia, por lo que su hijo Carlos tiene que trabajar y Carmen cose ajeno para sobrevivir. Carlos enferma de tifoidea y Julio evita verlo para no contagiar a Clotilde. Ella le exige más dinero, por lo que busca otro trabajo como vigilante en un teatro. Carlos se recupera lentamente gracias a su patrón quien se lo lleva al campo.

Sorpresivamente Clotilde le avisa a Julio que se va con su padre, pues está enfermo; él trata de disuadirla, pero ella rompe con él y lo deja. Julio tiene una tuberculosis avanzada, pero no vuelve a su casa por vergüenza. Una noche muere a las fueras de su trabajo, solo.

### **CIELITO LINDO (1936)**

**Producción** : José Luis Bueno.  
**Dirección** : Roberto O'Quigley.  
**Argumento** : Ernesto Cortázar.  
**Adaptación** : Roberto O'Quigley.  
**Fotografía** : Lauron Draper, cofotógrafo: Gabriel Figueroa.  
**Música** : Max Urbán; Canciones Lorenzo Barcelata, Mario Talavera y Manuel Castro Padilla.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Jorge Bustos.  
**Intérpretes** :  
Pepe Ortiz (José Orozco), Lupita Gallardo (Lupita), Arturo de Córdova (Felipe Vélez),

Carlos López "Chaflán" (Pancho), Miguel Wimer,  
Max Langler, Roberto Gavaldón, Isauro Ruiz,  
Alfonso Parra.

**Estreno** : 6 de octubre de 1936 en el cine Palacio.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En medio de la Revolución el capitán revolucionario Felipe es hecho prisionero por los federales, y a punto de ser fusilado llega el teniente José Orozco y lo salva, ambos son como hermanos y José le confiesa el amor por una mujer.

Nuevamente en campaña, Felipe llega hasta un rancho donde conoce a Lupe, quien se hace pasar por criada. Al conocer a Felipe se enamora de él y todas las noches él se escapa del campamento para ir a cantarle. Lupe y Felipe piensan casarse y ella le cuenta de un viejo amor que tuvo y a quien la Revolución se llevó.

De regreso al campamento, Felipe es emboscado, y herido se le da por muerto. Lupe al saberlo, se va como voluntaria a la cruz roja y en la estación del tren encuentra a José, que es su antiguo amor. él le propone que se vayan juntos, pues aún la ama. Ella acepta y se hace su soldadera.

Felipe gracias a unos pastores que lo encuentran malherido y lo curan, se recupera y llega al campamento donde encuentra a Lupe que dice amarlo. José esta en otra plaza y Felipe va a avisarle que esta vivo. Ahí José le dice que pronto se casará y por una fotografía se dan cuenta que Lupe es la misma mujer a quien aman los dos.

El pueblo donde se queda Lupe es emboscado y los revolucionarios son hechos prisioneros. Felipe y José van a rescatarla, pero Felipe es hecho prisionero con Lupe y se les sentencia a morir fusilados. José fragua un plan para liberarlos y lo logra, pero muere.

### **ALLA EN EL RANCHO GRANDE (1936)**

**Producción** : Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes.  
**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Argumento** : Guz Aguila y Luz Guzmán de Arellano.  
**Adaptación** : Fernando de Fuentes y Guz Aguila.  
**Fotografía** : Gabriel Figueroa.  
**Música** : Lorenzo Barcelata; Canciones: Lorenzo Barcelata,  
José López Alavés y anónimo.  
**Sonido** : B. J. Kroger.  
**Escenografía** : Jorge Fernández; maquillaje: Dolores Camarillo.

**Edición** : Fernando de Fuentes.

**Intérpretes** : Tito Guizar (José Francisco), René Cardona (Felipe), Esther Fernández (Cruz), Lorenzo Barcelata (Martín), Emma Roldán (Angela), Carlos López Chaflán (Florentino), Margarita Cortés (Eulalia), Dolores Camarillo (Marcelina), Manuel Noriega (don Rosendo), Hernán Vera (don Venancio), Alfonso Sánchez Tello (Nabor), David Valle González (don Nicho), Carlos L. Cabello (Emeterio), Armando Alemán (José Francisco niño), Lucha María Avila (Cruz niña), Gaspar Nuñez (Felipe niño), Clifford Carr (Pete, el gringo del palenque), Paco Martínez (médico), Juan García (Gabino), Jesús Melgajero, Emilio Fernández, Olga Falcón, Trio Murciélagos, Trio Tariacuri, Max Langler.

**Estreno** : 6 de octubre de 1936 en el cine Alameda.

#### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Don Rosendo es el hacendado dueño de Rancho Grande y padre de Felipe, quien crece al lado de José Francisco y Eulalia, quienes son criados por doña Angela.

Después de algunos años Felipe se encarga de la hacienda y nombra a José Francisco caporal, que compete con su amigo Miguel por el amor de Cruz, una huérfana que vive con doña Angela y recibe malos tratos de ella. Cruz quiere a José Francisco.

Un día Felipe va al palenque con el caporal y éste le salva la vida del ataque de un gallero. Felipe a su vez lo salva al donarle de su sangre.

Doña Angela pretende casar a Eulalia con Nabor, un mayordomo de otro rancho y para conseguirlo en ausencia de José Francisco, le ofrece al patrón Felipe, a la muchacha Cruz. Felipe sin saber que es novia de José Francisco acepta y paga por la joven. Al llevársela doña Angela y quedarse solos, a Cruz le da un ataque de asma y le explica a Felipe que ama a José Francisco. Al saberlo, el patrón se ofrece a llevarla a su casa, pero los veladores de la hacienda los ven juntos en la noche y empieza el rumor en el pueblo.

José Francisco regresa después de haber triunfado en una carrera de caballos en Rancho Chico, por un duelo de guitarras se entera de los rumores, y va en busca de Felipe para matarlo, sin embargo éste va a su encuentro y le explica que no sucedió nada entre él y su novia. José Francisco le cree y se casa con Cruz, Eulalia con Nabor, don Felipe con su novia Margarita y Angela con el borrachín Florentino quien le quita lo celestina.

**NO TE ENGAÑES CORAZÓN (1936)**

**Producción** : Miguel Contreras Torres.  
**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Argumento** : Miguel Contreras Torres.  
**Adaptación** : Miguel Contreras Torres.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Hermanos Alack.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Interpretes** :

Carlos Orellana (don Boni), Eusebio Pirrin (don Catarino), Mario Moreno "Cantinflas" (Cantinflas), Sara García (esposa de Boni), Eduardo Vivas (don Goyo), Carmen Molina (Carmencita), Carlos Villatoro (Alfredo), Joaquín Coss (Rebolledo), Manuel Buendía, Estanislao Schillinsky, Matilde Corell, Natalia Ortiz, Paco Martínez.

**Estreno** : 20 de mayo de 1937 en el Palacio.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Don Boni es un pobre viejo casado con una mujer machorra que lo manda y le quita todo lo que gana como empleado de un banco. También en su trabajo es explotado por el licenciado Palomares, que trata de obligarlo para que lo ayude a realizar un fraude.

Carmen su hija, está enamorada de Alfredo, un joven arquitecto, pero su madre pretende casarla con el anciano Manforte para poder quedarse con su dinero.

Don Boni, un día va a ver a un médico francés, por una molestia en el corazón, y éste le asegura que pronto morirá. Al enterarse, decide cambiar de vida y gastar todos sus ahorros con su amigo el borrachín Goyo, y se van a un cabaret, donde ayudan al cómico Cantinflas y compran un billete de lotería.

También arregla el matrimonio de su hija con el arquitecto y saca a éste de un aprieto económico. Don Boni empieza a gastar su dinero y es muy criticado en su trabajo, pues deja de ir a laborar.

Al descubrirse el fraude en el banco, el licenciado Palomares inculpa a don Boni y asegura que es el dinero que gasta a manos llenas.

Don Boni aclara el fraude y es ascendido a gerente, mete en cintura a su mujer y se gana la lotería. Después se entera que el médico francés era un charlatán y que él está sano.

1 9 3 7

**LA LLAGA (1937)**

**Producción** : Producciones Varela, Gonzalo Varela.  
**Dirección** : Ramón Peón.  
**Argumento** : Sobre la novela *La llaga* de Federico Gamboa.  
**Adaptación** : Julián Cisneros Tamayo.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: Enrique Byron.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** :

René Cardona (Eulalio Viesca), Adria Delhort (Nieves), María Luisa Zea (Pilar), María Calvo (doña Adela), Joaquín Coss (Riaño), Leonor Martorell ( Remedios), María de Lope (Rosario), Manuel Esperante (Rómulo), Francisco Pando (Martiniano), Julián Cisneros Tamayo (Torcuato), José Eduardo Pérez (Ordaz), Rafael Icardo.

**Estreno** : 8 de julio de 1937 en el cine Palacio.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Eulalio ingresa al Colegio Militar inducido por su padrino. Una noche se lleva a cabo una fiesta en casa de Pilar, a la que Eulalio asiste, a pesar de que su madre, doña Adela le pide que se dedique únicamente a su carrera. Eulalio se enamora de Pilar, por lo que en las noches escapa del Colegio para ir a verla; una de esas noches ella lo invita a pasar y él abusa de ella.

Eulalio quiere cumplirle y se casa con ella en secreto, pues le interesa su carrera, y todas las noches escapa para ir con su esposa. Pasan así algunos meses, pero Pilar se aburre de la situación y le exige dejar su carrera militar.

Eulalio, lejos de ella, en un ataque de celos la mata, es aprehendido y trasladado a la cárcel de San Juan de Ulúa donde cumple su condena, sin poder asistir a su madre en los últimos momentos y a su padrino.

Cumplida su condena sale, pero es rechazado por la sociedad, al ser un ex-presidiario. Un amigo militar le consigue trabajo como repartidor de abarrotes. En una de las tiendas conoce a Nieves. Ambos se enamoran, pero el hermano de Nieves le cuenta a ella la historia de Eulalio y Nieves lo corre de su lado.

Eulalio sufre un accidente y es internado de gravedad. Nieves pide lo trasladen a su casa y lo cuida. Eulalio con el tiempo se recupera, se casa con ella y tienen un hijo, juntos admiran pasar a los cadetes del Colegio Militar.

### **EL DERECHO Y EL DEBER (1937)**

**Producción** : Aspa Films, Juan Orol.  
**Dirección** : Juan Orol; asistente: Roberto Gavaldón.  
**Argumento** : Quirico Michelena.  
**Adaptación** : Juan Orol.  
**Fotografía** : Raúl Martínez Solares.  
**Música** : Daniel Pérez Castañeda; Canciones: Roque Carbajo  
**Sonido** : B. J. Kroger y Eduardo Fernández.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : Juan Orol y José Marino.  
**Interpretes** :  
Consuelo Moreno (Amalia), Juan José Martínez Casado (Juan), Juan Orol (Chucho), Leopoldo Ortín (Pancho), Amelia Wilhelmy (Chencha), Joaquín Coss (padre Agustín), José Eduardo Pérez (Miguel), Toño "El Negro" (Pedro), Esperanza Issa (Adela), Paco Martínez (doctor), Paco Astol (Catarino), Alfonso Parra (juez), Mercedes Moreno (Rosa), Gustavo Lechuga (abogado), Ernesto Fuentes R. (Chuchito), Noemí Blanco (Elena), Roque Carbajo (arrendador), Alicia Reina (Nicolasa), Pedro Valenzuela (general Villa), Manuel Dondé (Antonio), Los Tres Huastecos, Humberto Betancourt (bailarín regional).

**Estreno** : 22 de marzo de 1938 en el cine Regis.

#### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Chucho luego de una larga ausencia de años, pues cuando va hacia su casa es robado por unos cuatreros y después rescatado por Pancho



Villa a quien se une como revolucionario, regresa a su rancho para reunirse con Amalia su esposa y su hijo Chuchito, pero el mayordomo Pancho, amigo suyo, lo encuentra antes y le cuenta lo sucedido durante su ausencia, pues lo creyeron muerto al encontrar un cadáver con su ropa, y su esposa después de esperarlo tanto, se casó con su amigo Juan.

Chucho empieza a rondar la casa e incluso entra en ella lo que le ocasiona un susto a Chuchito. Al verlo todos creen que es un fantasma que vaga. Por fin sale y se presenta frente a Juan y Amalia, y los cita para establecer sus derechos ante la ley, en un juicio.

El juez dicta sentencia en favor de Chucho, pero éste decide marcharse y le deja una carta a Pancho, encarga a Amalia y a Chuchito con Juan. Al salir del juzgado Chucho se suicida, pues cree su deber darles la felicidad. En su carta les pide perdón y les deja su herencia.

### **ALMAS REBELDES (1937)**

**Producción** : Producciones Raúl de Anda S.A.  
**Dirección** : Alejandro Galindo.  
**Argumento** : Alejandro Galindo.  
**Adaptación** : Alejandro Galindo.  
**Fotografía** : Jack Draper.  
**Música** : Daniel Pérez Castañeda; Canciones Armando Rosales.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Edición** : Charles L. Kimball.  
**Interpretes** :  
Nancy Torres (Adela), Raúl de Anda (capitán De la Peña), Emilio Fernández (Octaviano), Eduardo Arozamena (coronel López), Guillermo Calles (Avenidaño), Arturo Manrique (el 63), Jorge Treviño (Rodrigo), Max Langler (clavo de plata), Gilberto González (Camilo), Pedro Galindo (Miguel), Manuel Buendía (teniente), Ramón Vallarino (centavo), Víctor Manuel Mendoza.

**Estreno** : 16 de octubre de 1937 en el cine Máximo.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En la época revolucionaria, el ejército federal recibe la orden de detener al coronel López y al capitán De la Peña, por ser rebeldes revolucionarios que van a buscar ayuda a la frontera. Ellos comandan

un grupo de ocho hombres que intentan recoger armas y parque para la causa revolucionaria.

A su paso por el pueblo de San Felipe, raptan a Adela como rehén y empiezan las disputas entre ellos por la mujer. Primero Octaviano mata a uno a quien le gana una apuesta, en que se juegan a la mujer, después continúan su marcha ante las amenazas del capitán.

Cuando los federales están a punto de alcanzarlos, se juegan a las cartas su destino y se quedan dos de ellos para detenerlos, mientras los otros hombres siguen con la mujer en una caminata larga y agotadora. Al que apodan "el centavo" no puede continuar y se queda en el camino, y "el clavo" decide permanecer con él y detener a los federales.

Ya se encuentran cerca de la frontera, y en una parada que hacen el coronel López trata de abusar de Adela y el capitán lo mata. Se inicia la caminata por el desierto.

Adela se enamora del capitán y trata de convencerlo para que abandone su causa y se vaya con ella. Al negarse el capitán, Adela escapa y va con los federales, a quienes avisa donde se ocultan los rebeldes.

El capitán continúa con Octaviano y otro revolucionario. Octaviano ataca al capitán para quitarle el agua y muere a manos del otro hombre fiel al capitán. La caminata se hace cada vez es más ardua.

Adela en su afán de salvar al capitán roba un caballo y los alcanza. Cuando llegan los federales, ellos han cruzado la línea fronteriza, pero el revolucionario al intentar salvar el sombrero de un amigo, cruza la línea y lo matan, antes pide que lo entierren en México.

Adela y el capitán quedan a salvo, y continúan su andar después de la frontera.

## **EL BASTARDO** (1937)

**Producción** : Gonzalo Varela.  
**Dirección** : Ramón Peón.  
**Argumento** : Julián Cisneros Tamayo.  
**Adaptación** : Ramón Peón.  
**Fotografía** : Raúl Martínez Solares.  
**Música** : Max Urbán.  
**Sonido** : Rodríguez Hermanos.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** :

María Luisa Zea (Rosa), Juan José Martínez Casado (doctor Isauro Villanueva), María Calvo (Celia), Rafael Icardo (Carlos), Humberto Rodríguez (Benito), José Gordon, Félix Mercado (don Pablo),

Jorge Gardón (doctor Montes), Maria Teresa Escobedo (Esther), Elvira Gómez (Josefa), Chucho Ojeda (Pablo), Manuel Donde (Padilla).

**Estreno** : 12 de agosto de 1937 en el cine Palacio.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Celia que tiene un hijo sin haberse casado, va a entregarlo con su padre, el empresario Carlos Padilla, pues ella no puede mantenerlo. Este lo mete a un internado y le cambia el nombre para que nadie lo encuentre. Pasan diecisiete años y su madre ya anciana, vive con la esperanza de encontrarlo hecho todo un médico, pues eso le juro Carlos.

Mientras en la ciudad el doctor Isauro Villanueva, hijo de Celia, esta enamorado de Rosa, hija de don Pablo a quien le preocupa mucho el apellido de la familia, por lo que investiga al joven. Al enterarse que es un bastardo lo desprecia y le pide se aleje de Rosa.

Del campo llega su madre en su búsqueda, consigue que un matrimonio la ayude y vive con ellos sin saber que esa es la casa del doctor Isauro.

Rosa va al hospital como enfermera para estar cerca de Isauro, a pesar de que él la rechaza. Isauro por casualidad atiende a Carlos Padilla, quien le cuenta de un hijo suyo que murió en el hospicio.

Dña Celia enferma y es llevada al hospital, donde la atiende Rosa, mientras que Isauro al llegar a su casa reconoce unos pastelillos que hacía su madre y la encuentra en el hospital, su madre agrava por lo que la opera y la salva.

Al decirle su madre el nombre de su padre, se entera que es Carlos Padilla y va por él para que les pida perdón. Su madre lo perdona, y reconcilia a su hijo con Rosa.

### **ADIOS NICANOR (1937)**

**Producción** : Producciones Artísticas.  
**Dirección** : Rafael E. Portas.  
**Argumento** : Emilio Fernández.  
**Adaptación** : Rafael E. Portas.  
**Fotografía** : Gilberto Martínez Solares.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: Agustín Lara y Ernesto Cortázar.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : Aniceto Ortega.

**Intérpretes :**

Emilio Fernández (Nicanor), Carmen Molina (Lupe), Ernesto Cortázar (el Gavilán), Elvia Salcedo (Lola), Carmen Conde (Rosa), Arturo Manrique (Panfilo), Jorge Treviño (Teodoro), Arturo Avila, Alfonso Bedoya, Luis Sánchez Tello, Trio Calaveras.

**Estreno :** 8 de diciembre de 1937 en el cine Palacio.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En un rancho queretano, Lupe la nieta de don Filomeno, el hacendado, está enamorada del caporal Nicanor que trabaja duro para casarse con Lola, una muchacha del pueblo.

A la población llega un hombre al que apodan El gavilán, jugador parrandero que enamora al mismo tiempo a Lola y a Rosa, hermana de Nicanor.

En la hacienda se celebran las fiestas por el patrón del pueblo. Nicanor y el gavilán pelean con puñales por una apuesta, y el caporal gana. El gavilán en venganza, por medio de enredos convence a Lola para que se vaya con él.

Lola desilusionada ante la actitud de Nicanor, quien tiene muchos detalles con Lupe, se va con el gavilán y le deja una carta a Nicanor. El caporal con el abandono de Lola, se convierte en la burla del pueblo y va a buscar a la pareja; sólo encuentra a Lola, a quien le corta la trenzas por su deshonra y engaño frente a todo el pueblo. El gavilán regresa por ella y Nicanor lo mata.

Lola fragua un plan para matar a Nicanor, pero al verlo feliz al lado de Lupe comprende que lo ha perdido. Nicanor se casa con Lupe y ambos se pierden en el horizonte.

**ALMA JAROCHA (1937)**

**Producción :** Germán Camús y Compañía.  
**Dirección :** Antonio Helú.  
**Argumento :** Antonio Helú.  
**Adaptación :** Antonio Helú.  
**Fotografía :** Víctor Herrera.  
**Música :** Max Urbán; Canciones: Manuel Castro Padilla.  
**Sonido :** José B. Carles.  
**Escenografía :** José Rodríguez Granada.  
**Edición :** Carlos Vejar.

**Intérpretes :**

Juan José Martínez Casado (Juan José), Julián Soler (Julián), Ramón Armengod (Ramón), Leopoldo Ortín (Leopoldo), Marina Tamayo (Marina), Margarita Mora (Margarita), Luis G. Barreiro, Consuelo Miller (Consuelo), Tony Díaz (Antonio), José Eduardo Pérez (Eduardo), Alfonso Ruiz Gómez (Alfonso).

**Estrano** : 22 de diciembre de 1937 en el cine Palacio.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Para festejar a Leopoldo, que ha reprobado por octava vez su carrera universitaria, ocho estudiantes, encabezados por Julián se van de vacaciones a Orizaba. Ahí tres de ellos, Leopoldo, Juan José y Ramón se hacen novios respectivos de Consuelo, Margarita y Marina, a quienes conocieron en el tren, durante el trayecto.

Eduardo, uno de ellos, durante las fiestas jarochas empieza un pleito, por lo que los estudiantes deben regresar de inmediato a la capital, dejando a las novias provincianas.

**JALISCO NUNCA PIERDE (1937)**

**Producción** : Producciones Sánchez Tello, Alfonso Sánchez Tello.  
**Dirección** : Chano Urueta; asistente: Roberto Gavaldón.  
**Argumento** : Ernesto Cortázar.  
**Adaptación** : Ernesto Cortázar.  
**Fotografía** : Gabriel Figueroa.  
**Música** : Lorenzo Barcelata, Pepe Guizar y Ernesto Cortázar.  
**Sonido** : Joselito Rodríguez.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Intérpretes** :

Esperanza Baur (Hortensia), Jorge Velez (Jorge), Pedro Armendáriz (Pedro), Rosita Lepe (reina de los charros), Carlos López "Chaflán" (Melitón), Joaquín Pardavé (Filogonio), Lorenzo Barcelata (Lorenzo), Emma Roldán (señora Miraflores), Manuel Noriega (don Joaquín), Consuelo Segarra (doña Juanita), Arturo Manrique, Lucha María Avila, Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Hernán Vera (don Severo Miraflores, María Teresa

Barcelata, Trio Ascensio Del Rio, Cantores del Bajío, Mariachi Guadalajara, Jesús Ojeda, María Porrás.

**Estreno** : 11 de agosto de 1937 en el cine Regis.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Jorge, hijo de don Manuel, dueño de la hacienda de San Miguel llega a la hacienda del Carmen, pues su padre lo ha comprometido con Hortensia, hija de don Joaquín, el dueño de la hacienda. Sin embargo, ellos no se quieren, pues Hortensia está enamorada de Pedro, el caporal de la hacienda, y Jorge está enamorado de Esther una joven de San Miguel. Pero aceptan casarse para darle gusto a sus padres.

El juez don Filogonio al ver a Jorge en el balcón de Esther se da cuenta que los jóvenes no se aman y fragua un plan.

Así el día de la boda de Jorge y Hortensia, llama como testigos a Pedro y Esther, y por un equívoco casa a Jorge con Esther y a Pedro con Hortensia. Un Trio llega a aclarar la confusión de don Joaquín y don Miguel.

### LA PALOMA (1937)

**Producción** : Miguel Contreras Torres.  
**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Argumento** : Miguel Contreras Torres.  
**Adaptación** : Miguel Contreras Torres.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: Frausto Pinelo, Mario Talavera, Alfonso Esparza Oteo.  
**Bonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero.  
**Edición** : José Marino.  
**Interpretes** :  
Medea de Novara (Carlota), Miguel Contreras Torres (Vicente Romero), Arturo de Córdoba (Alejandro Montero), Alfredo del Diestro (mariscal Bazaine), Josefina Escobedo (Guadalupe La chinaca), Carlos Orellana (coronel Refugio Romero), Enrique Herrera (Maximiliano), Antonio R. Frausto, Emma Roldán, Joaquín Coss, Tomás Morato, Estela Ametler, Trio Tariaturi.

**Estreno** : 20 de agosto de 1937 en el cine Alameda.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

A la llegada de los emperadores Carlota y Maximiliano, la tropa imperialista toma prisioneros a tres republicanos, el general Refugio Romero, el capitán Alejandro Montero y Julián Ramírez. Unas mujeres abogan por ellos ante la emperatriz y ella los perdona.

El coronel Vicente Romero, hijo de Refugio, está a punto de fusilar a unos soldados franceses, pero se arrepiente. Julián y Alejandro se unen a las fuerzas imperialistas, pero don Refugio regresa con su hijo y con Guadalupe la chinaca, novia de Alejandro.

Al llegar Refugio al campamento cuenta a Joaquín, hermano de Alejandro lo que ocurre y este va en busca de su hermano para disuadirlo, pero por decreto de Maximiliano, todo imperialista que tenga tratos con republicanos será ejecutado. Los guardias imperialistas encuentran a Alejandro con Joaquín y van a fusilarlos, pero Carlota nuevamente intercede por ellos. Alejandro se enamora de la emperatriz.

En Europa, Napoleón retira el apoyo a los emperadores y aparta sus tropas de México, Carlota decide ir a Europa por ayuda y encarga a Alejandro que defienda el Imperio. Tiempo después Maximiliano se entera de la enfermedad de Carlota y decide abdicar, pero es demasiado tarde, pues lo sitian en Querétaro.

Los chinacos atacan. En la batalla final entre imperialistas y chinacos, Alejandro defiende la trinchera imperialista, mientras su hermano con el coronel Refugio avanzan con los republicanos. En la batalla hieren a Vicente y su padre lo salva de morir, pero es alcanzado por una bala y muere.

Se encuentran Joaquín y Alejandro que está mal herido, y se lo llevan al cuartel. Hasta allí llega una paloma y Alejandro recuerda la foto que Carlota le diera tiempo atrás, y muere.

**! ASI ES MI TIERRA !** (1937)

**Producción** : CISA, Felipe Mier, Ricardo Beltrí.  
**Dirección** : Arcady Boytler; asistente: Mario de Lara.  
**Argumento** : Enrique Uthoff  
**Adaptación** : Arcady Boytler.  
**Fotografía** : Víctor Herrera.  
**Música** : Ignacio Fernández Esperón.  
**Sonido** : José E. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.

**Edición** : José Marino.

**Intérpretes** : Mario Moreno "Cantinflas" (el tejón), Manuel Medel (Procopio), Antonio R. Frausto (general), Margarita Cortés (Chole), Luis G. Barreiro (hacendado), Juan José Martínez Casado (Filomeno), Mercedes Soler (Chabela), Miguel Wimer (don Cayetano), Amelia Wilhelmy (Adelita), Josefina Segura (Tomas), Angel T. Sala (gallo), Guillermo Calles (Gonzalo), Carolina Barret (Carolina), Antonio Garay Gudíño, Trío Tariacuri, Trío Calaveras, José Elías Moreno, Toma La negra, Mariachi Vargas, Niños canciones Curripipis.

**Estreno** : 15 de septiembre de 1937 en el cine Palacio.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En 1916 y después de cuatro años de andar en la "bola" regresa un general revolucionario a su pueblo natal, donde es recibido con grandes fiestas. Allí conoce a Chabela, novia de Filomeno, de quien el general se enamora.

Su compadre a quien apodan el "gallo" quiere organizar una revuelta contra el general, pero éste lo amenaza de muerte y su compadre deja de molestarlo.

Filomeno al ver el interés del general por Chabela, le propone fugarse y acepta, pero la madre de ella los descubre y avisa al general quien de inmediato manda buscarlos.

Su gente los encuentra y manda encerrar a Filomeno en un cuartucho, mientras obliga a Chabela a aceptarlo, sino su novio pagará las consecuencias, cuando Chabela se decide, el general se arrepiente y los pone en libertad para que sean felices.

El general que busca la dicha en su tierra, al no encontrarla, decide regresar a la revolución y lo acompañan sus amigos Procopio y el tejón, quienes se cansaron de pelear entre ellos, por el amor de Chole.

### **BUAPANGO** (1937)

**Producción** : Oro Films, Juan Bustillo Oro.

**Dirección** : Juan Bustillo Oro; asistente: Carlos L. Cabello.

**Argumento** : Humberto Gómez Landero.



**Adaptación** : Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro.  
**Fotografía** : Agustín Jiménez.  
**Música** : Manuel Castro Padilla; Canciones: Germán Uscanga,  
Manuel Castro Padilla y anónimos.  
**Sonido** : Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Ramón Rodríguez Granada.  
**Edición** : Juan Bustillo Oro y Aniceto Ortega.  
**Interpretes** :  
Gloria Morel (Aurora), Enrique Herrera (Refugio),  
Juan José Martínez Casado (Ramón), Antonio R.  
Frausto (Juancho), Dolores Camarillo (Refugio),  
Manuel Noriega (don Anselmo), Miguel Wimer (don  
Ramiro), José Eduardo Pérez (médico), José Torvay  
(autoridad), Salvador Quiroz (don Chico), Galo  
Barcelata (cantador), Humberto Rodríguez (Juan  
Valiente), Concha Sáenz (cocinera), Hernán Vera  
Roque), José I. Rocha, Carlos L. Cabello, Son  
jarocho de Tlalixcoyan, cancioneros y bailarines  
de Tlacotalpan, Alvarado y Veracruz.

**Estreno** : 30 de marzo de 1938 en el cine Palacio.

#### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

El viejo don Anselmo cansado de esperar en vano a su hijo Ramón, quien estudia en el extranjero, envía una carta para obligarlo a regresar a su finca en Veracruz, pero muere antes de que la carta llegue a Ramón, quien se empeña en terminar sus estudios.

El primo de Anselmo, Ramiro, pretende quedarse con la finca, puesto que don Anselmo antes de morir señala un plazo de un año para que regrese Ramón y se case con su ahijada Aurora, sino perderá la hacienda que pasará a manos de Ramiro y de su hijo Chico, que pretende a Aurora. Sin embargo al quererlo despojar es escuchado por un sirviente que le escribe a Ramón y lo previene.

Ramón por fin llega a Veracruz disfrazado de licenciado, con su criado Refugio. Al conocer a Aurora se enamora de ella, sin que Aurora sepa que es su prometido.

En las fiestas del huapango y después de una lucha a muerte con machetes de Ramiro y Chico contra Ramón, éste los desenmascara como ladrones y son detenidos. Ramón confiesa la verdad y se casa con Aurora, lo mismo hace Refugio con Refugio, una criada de la finca.

**AGUILA O SOL** (1937)

**Producción** : CISA, Pedro Maus y Felipe Mier.

**Dirección** : Arcady Boytler; asistente: José Benavides Jr.  
**Argumento** : Arcady Boytler y Guz Aguila.  
**Adaptación** : Arcady Boytler.  
**Fotografía** : Víctor Herrera.  
**Música** : Manuel Castro Padilla; Canciones: Manuel Castro Padilla y Rafael Hernández.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Edición** : José M. Noriega.  
**Interpretes** :

Mario Moreno "Cantinflas" (Polito Sol), Manuel Medel (Carmelo Aguila), Margarita Mora (Teresa), Marina Tamayo (Adriana), Luis G. Barreiro (Castro), Manuel Arvide (don Hipólito Sol), Blanca Rosa Otero, Margarita Sodi (Adriana niña), Jesús de la Mora (Polito niño), José Girón Torres (Carmelo niño), José Elías Moreno, Rafael Baledón, Virginia Serret, Rafael Hernández, Toña "La negra", Teresa Rojas, Emma Voguel, Dora Ceprano, Ramón Rey.

**Estreno** : 4 de mayo de 1938 en el cine Palacio.

#### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En un templo es abandonado Polito por su padre quien está en la miseria. Es llevado a una casa hogar donde están otros dos hermanos Carmelo y Adriana. Crecen los tres juntos y se quieren mucho, sin embargo deben ser separados, Polito y Carmelo en un orfanato para niños y Adriana en uno de niñas. Entonces deciden escaparse y trabajar en la venta de periódicos.

El padre de Polito va a buscarlo a la casa cuna y no lo encuentra, empieza a indagar en otros sitios, pues ahora es rico y quiere compartirlo con su hijo.

Pasan los años y los tres niños se convierten en los jóvenes artistas del trío Aguila o Sol. Polo está enamorado de Adriana, y Carmelo de la vedette Teresa. Sin embargo a Adriana la asedia un empresario que resulta ser don Hipólito, el padre de Polo, al cual reconoce gracias a un lunar que tiene.

Así se da un feliz reencuentro entre padre e hijo, y don Hipólito sacrifica su amor por Adriana, al dejársela a Polo.

#### **MI CANDIDATO** (1937)

**Producción** : Alfonso Rivas Bustamante.

**Dirección** : Chano Urueta; asistente: Miguel M. Delgado.  
**Argumento** : Ernesto Cortázar.  
**Adaptación** : Chano Urueta y Emilio Gómez Muriel.  
**Fotografía** : Gabriel Figueroa.  
**Música** : Manuel Esperón; Canciones: Joaquín Pardavé.  
**Sonido** : Joselito Rodríguez  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Intérpretes** :

Esther Fernández (Rosario), Pedro Armendáriz (Pancho), Joaquín Pardavé (Procoro), Elena D'Orgaz (Emma), Domingo Soler (Valentín), Emma Roldán (doña Eduvigés), Rafael Icardo (don Atilano), Pedro Galindo (dirigente del Partido Político Popular), Valentín Aspero (Máximo), Paco Martínez (jefe de la junta computadora), Manuel Esperón (pianista), Hernán Vera (juez), David Valle González (jefe de policía), Gerardo del Castillo, Enrique Gil.

**Estreno** : 20 de abril de 1938 en el cine Alameda.

#### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En el pueblo de Texcolapan, el cacique Valentín es un acaparador y explotador de plateros y agricultores. Con las elecciones municipales quiere lanzar su candidatura como presidente municipal, por lo cual crea el Partido Conservador Progresista.

Mientras el platero Pancho, novio de Rosario, es elegido por el pueblo como candidato del Partido Político Popular. Se inicia el enfrentamiento entre ellos al embargar don Valentín la platería de Pancho. Para quitarle a Rosario, a quien el cacique pretende, contrata a la aventurera capitalina Emma para que lo conquiste.

Emma engaña a Rosario al hacerse pasar por la mujer de Pancho, después se arrepiente y se une a la causa popular. Don Valentín arregla su boda con Rosario con la ayuda de la tía de ella, doña Eduvigés.

En plena votación Valentín es golpeado por Pancho y lo encarcelan, pero sale a tiempo para impedir la boda, gracias a un amparo. También se denuncia el fraude de Valentín, quien roba las casillas y altera los resultados.

Finalmente se llevan a cabo las votaciones ante el gobernador, y el partido de Pancho resulta triunfador, es elegido presidente municipal y se casa con Rosario.

## **LA ZANDUNGA (1937)**

**Producción** : Films Selectos, Pedro A. Calderón.  
**Dirección** : Fernando de Fuentes; asistente: Miguel M. Delgado.  
**Argumento** : Rafael M. Saavedra.  
**Adaptación** : Fernando de Fuentes; diálogos: Rafael M. Saavedra,  
Fernando de Fuentes y Salvador Novo.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: Lorenzo Barcelata.  
**Sonido** : B. J. Kroger y José B. Carles.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Charles L. Kimball.  
**Intérpretes** :  
Lupe Vélez (Lupe), Rafael Falcón (Ramón), Arturo de Córdova (Juancho), Joaquín Pardavé (don Catarino, alcalde), Carlos López "Chaflán" (secretario), María Luisa Zea (Marilú), Manuel Noriega (don Eulogio), Rafael Icardo (don Atanasio), David Silva, Carmen Cortés (Petra), Antonio Mendoza (Pedro), Enrique Camarillo (Juan), Alvaro González (José Antonio), Jesús Melgajero (el número 12).

**Estreno** : 18 de marzo de 1938 en el cine Alameda.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En un pueblo enclavado en el Istmo de Tehuantepec, llega el tiempo de la feria de la fruta, en la que participan todos los jóvenes de los diferentes barrios.

Lupe es una muchacha que es cortejada por tres hombres: el marino Juancho a quien consideran un extraño por ser fuereño; Ramón el tehuano, y el anciano don Atanasio, viejo rico que la amenaza, con quitarle a su padre unos terrenos, si no le da el sí.

Lupe ama a Juancho, pero este debe partir a un viaje para conseguir dinero y poder casarse. Don Atanasio mientras, lleva serenata a Lupe y amenaza a su padre con quitarle el platanar, por lo que Lupe tiene que trabajar en el mercado. Ramón es quien la atiende y cuida, e incluso pelea con don Atanasio y ambos son apresados por la autoridad del pueblo, don Catarino y su secretario.

Marilú, la amiga de Lupe va a casarse con un joven de otro barrio, lo cual no es bien visto por la gente, por lo que los muchachos de su barrio piensan golpear al novio. Lupe para salvar a la pareja convence con promesas a Ramón para que los ayude. Lupe agradecida promete casarse con él.

En la fiesta del matrimonio de Marilú don Catarino se entera de la llegada de Juancho y para evitar pleitos toca la zandunga, como

señal para que sea apresado, pero Juancho llega hasta allí y Ramón al darse cuenta de que Lupe lo ama, se retira. Lupe y Juancho bailan felices la zandunga.

### **GUADALUPE LA CHINACA (1937)**

**Producción** : Rex Films, Raphael J. Sevilla.  
**Dirección** : Raphael J. Sevilla; asistente: Jaime L. Contreras.  
**Argumento** : Carlos T. Ellis.  
**Adaptación** : Raphael J. Sevilla y Earl Fenton; diálogos Rafael M. Saavedra.  
**Fotografía** : Gilberto Martínez Solares.  
**Música** : Raúl Lavista; Letras: Ernesto Cortázar.  
**Sonido** : Roberto Rodríguez.  
**Escenografía** : Fernando A. Rivero y Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : Raphael J. Sevilla y José Marino.  
**Interpretes** :

Marina Tamayo (Guadalupe), Juan José Martínez Casado (Pantaleón), Leopoldo Ortín (Monchi), Vicente Oroná (Carrillo), Eduardo Arozamena (don Julián), Joaquín Busquets (general Pradillo), Miguel Wimer (general Méndez), José Eduardo Pérez (capitán Chacón), Froylán B. Tenes (Benito Juárez), Eduardo González Pliego (Marcelino), Victorio Blanco (un coronel), Enrique Carrillo (un propio), Enrique Font (mozo), Magdalena Montoya, Chucho Monge y sus Tocayos, Trio Criollo.

**Estreno** : 8 de junio de 1938 en el cine Palacio.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Durante la intervención francesa en 1867, en Michoacán se crea un grupo de valientes republicanos encabezados por el chinaco Pantaleón que toma la hacienda de don Julián, cuya hija Guadalupe esta comprometida con el coronel Carrillo, fiel al Imperio.

Al acercarse las tropas de éste, Pantaleón y sus chinacos huyen pero Guadalupe y Pantaleón se enamoran.

Al pedirla en matrimonio Carrillo, ella se niega pues cree en la causa republicana. Pantaleón le envía cartas de amor y la visita constantemente. En una de esas visitas Carrillo y Pantaleón se encuentran, y ambos se reconocen ya que fueron amigos en la infancia,

pero ahora están separados por sus ideales. Ambos juran matarse en batalla.

Pasa el tiempo y Carrillo con sus tropas toma Morelia y pide al padre de Guadalupe armas y parque. El presidente Juárez se entera del envío y comisiona a Pantaleón para interceptarlo, en la carga va Guadalupe escondida.

Pantaleón recibe la orden de fusilar a la muchacha, y se lo comunica a Carrillo, pero este no le cree. Cuando está a punto de hacerlo, para después suicidarse él, Carrillo evacúa Morelia y Pantaleón recibe la orden de tomar la ciudad, por lo que se salva Guadalupe.

Carrillo es juzgado por sus superiores por traición y es degradado. Guadalupe en su desesperación por salvarlo, pide a Pantaleón que lo ayude y éste soborna a los guardias para que le disparen con balas falsas. Al enterarse Carrillo del plan y antes de ser fusilado, pide a los guardias que cambien armas. Guadalupe se une al ejército de Pantaleón y ambos luchan, al lado de sus chinacos.

1 9 3 8

**REFUGIADOS EN MADRID (1938)**

- Producción** : FAMA (Films de Artistas Mexicanos Asociados),  
Francisco de B. Cabrera.
- Dirección** : Alejandro Galindo; asistente: Miguel M. Delgado.
- Argumento** : Mauricio de la Serna y Abe Tuvim, sobre una idea de  
Marco Aurelio Galindo.
- Adaptación** : Alejandro Galindo, Celestino Gorostiza y Rafael  
Muñoz, con la colaboración de Archibaldo Burns.
- Fotografía** : Gabriel Figueroa.
- Música** : Alfonso Esparza Oteo y Fausto Pinelo; Canciones B.  
Jiménez.
- Escenografía** : Fernando A. Rivero.
- Edición** : Emilio Gómez Muriel.
- Interpretes** :  
María Conesa (Pastora), Fernando Soler (Rafael),  
Vilma Vidal (Clara), Domingo Soler (coronel),  
Arturo de Córdova (Carlos), Miguel Arenas (don  
Fernando), Alberto Martí (primer oficial), Mimi  
Derba (la marquesa), Jorge Mondragón (Ramón),  
Leandro Alpuente (don Manuel), Carmen Hermosillo  
(recién casada), Ramón Vallarino (recién casado),  
Aurora Cortés (María Luisa), Roberto Banquells  
(chofer espía), Manuel Sánchez Navarro (primer  
secretario), Matilde Brillas (embajadora), Pedro  
Martín Caro (Luis), José Gordon (segundo  
oficial), Guillermo Familiar (Eduardo), Luciano  
Hernández (pianista), niña Marujita Sánchez  
(Lolita), Armando Velasco (un refugiado), Narciso  
Busquets (hijo del refugiado), José Elías Moreno,  
Tito Novaro.
- Estreno** : 28 de mayo de 1938 en el cine Alameda.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Durante la Guerra Civil Española, un grupo de refugiados se acoge al asilo de una embajada latinoamericana en Madrid. Cuando son detonados los primeros bombardeos se encuentran allí la cantante Pastora, el ladrón de joyas Rafael, una pareja de recién casados, un hombre del gobierno español (don Manuel), el coronel Julián, la marquesa Clara, su madre y su novio Luis, Carlos, el hijo de un destacado militar y Fernando el embajador.

Al ser reconocidos como asilados, cada uno se hace cargo de una obligación, se divide la embajada en dormitorios y se suceden pleitos ante la escasez de comida y agua.

En un bombardeo cercano a la embajada, Clara y Carlos quedan frente a frente y a partir de entonces se enamoran. Ella lo prefiere y desdén a su novio Luis, ante el enfado de su madre.

Rafael quien asume el puesto de cocinero descubre que Carlos y el chofer que lleva suministros a la embajada, son espías. En el consulado, Rafael empieza a robar y desaparecen las joyas de la cantante Pastora. Después llega una partida de militares que se lleva a don Manuel, amenazándolos con lastimar a su familia sino accede a irse con ellos.

A la embajada envían un comunicado donde se avisa que todos los refugiados pueden partir y empiezan a recoger sus cosas y a preparar sus autos, pero llegan unos hombres del ejército con la orden de detener al espía. Como Carlos no se entrega, nuevamente todos los refugiados son confinados, con ordenes de no salir.

En un ataque de locura el asilado Mendecochea corre hacia la calle sin que puedan evitarlo, y los militares lo acribillan.

Una de las mujeres en la embajada está a punto de dar a luz y ante la desesperación, Rafael roba el auto oficial de la embajada y escapa disfrazado, pero es herido, regresa con las medicinas, entrega a Pastora sus joyas y muere.

Al darse cuenta de las muertes que ha ocasionado, Carlos se entrega y todos los exiliados son puestos en libertad.

## **PADRE DE MAS DE CUATRO (1936)**

**Producción** : José Luis Bueno.  
**Dirección** : Roberto O'Quigley.  
**Argumento** : Roberto O'Quigley e Iñigo de Martino.  
**Adaptación** : Roberto O'Quigley e Iñigo de Martino.  
**Fotografía** : Gabriel Figueroa.  
**Música** : Max Urbán; Canciones Agustín Lara y Pepe Guizar.  
**Sonido** : B. J. Kroger.



**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : José M. Noriega.  
**Interpretes** :

Leopoldo Ortín (Juan León y Salvador Escarlata),  
Alfredo del Diestro (don Francisco), Sara García  
(doña Gertrudis), Emma Roldán (madre de Juan  
León), Teté Casuso (niña María Lupe), el Charro  
Aguayo, Carlos Baz.

**Estreno** : 18 de agosto de 1938 en el cine Palacio.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En el pueblo de Tamalayucan, don Francisco hipoteca su hacienda Rancho Grandote, con el viejo don Gregorio Ladrón del Valle, pues le ha ido muy mal con las cosechas. A la hacienda regresa María Lupe, hija del hacendado, de quien está enamorado el caporal Juan León.

Don Francisco y su tía Gertrudis le piden a la muchacha que se sacrifique casándose con el viejo para salvar la hacienda. Sin embargo María Lupe poco a poco se enamora de Juan León, y éste decide irse a la capital para probar fortuna como luchador y boxeador, para salvar a María Lupe del matrimonio.

Al llegar a la ciudad se suceden una serie de enredos, pues confunden a Juan León por su parecido, con el Jefe del Partido Comunista de Chihuahua, Salvador Escarlata, cuya amante entra al cuarto de Juan León y duerme con él, y después llega la esposa que también busca a Salvador y ve a Juan León con la otra mujer. Así está en el hotel huyendo de las mujeres, hasta que aparece el verdadero Jefe del partido y terminan las disputas.

Juan León comienza a luchar con el nombre de Kit Chihuahua y después de varias peleas regresa a Rancho Grandote con el dinero necesario para recuperar la hacienda, justo cuando María Lupe va a casarse con el viejo. María Lupe deja al novio y éste al ver perdida a la muchacha se conforma con doña Gertrudis, tía de la joven.

María Lupe y Juan León se casan.

### **LOS MILLONES DE CHAFLAN (1938)**

**Producción** : Producciones Sánchez Tello y Compañía, Alfonso  
Sánchez Tello.  
**Dirección** : Rolando Aguilar.  
**Argumento** : Alejandro Galindo.  
**Adaptación** : Alejandro Galindo.

**Fotografía** : Gabriel Figueroa.  
**Música** : Gonzalo Curriel.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Charles L. Kimball.  
**Intérpretes** :

Carlos López "Chaflán" (Prisciliano), Emma Roldán (Remedios), Joaquín Pardavé (Rómulo), Pedro Armendáriz (Antonio), Gloria Marín (manicurista), Carmelita Bohr (Rosita), Carlos López Moctezuma (Alberto), Rafael Icardo (ingeniero Carrasco), Lucha María Avila (hija de Prisciliano), Hernán Vera (Bautista), José Chávez, Manuel Buendía, Arturo Manrique, Agustín Isunza, Jorge Treviño, Alfonso Ruiz Gómez, Miguel Montemayor, Clifford Carr, Arturo Soto Rangel, Jorge Marrón, David Valle González, Raúl Guerrero, Max Langler, Víctor Velázquez "Alpiste", Víctor y Tito Junco, Gonzalo Curriel y su orquesta.

**Estreno** : 20 de julio de 1938 en el cine Iris.

#### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Llegan al pueblo de Vallecillo dos hombres que buscan al rancharo Prisciliano para comprarle sus tierras, pues presumiblemente hay petróleo en ellas. El peluquero del pueblo Rómulo, los lleva con su compadre a quien le ofrecen dos millones de pesos por sus terrenos. Prisciliano acepta presionado por su esposa y su compadre, y todos deciden irse a vivir a la capital.

En cuanto llegan a la ciudad son perseguidos por vendedores que al saber de su fortuna tratan de venderle todo tipo de cosas, mientras su compadre se dedica a pedir comisión por convencer a Prisciliano de comprarles.

Prisciliano y su familia adquieren una gran casa y conocen a Alberto, un timador que convence al rancharo de invertir en el invento de la ubre mecánica, además de pretender a su hija Rosita, novia de Antonio, un rancharo del pueblo.

En una fiesta de disfraces, Prisciliano confunde a un árabe con un vendedor y éste lo reta a duelo, pero después de un enredo los padrinos de ambos bandos son los que se batan.

Alberto después de obtener el dinero de Prisciliano, vende acciones a algunos trabajadores sobre el negocio y se prepara para huir, pero llega Antonio del rancho, pelea con él, y lo atrapa.

Prisciliano es encarcelado, pero al llevar preso a Alberto y regresar éste el dinero de las acciones, Prisciliano es puesto en libertad, pero se queda pobre, pues él debe pagar a todos los trabajadores del supuesto negocio. Sólo le queda un poco de dinero que invirtió en la peluquería de su compadre y en un negocio de sales perfumadas que hizo con el mayordomo y que son todo un éxito.

De la compañía petrolera le escriben a Prisciliano devolviéndole su rancho, pues no encontraron petróleo, éste regresa al pueblo, donde es invitado a inaugurar una escuela que lleva su nombre, por un donativo que dio. Regresa feliz a su vida ranchera.

## **EL ROSARIO DE AMOZOC (1938)**

**Producción** : Vicente Saisó Piquer.  
**Dirección** : José Bohr; asistente: Roberto Gavaldón.  
**Argumento** : Arturo Avila "Gandolin".  
**Adaptación** : José Bohr y José F. Elizondo.  
**Fotografía** : Raúl Martínez Solares.  
**Música** : Gonzalo Curiel.  
**Sonido** : Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Intérpretes** :  
Lupita Tovar (Rosario), Emilio Tuero (Juan Manuel), Carlos Orellana (Odilón), Elena D'Orgaz (Prisca), Ernesto Cortázar (Rodaja), Daniel Herrera (Chino), Joaquín Coss (don José), J. Arroyo (don Paco), Eufrosina García (Chucha), Juana Campa (la guayaba), Agustín Isunza (Ramón).

**Estreno** : 28 de septiembre de 1938 en el cine Encanto.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En el pueblo de Amozoc vive la joven Rosario a quien asedia el herrero "Rodaja" y el joven pulcro Juan Manuel, a quien ella ama, lo cual es el chisme del pueblo.

Odilón es un jorobado que vende lotería y todos se burlan de él, incluso Chucha, de quien está enamorado, pues su madre la "Guayaba" lo odia, ya que pretende casar a su hija con el "Chino" que tiene mucho dinero.

El "Rodaja" al saber que a Rosario le gustan los hombres de mundo, se compra ropa nueva y va a conquistarla llevándole flores. En el pueblo, por los rencores que le tienen a Juan Manuel, quien socorre a los pobres, se inventa el chisme de que tiene una amante. Al enterarse Rosario, lo busca para hablar con él, pero no lo encuentra, su padre le prohíbe continuar con él.

Odilón que es amigo de Juan Manuel va a buscarlo para advertirle; éste al saber del chisme fragua un plan y le pide al jorobado que

diga que todo es verdad y que en las fiestas del pueblo irá con su mujer.

Rosario desilusionada de Juan Manuel acepta ser la pareja de "Rodaja" en el baile. El padre de Prisca, amiga de Rosario, aprovecha la situación para anunciar que Juan Manuel se casará con su hija.

El pueblo es un hervidero con la fiesta y todos esperan la llegada de Juan Manuel. En medio del festejo se escapa un toro y el "Rodaja" falla en su intento de torearlo, llega Juan Manuel e interviene cuando el toro está a punto de atacar a Rosario y a Prisca; él le coquetea a Prisca.

Comienza el baile y todos buscan a Juan Manuel, quien aparece con su tía Petra, a la que creían su amante. El padre de Prisca le ofrece a su hija, pues él ya no tiene compromiso, pero Juan Manuel aclara que sólo quiere a Rosario, ésta al escucharlo se reconcilia con él y se van juntos, rumbo a Cholula.

### **EL LATIGO (1938)**

**Producción** : Duquesa Olga y José Bohr.  
**Dirección** : José Bohr.  
**Argumento** : Xavier Dávila.  
**Adaptación** : José Bohr.  
**Fotografía** : Raul Martínez Solares.  
**Música** : José Bohr.  
**Sonido** : Eduardo Fernández Rodríguez.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Bohr.  
**Interpretes** :

José Bohr (Rafael, El Látigo), Elena D'Orgaz (Carmelita), Domingo Soler (tío Antonio), Julián Soler (Andrés), Aurora Walker (directora del orfanato), Ernesto Finance (don Hernando Montero), Guillermo Cantú (Raul), Carlos López Moctezuma (Jerónimo), Pepito del Rio (Raul niño), Consuelo Lezama (doña Enriqueta), Mary Danson (Rosa).

**Estreno** : 28 de octubre de 1939 en los cines del Circuito.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Al pie de las montañas, en un orfanato para niñas da a luz una mujer, pero se niega a decir quien es el padre de su pequeño, sólo

entrega a la madre superiora una carta para que se le de a su hijo cuando crezca, y muere. Pasan los años y Rafael crece y vive con las monjas, con las niñas y un hombre que les ayuda, a quien llaman tío Antonio.

En una reunión de la junta del orfanato, el jefe de policía que es su presidente, al ver a Rafael pide a la madre superiora lo retire de las niñas y la monja se lo entrega a Antonio para que lo críe fuera de allí.

Años después, Rafael convertido en un hombre visita a la madre superiora y se enamora de Carmen, una joven huérfana que trabaja como maestra. En el pueblo, Rafael tiene problemas con Raúl, hijo del jefe de la policía, a quien Rafael ridiculiza frente a todos.

Al poblado llegan las hazañas de un bandido al que apodan el "Látigo", que tiene aterrorizada a la comarca, pues se dedica a robar a los ricos para dar a los pobres y desvalidos. El "Látigo" es en realidad Rafael. Sin embargo él en sus atracos no mata, sino que toda su banda usa el látigo para robar.

En el pueblo se da una gran recompensa por su captura y el jefe de policía le sigue los pasos. Carmen descubre que Rafael es el látigo y acepta irse con él; mientras Rosa, una muchacha del pueblo es desafiada por Rafael y presiona a Jerónimo, integrante de su banda, para que entregue a su jefe.

El "Látigo" para casarse con Carmen decide dejar de robar y envía una carta al jefe de la policía donde le avisa que se entregará. Jerónimo manda otra carta a Rosa y le comunica que todo es un engaño, esta avisa a la policía que los embosca y surge una balacera.

La madre superiora y Carmen llega hasta allí para decirle a Rafael que el jefe de la policía es su padre; éste le pide perdón a su hijo, y Rafael y Carmen se casan.

## **EL INDIO (1936)**

**Producción** : Nuestro México S.A.  
**Dirección** : Armando Vargas de la Maza; asistente: Felipe Palomino.  
**Argumento** : sobre la novela El indio de Gregorio López y Fuentes.  
**Adaptación** : Celestino Gorotiza y Armando Vargas de la Maza.  
**Fotografía** : Jack Draper.  
**Música** : Silvestre Revueltas; Canciones: Manuel Castro Padilla.  
**Sonido** : Joselito Rodríguez.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Interpretes** :  
Consuelo Frank (María), Pedro Armendáriz (Felipe), Eduardo Vivas (Gonzalo), Gloria Morel

(Cristina), Carlos López "Chaflán" (Rogancio), Enrique Cancino (Julián), Angel T. Sala (don Javier), Dolores Camarillo (Panchita), Ernesto Finance (cacique indio), Alfonso Parra, Jesús Djeda, Rafael Icardo (jefe político), Felipe Montoya (padre de María), Max Langler, José Torvay, indígenas de Pahuatlán.

**Estreno** : 10 de febrero de 1939 en el cine Alhambra.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Durante el porfiriato, en un ingenio de azúcar los indios son maltratados por el patrón Gonzalo, quien piensa casarse con Cristina.

Javier, el padre de ella cree que existen en esas tierras tesoros arqueológicos por lo que él y Gonzalo insisten con el indígena Julián para que los lleve hasta ellos. Sin embargo, éste se rehusa a pesar de que necesita dinero para casarse con María, quien fue prometida a él por su padre, y que es deseada por don Gonzalo. Pero ella a quien ama es a Felipe, un indio errante que vive en el monte y escapa de la opresión.

Julián al pasear por el monte es encontrado por don Gonzalo quien insiste en que le revele el lugar del tesoro, al negarse, don Gonzalo trata de matarlo y Julián cae en un barranco. Felipe lo encuentra y lo cura; mientras en la aldea los indios apedrean a los blancos por la desaparición de Julián, a lo que el patrón responde quemándoles la aldea.

Los indios huyen al monte donde Felipe los guía y les enseña a cazar para vivir, pero el jefe de la policía los engaña para que regresen a sus labores. Empiezan las fiestas indígenas y Gonzalo convence a Julián, quien queda inválido, de que mate a Felipe, pues lo convence de que éste quiere a María. En la danza de los voladores se rompe la cuerda de Felipe y apenas se salva, pero Julián lo acusa de utilizar brujería y Felipe regresa al monte.

Gonzalo intenta aprovecharse de María y Julián llega a defenderla, ambos se matan. Felipe regresa por María y huyen mientras estalla la rebelión india.

### **LA GOLONDRINA (1938)**

**Producción** : Colonial Films, Miguel Contreras Torres.  
**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Argumento** : Miguel Contreras Torres.

**Adaptación** : Miguel Contreras Torres.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Alfonso Esparza Oteo, Juan José Espinoza, Pepe Domínguez, Gabriel Ruiz, Mariano Villagómez; Canciones: Mario Talavera.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Intérpretes** :  
Medea de Novara (Alma Guilbert), Miguel Contreras Torres (general Castillo), José Ortiz (José Mora), Domingo Soler (Simón García), Sebastián Muñoz (teniente Gut), Armando Camejo (Bin Abud), Miguel Wimer (capitán), Daniel Herrera, Eugenia Galindo (Conchita), Stella Ametler (miss Hugh), Roberto Y. Palacios (chino Lu), Clifford Carr (Mr. Tracy), Sebastián Muñoz.  
**Estreno** : 3 de noviembre de 1938 en el cine Palacio.

#### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En el año de 1915 la periodista norteamericana Alma Guilbert llega a Yucatán con un grupo de arqueólogos que se dedican a investigar las ruinas mayas. Allí son detenidos por el coronel Mora, jefe de la revolución yucateca, quien pretende fusilarlos, pues los considera conspiradores y contrabandistas de armas del ejército federal. A pesar de ello, ambos revolucionarios, Mora y Castillo se enamoran de la periodista.

Después de la intervención de la embajada norteamericana y del general Simón García, representante del gobierno federal, son puestos en libertad y se regresan a su país, menos la escritora que decide quedarse en México para escribir un libro, al conocer la historia de Castillo y Mora.

Días después el general Castillo entra triunfante a la ciudad de Mérida y vuelve a encontrarse con Alma. El coronel Mora al volver a verla, le confiesa su amor. Al enterarse Castillo renuncia a su puesto como jefe militar y parte hacia su ciudad natal en Puebla. Sin embargo, Alma rechaza a Mora, pues ama a Castillo.

Pasan los meses y la Revolución termina. El coronel Mora se convierte, en un gran torero. Encuentra a Alma en Puebla, donde Castillo es postulado para gobernador, pese a que Simón García lo amenaza de muerte.

Alma al enterarse de las amenazas de Simón, busca a Castillo y lo salva de morir, al recibir ella los balazos dirigidos a él. Castillo lastima a Simón en la pierna, pero éste huye.

Alma se recupera con el tiempo y Castillo gana las elecciones. Ambos deciden casarse y el día de su boda, a la salida de la Iglesia, Simón García asesina a Castillo al terminar la ceremonia. Alma desolada regresa a su país.

## **LA INDIA BONITA (1938)**

**Producción** : Adolfo Fernández Bustamante y Antonio Helú.  
**Dirección** : Antonio Helú.  
**Argumento** : Adolfo Fernández Bustamante y Antonio Helú.  
**Adaptación** : Adolfo Fernández Bustamante y Antonio Helú.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Federico Ruiz; Canciones: Juan S. Garrido y Pepe Guizar.  
**Bonido** : Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Interpretes** :

Emilio Tuero (Miguel), María Luisa Zea (Lupe), Anita Campillo (Ana María), Carlos López Moctezuma (Joaquín), Julián Soler (Luis), Eusebio Pirrin (Jacinto), Daniel Herrera, Consuelo Miller, Ernesto Finance, Elena Ureña, Las Tres Morenas, El Charro Felipe Gil, Los Chinacos.

**Estreno** : 28 de junio de 1938 en el cine Regis.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En una hacienda viven felices Miguel y Lupe, quienes piensan en casarse. Don Gonzalo, el patrón, espera la llegada de su hijo Joaquín, quien viene de la capital, y para ello organiza grandes fiestas en su honor.

Por fin llega Joaquín con Luis, un amigo de la capital, y en cuanto conocen a Lupe y a Ana María, otra muchacha de la hacienda que está comprometida con Jacinto, empiezan a acosarlas. Por lo difícil que les es conquistarlas en la hacienda deciden llevárselas a la capital, con el pretexto de inscribirlas en el concurso de belleza "La india bonita".

Lupe es elegida reina de la hacienda, y se prepara el viaje a la capital con Ana María, su madre doña Gertrudis y su tío Pantaleón. Miguel se queda sólo y triste.

Sin embargo, en la capital Joaquín se descara y emborracha a Pantaleón para abusar de Lupe, pero doña Gertrudis la salva. Al darse cuenta de las intenciones de Joaquín regresa a la hacienda para contarle al patrón que Lupe es hija suya, por lo que es hermana de Joaquín.

En la capital da inicio el concurso y cuando Lupe está a punto de ganar, llegan don Gonzalo, Miguel y Jacinto. Lupe renuncia al título



de belleza y se va con Miguel, asimismo Jacinto se va con Ana María, y todos regresan a la hacienda en donde se casan.

### **MARIA (1938)**

**Producción** : PISA (Producciones Internacionales S.A),  
Miguel León R.  
**Dirección** : Chano Urueta; asistente: Felipe Palomino.  
**Argumento** : sobre la novela María de Jorge Ibsen.  
**Adaptación** : José López Rubio y Chano Urueta.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Gonzalo Curiel.  
**Sonido** : Consuelo Rodríguez.  
**Escenografía** : Manuel Fontanals.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Intérpretes** :  
Lupita Tovar (María), Rodolfo Landa (Efraín),  
Miguel Arenas (don Enrique), Josefina Escobedo  
(Emma), Mimi Derba (doña Manuela), Eduardo  
Arozamena (don Jerónimo), Maritza Nieto (Eloísa),  
Dolores Camarillo (Feliciano), Paco Martínez  
(doctor Mayn), Luis López Somoza (Efraín niño),  
Gonzalo D. Luque (Carlos), Linda del Moral  
(Rebeca), Ricardo Mondragón (Salomón), Arturo  
Turich (señor Andrade), Celia Ortiz (María niña),  
María Teresa Mondragón (Emma niña), René y Estela  
(Tiburcio y Salomé), Juan José Laboriel.

**Estreno** : 26 de noviembre de 1938 en el cine Alameda.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Al Valle de Cauca en Colombia en el año de 1840, llega el viudo Salomón con su pequeña hija María, pues él está muy afectado con la muerte de su esposa y deja a su hija con el hacendado Enrique, su pariente.

Es así como María crece un poco enfermiza con don Enrique, su esposa Mariana y sus hijos Emma, Eloísa, Rebeca y Efraín, de quien María se enamora con el paso de los años. Llega a la hacienda Carlos, compañero de estudios de Efraín, a quien don Enrique da la mano de María, pero ésta le confiesa su amor por Efraín y él se retira.

Efraín al saber que María lo ama empieza a enamorarse de ella, pero sus padres los apartan, pues ella morirá joven igual que su madre por una afección del corazón.

Efraín le declara su amor a María, pero su padre le exige casarse con una muchacha rica, pues está en quiebra. Sin embargo el padre de María muere y le hereda una gran fortuna, por lo que los padres de Efraín fingen aceptar el matrimonio, pero ponen como única condición que Efraín regrese a Europa a concluir sus estudios para que puedan casarse.

Así lo hace Efraín, pero María enferma sin él. Efraín regresa de Londres apresuradamente, pero es demasiado tarde, María muere de melancolía.

### **EL CIRCO TRAGICO (1938)**

**Producción** : Mexinema S.A., José I. Reynoso Jr. y J. R. Bayres.  
**Dirección** : Manuel R. Ojeda; asistente: Carlos L. Cabello.  
**Argumento** : Joaquín Piña.  
**Adaptación** : Manuel R. Ojeda.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Raúl Lavista; Canciones: Chucho Monge.  
**Sonido** : Roberto Rodríguez.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Interpretes** :

Eduardo Vivas (Tony), Gaby Macías (Dora), Ramón Vallarino (Luis), Josefina Ortega (Olga), Angel T. Sala (don Próspero), Matilde Corell (mujer Barbada), Lupita Palomera (Margot), José Ortiz de Zárate (notario), José Alegria (malabarista), Eufrosina García (La flaca), Josefina Ortega, Vicente Enhart (el payaso), Eduardo Martínez (amante de Dora), Pepe Nava (señor Godínez), Humberto Rodríguez (juez), Ana María Beltrán (Pancrasia), niña Maruja Sánchez, niña Lili Callejo, Pepito Osorio, Jarry (faquir), Hortensia Saldaña (cancionera).

**Estreno** : 10 de febrero de 1940 en los cines del Circuito.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En el circo ambulante de don Próspero trabaja el gran payaso Tony, quien a la muerte de su esposa María, se casa con Dora, una trapeartista que sueña con la fortuna y el dinero, pero maltrata a las hijas del payaso y a éste también, pues está interesada en Luis, a

quien le propone que se fuguen. Luis se niega y en un forcejeo Dora dispara una pistola y Luis queda herido. Dora escapa al creer que lo ha matado. Todos atienden a Luis y se recupera.

El circo está en quiebra y don Próspero contrata a otro payaso, pues Tony va en decadencia desde que se fue Dora. El payaso "Pinocho" comienza a ser muy bien aceptado por el público y Tony es relegado a mozo.

El dueño del circo empieza a explotar a Rosita y a Lili, hijas del payaso, a quienes golpea con el látigo para que sean trapecistas. Olga, la hija mayor del payaso se enamora de Luis y piensan casarse.

Mientras Dora pasea con su nuevo amante, llegan al circo unos hombres que avisan a Tony que es millonario, ya que su hermano murió y lo heredó. Don Próspero lo empieza a tratar bien y lo reacomoda en su puesto de payaso.

Tony busca a Dora, que al enterarse que es rico regresa al circo para robarle el dinero y dárselo a su amante. Tony escucha una conversación de ella con su amante, cuando se produce un incendio y Dora muere.

Tony promete dedicar el dinero a sus hijas y a reconstruir el circo junto con don Próspero.

### **JUAN SIN MIEDO (1938)**

- Producción** : Producciones Sánchez Tello, Alfonso Sánchez Tello.  
**Dirección** : Juan José Segura; asistente: Felipe Palomino.  
**Argumento** : Rafael Bernal y Carlos León.  
**Adaptación** : Daniel Castañeda; diálogos: Carlos Rivas Larrauri.  
**Fotografía** : Jack Draper.  
**Música** : Ernesto Cortázar y Pedro Galindo; Canciones: Alfonso Esparza Oteo, Joaquín Pardavé, Pedro Galindo, Agustín Ramírez, Alfredo D'Orsay, Guillermo Bermejo.  
**Sonido** : Roberto Rodríguez.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Intérpretes** :  
Juan Silveti (él mismo), Jorge Negrete (Juanito), María Luisa Zea (Amparo), Emilio Fernández (Valentín), Armando Soto la Marina "El Chicote" (canicas), Enrique Cancino, Trío Tariacuri, María Porrás, Jorge Marrón (don Pancho), Gustavo Carrillo, César Rendón, Hernán Vera, Manolita Arreola, Las Serranitas, Trío Los Plateados, Trío Ascencio del Río.
- Estreno** : 6 de mayo de 1939 en el cine Orfeón.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

El hacendado Juan Silveti quiere que su hijo Juan estudie para abogado o ingeniero, pues no desea que sea torero como él, sin embargo a Juan le gusta el mundo taurino e insiste en ello.

Una noche, una partida de cuatreros roba las vacas de la hacienda Silveti, el que los comanda es Valentín; sale don Juan para defenderse y alcanza a matar algunos, pero Valentín se salva. Este planea robar a don Pancho y llevarse a su hija Amparo, novia de Juan (hijo). Éste va a verla a escondidas, pues el padre de ella se niega al noviazgo.

Una noche don Juan organiza una fiesta de despedida para su hijo, pues decide enviarlo a estudiar. Juan mientras tanto lleva serenata a Amparo, pero sale don Pancho a reclamarle y Valentín lo mata. Sin embargo todos creen que ha sido Juan, y él huye con su amigo canicas.

Al enterarse don Juan se hecha la culpa y es detenido, pero al llevarlo hacia la cárcel escapa e investigando, encuentra a un hombre de Valentín que confiesa que fue éste quien mató a don Pancho.

Don Juan se va a buscar a su hijo junto con Amparo, quien está arrepentida de acusarle, y lo encuentran anunciado en una corrida de toros de un pueblo vecino. Llegan allí cuando Juan está en la faena, al verlo en peligro don Juan entra al ruedo y ambos torear. Juan se reconcilia con Amparo.

1 9 3 9

**ADIOS MI CHAPARRITA (REFUGIADOS) (LOS REPATRIADOS)**  
(1938)

**Producción** : Ixtla Films S. A.  
**Dirección** : René Cardona; asistente: Jaime L. Contreras.  
**Argumento** : sobre la novela **Rancho Estradeño** de Rosa Castaño.  
**Adaptación** : Ernesto Cortázar y Rosa Castaño.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Manuel Esperon; Canciones "Adiós mi chaparrita" de Tata Nacho.  
**Sonido** : Manuel Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Intérpretes** :

Rafael Falcón (Chávalo Pérez), Josefina Escobedo (Chabela), Alfredo del Diestro (Andrés), Antonio Badú (Indalecio), Tito Junco (Fermin), Emma Duval (tia Chole), María Porrás (Nicolasa), Angel T. Sala (capataz), María R. Claveria (Cruz), Mimi Derba (doña Panchita), Elvia Salcedo (Flora), Manuel Pozos (don Chema), Ricardo Mondragón (Tiburcio), Clifford Carr (mister Clarck), Manuel Dondé (vaquero), Armando Arriola (trabajador), José Torvay (trabajador).

**Estrano** : 25 de agosto de 1943 en el cine Colonial.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Fermin, el chofer de un rancho ama a Chabela, pero ésta se entrega a Chávalo en vísperas de su partida a los Estados Unidos, en busca de trabajo.

Chávalo consigue empleo con un gringo por poco tiempo, pues éste se va a la quiebra y entonces Chávalo se une a otros indocumentados, y buscan trabajo con un capataz en la tala de árboles.

En el pueblo, Chabela es obligada a trabajar por su padre, el borracho Andrés quien la maltrata, y es asediada por Fermín.

Chávalo se cansa de las injusticias, al golpear el capataz a un compañero, por lo que todos los trabajadores atacan al encargado, pero al huir, el cocinero mata al capataz y Chávalo es buscado junto con sus compañeros por asesinato.

Chabela da a luz en las afueras del pueblo, ante la ira de don Andrés, que conforme el tiempo pasa se encariña con el niño y empieza a trabajar por él, pero el pequeño es mordido por una víbora y muere, mientras Andrés y su hija aran las tierras.

Chávalo es detenido y es juzgado por su crimen ante las autoridades, además de ser deportado por trabajar como indocumentado. Pasan los años y Chabela al creer que Chávalo no regresará, acepta casarse con Fermín. Y justamente el día de la boda vuelve Chávalo y Fermín le entrega a Chabela, al darse cuenta que ella no lo ama.

### **EL SIGNO DE LA MUERTE (1939)**

**Producción** : CISA, Pedro Maus y Felipe Mier.  
**Dirección** : Chano Urueta; asistente: José Benavides Jr.  
**Argumento** : Salvador Novo.  
**Adaptación** : Salvador Novo, Francisco Elias, José Benavides Jr., José Martínez de la Vega.  
**Fotografía** : Víctor Herrera.  
**Música** : Silvestre Revueltas.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Edición** : José M. Noriega.  
**Intérpretes** :  
Mario Moreno "Cantinflas" (él mismo), Manuel Medel (él mismo), Elena D'Orgaz (Lola), Matilde Corell (Tía Mati), Carlos Orellana (doctor Gallardo), Tomás Perrín (Carlos), Manuel Arvide (jefe de redacción), Max Langler, Elia D'Erzell.  
**Estreno** : 23 de diciembre de 1939 en el cine Alameda.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

De acuerdo con el códice Oilitla de los antiguos aztecas, el hijo de Quetzalcoatl, reinaría después de la llegada del hombre blanco, cuando cuatro doncellas marcadas fueran muertas.

En el siglo XX en el museo de antropología, Cantinflas trabaja como guía de turistas y el responsable del museo es el doctor Gallardo, quien descubre el códice Dilitla y ofrece una conferencia al respecto, donde el reportero Carlos se interesa por el tema.

Esa misma noche y mientras el velador Manuel se pasea, roban el cuchillo con el que se sacrificaban a los guerreros aztecas, para quitarles el corazón. A las afueras de la ciudad se sacrifica a una joven con ese mismo cuchillo.

Al día siguiente se da la noticia de la muerte de la joven. Carlos el periodista, acusa al doctor Gallardo de haber revivido la leyenda en algún maniático; éste pone una queja en el periódico y Carlos es retirado del tema.

En su lugar, otro diario se hace cargo de seguir la noticia, y se comisiona a la periodista Lola, novia de Carlos, para que investigue. Ella entrevista al doctor Gallardo disfrazada de estudiante. Mientras su tía Matilde (por quien pelean Cantinflas y Manuel) decide ir a visitar a un famoso brujo que se anuncia en el periódico. Sin embargo llega tarde y el brujo se niega a atenderla, pero ve salir a una joven.

Al otro día aparece otra muchacha asesinada de la misma forma que la anterior, y resulta ser la joven que fue a visitar al brujo. La tía de Lola le avisa a ésta de la coincidencia y Lola va a visitar al brujo. Al leerle éste la mano, le aparece a la periodista el signo de una serpiente. Al salir del consultorio es raptada por unos hombres.

Al enterarse Carlos, va en busca de doctor Gallardo, quien lo encierra en un cuarto. El doctor espera la llegada de su hija quien viene del extranjero; la muchacha en cuanto arriba empieza a curiosear en la casa de su padre y descubre un pasadizo secreto del despacho del doctor hasta la pirámide, en donde preparan a Lola para ser sacrificada. Los hombres disfrazados de aztecas, al ver a la hija del doctor, la capturan y también la disponen para el sacrificio.

El doctor Gallardo vestido de sacerdote azteca, es quien lleva acabo los sacrificios, pero al ver que una de las jóvenes es su hija, se revela. Al negarse a matarla, es asesinado por su criado atravesado con una lanza. Y cuando el criado se decide a sacrificarlas y empuña el cuchillo, llegan Carlos, Cantinflas, Manuel y la policía, y se enfrentan a los hombres. Carlos rescata a Lola y ambos se besan.

**CON LOS DORADOS DE VILLA (1939)**

**Producción** : Producciones Raúl de Anda.  
**Dirección** : Raúl de Anda; asistente: Carlos L. Cabello.  
**Argumento** : Raúl de Anda y Emilio Fernández.  
**Adaptación** : Raúl de Anda y Emilio Fernández.  
**Fotografía** : Raúl Martínez Solares.

**Música** : Alfonso Esparza Oteo; Canciones: Manuel M. Ponce, Alberto M. Alvarado, Emilio D. Uranga, Chucho Monge, Pedro Galindo.

**Sonido** : Consuelo Rodríguez.

**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.

**Edición** : Raúl de Anda.

**Intérpretes** : Domingo Soler (Domingo), Pedro Armendáriz (Pedro), Susana Cora (Rosa), Emilio Fernández (Emilio), Lucha Reyes, Marcus Goodrich, Armando Soto la Marina "El chicote", Pedro Galindo, Salvador Quiroz, Joaquín Grajales, Carlos L. Cabello, Raúl Guerrero, José Ortiz de Zárate, Luis Alvarez (Pancho Villa), Alfredo Arthenak.

**Estreno** : 7 de diciembre de 1939 en el cine Olimpia.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En la época revolucionaria un general villista antes de morir encarga a Domingo, Pedro y Emilio, jóvenes de los dorados de Villa a su hija Rosa, que vive en el convento, para que la casen con su prometido en Torreón. Los tres dorados de Villa son como hermanos y hacen el juramento, ante el moribundo.

Llegan ante Villa y le piden permiso para su misión. Van por Rosa y la llevan en el ferrocarril, cuando son atacados por las fuerzas carrancistas, quienes cuentan con un dinamitero experto que les ha dado muchos problemas. En la contienda hieren a Pedro, pero se recupera gracias a los cuidados de Rosa. Los tres se enamoran de ella. Y hasta tienen diferencias entre ellos.

El día del cumpleaños de la muchacha, los tres empiezan a pelear por ella y Rosa acude a Pancho Villa, pues piensan matarse, pero en su lugar encuentra al capitán Quiroz, quien trata de abusar de ella. En ese momento llega Emilio y lo mata, pero a costa de su propia vida.

Comienzan una cabalgata ardua. A la llegada a un poblado, muere Domingo en manos de carrancistas, y es velado sólo por Rosa y Pedro, pues la tropa celebra el triunfo villista.

Al ir a enterrarlo capturan a un grupo de carrancistas en donde Pedro, el último de los tres dorados del juramento al padre de Rosa, encuentra al prometido de ésta; después de pensarlo, lo deja en libertad para que ambos huyan. Rosa se niega, se une a la tropa villista y se hace soldadera de Pedro.



## LA NOCHE DE LOS MAYAS (1939)

- Producción** : FAMA (Films de Artistas Mexicanos), Francisco de P. Cabrera, Mauricio de la Serna.
- Dirección** : Chano Urueta; asistente: Miguel M. Delgado.
- Argumento** : Antonio Mediz Bolio.
- Adaptación** : Chano Urueta con la colaboración de Alfredo B. Crevenna y Archibaldo Burns; diálogos: Antonio Mediz Bolio.
- Fotografía** : Gabriel Figueroa.
- Música** : Silvestre Revueltas; Melodías: Cornelio Cárdenas Samada.
- Sonido** : B. J. Kroger.
- Edición** : Emilio Gómez Muriel.
- Interpretes** :  
Arturo de Córdova (Uz), Stella Inda (Lol),  
Isabela Corona (Zev), Luis Aldás (Miguel), Miguel  
Angel Ferriz (Yum Balam), Rodolfo Landa (Taz),  
Daniel Herrera (Apolonio), Rosa Gasque (Pil), Max  
Langler (hombre sabio), Jacoba Herrera (Nuc), Ch.  
Sánchez (Chumin).
- Estreno** : Premiere 7 de septiembre de 1939 en el cine  
Alameda.  
Normal 16 de septiembre de 1939 en el cine  
Alameda.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En un pueblo yucateco con raíces mayas, el joven Uz ama a Lol, hija del jefe Yum Balam y ambos llevan una ofrenda para ver si su unión es aceptada por los dioses. La hechicera Zev ama a Uz y trata de impedir que la pareja se una.

Al pueblo llega Miguel, un chiclero que pide permiso al jefe para trabajar en sus tierras. Ahí lo conoce Lol y queda impresionada por el hombre blanco.

Comienzan las fiestas rituales en honor a los dioses, acompañadas de danzas y competencias, en las cuales se enfrentan Uz y Miguel. Miguel supera al joven maya y al final Miguel le regala al Uz un rifle, en señal de amistad.

Zev la hechicera, da a Lol un brebaje y lleva a Miguel hasta su choza, y ella es poseída por el hombre blanco, mientras que Zev llama a Uz con la promesa de ayudarle a conseguir el amor de Lol.

A partir de entonces empieza una fuerte sequía que según las creencias es por un gran pecado cometido en el pueblo. Zev acusa a

Lol de entregarse al hombre blanco, es juzgada y castigada con trece azotes, y de no llover será sacrificada a los dioses.

Se la llevan los sacerdotes a un lugar secreto, mientras el pueblo cree que la hechicera Zev es la culpable y la queman en su choza, junto con su madre que acaba de morir.

Uz para salvar a Lol va en busca de Miguel, lo mata y lo arroja al cenote sagrado. Lol es llevada hasta el cenote y al ver a Miguel muerto, se arroja. En ese momento empieza a llover.

### **HOMBRES DEL AIRE (1939)**

**Producción** : Alfonso Rivas Bustamante.  
**Dirección** : Gilberto Martínez Solares; asistente: José Benavides Jr.  
**Argumento** : Roberto P. Mijares  
**Adaptación** : Gilberto Martínez Solares y Emilio Fernández.  
**Fotografía** : Víctor Herrera.  
**Música** : Gonzalo Curiel.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Intérpretes** :  
Ramón Vallarino (Roberto), Alma Lorena (Margarita), Miguel Arenas (general Hernández), Joaquín Pardavé (el Bigotes), David Silva (teniente Fernández), Alfredo del Diestro (doctor González), Matilde Corell, Gilberto González (Guacho), Eufrosina García (profesora) Roberto Banquells (jefe de la banda), Alfonso Alfaro, Manuel Dondé (cabos), Chel López (bandido telegrafista), Hernán Vera (telegrafista).

**Estréno** : 24 de noviembre de 1939 en el cine Orfeón.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Llega a México el héroe de la aviación mexicana que ha roto récords de aterrizaje, el capitán Roberto González, de quien se enamora Margarita, hija del Jefe de la base. Por medio de algunas mentiras, Margarita lo conquista, ante la negativa de su padre, por lo que la interna en un colegio para señoritas, a donde va Roberto a buscarla en el avión, lo cual ocasiona un gran alboroto.

Roberto es comisionado para buscar la base desde donde operan unos traficantes de drogas cerca de las costas de Guerrero, y va al

internado a despedirse de Margarita, pero la directora la descubre y la corre, por lo que su padre la manda a Acapulco, para que no la encuentre Roberto.

La banda de traficantes tiene una red de espionaje dentro de la fuerza aérea y sabotean el avión de Roberto, el cual vuela con otro teniente, sin embargo ambos aterrizan cerca de la costa sin problemas. Los traficantes al creer que murieron reanudan operaciones.

No obstante, al verlos en su aviones, el acompañante de Roberto se va con el avión tras ellos, sin esperar a Roberto, que busca a Margarita, al enterarse que su padre la ha escondido cerca de ahí. En la persecución el teniente muere estrellándose en el avión, y se da la noticia de que ambos pilotos militares han muerto. Roberto decide esconderse hasta vengar la muerte de su amigo y encontrar a los contrabandistas.

De la base sale otro pelotón de aviones para buscar a la banda. Roberto encuentra la base de los contrabandistas y acaba con algunos de ellos, sube a un avión y se inicia la contienda aérea, cuando llegan sus compañeros, que al reconocerlo, lo apoyan y terminan con los traficantes.

Roberto es ascendido y se casa con Margarita, con quien se va de luna de miel en el avión.

### **CAFE CONCORDIA (1939)**

**Producción** : Pedro Zapiain García.  
**Dirección** : Alberto Gout; asistente: Roberto Gavaldón.  
**Argumento** : Pedro Zapiain.  
**Adaptación** : Alberto Gout y Roberto Gavaldón; diálogos: Alberto Gout, con la colaboración de Sabino Camús.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Jorge Pérez y Hugo Riesenfeld.  
**Sonido** : Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Manuel Fontanals.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Intérpretes** : Raquel Rojas (Raquel), Tomás Perrín (Ernesto), Josefina Escobedo (Gabriela), David Silva (Julían), Julio Villarreal (don Antonio), Mimi Derba (doña Laura), Matilde Corell (Rita), Agustín Isunza (Pepe), Julián Alonso, Víctor Junco, Raúl Guerrero (Paco), Hernán Vera, Niño de Ecija.

**Estreno** : 10 de noviembre de 1939 en el cine Rex.

## SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En México de principios de siglo triunfa Raquel, una bailarina a quien los hombres asedian, entre ellos se encuentran dos jóvenes diplomáticos adinerados Ernesto y Julián, quienes esperan en el Café Concordia para verla llegar. Allí, un día Ernesto provoca un apagón y la rapta, pero ella lo abofetea.

A Raquel también la persigue el anciano don Antonio, tío de Julián. Sin embargo poco a poco se enamora de Ernesto.

Julián se compromete con Gabriela, hermana de Ernesto. Un día al encontrar a éste con Raquel, don Antonio le dice a la madre del muchacho, doña Laura, que haga algo para separarlos y le consigue un trabajo en el extranjero. Don Antonio habla con Raquel y la convence de que ella no es de su clase. Ernesto los ve juntos y le pide explicaciones, que ella no le da.

Ernesto va a buscarla al Café y la encuentra bailando en una función particular para hombres, por lo que enojado la saca de allí. Ella le confiesa su amor y Ernesto la lleva a presentar con su madre, quien da una fiesta, pero ésta le hace un desprecio delante de todos. Raquel se marcha y tras ella se van don Antonio y Ernesto.

Don Antonio la insulta al negarse ella a dejar a Ernesto y éste lo escucha por lo que lo reta a duelo, a pesar de las súplicas de Gabriela, quien ya no podrá casarse con Julián. Gabriela desesperada va a ver a Raquel para que impida el duelo. Raquel hace hasta lo imposible por evitar el duelo, incluso se ofrece al viejo don Antonio.

El día del duelo se cumple y al momento de dispararse ambos llega Raquel y salva a Ernesto al interponerse, por último le confiesa su amor y muere.

## **ODIO (1939)**

**Producción** : William Rowland.  
**Dirección** : William Rowland; codirección: Fernando Soler;  
asistente: Mario de Lara.  
**Argumento** : sobre la novela *The mill on the floss* de George  
Elliot.  
**Adaptación** : Fernando Soler y Hans Mandel.  
**Fotografía** : Fred Mandel.  
**Música** : Raúl Lavista; Canciones: Sergio de Karlo.  
**Sonido** : B. J. Kroger.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.

**Intérpretes :**

Fernando Soler (Turanza), Arturo de Córdova (Tomás), Magda Haller (Margarita), Domingo Soler (Benjamin), Julián Soler (Felipe), Gloria Marin (Lucía), Carlos López Moctezuma (Enrique), Emma Roldán (Juana), Julio Villarreal (Barrios), Manuel Noriega (Romero), Joaquín Coss, Aurora Walker (Susana), Natalia Ortiz, Antonio Bravo (Robles), Arturo Soto (Trillo), Rafael Icardo (Alberto), G. López Castillo (Lucas), Cosío Luzarte (Sebastián) y niños Rafael del Río (José niño), Lupita Vega (Lucía niña), Narciso Busquets (Felipe niño), Matilde Palou, Maruja Sánchez.

**Estrano** : 29 de febrero de 1940 en el cine Alameda.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Existe un gran odio entre dos familias, los Barrios y los Turanzas. Felipe es hijo mayor de los Barrios y estudia para ser artista con el mismo maestro con quien estudia Tomás Turanza que quiere ser abogado. Ambos crecen y el odio crece con ellos.

El señor Turanza se hunde en las deudas y su molino está a punto de perderse, los Barrios dan la hipoteca, sin que lo sepan los Turanzas.

Margarita, hermana de Tomás conoce a Felipe y ambos se enamoran, un día mientras pasean juntos, los encuentra Tomás que la lleva ante su padre y la amenaza con matarlo si sigue con él, ella jura nunca más verlo.

Margarita es gran amiga de Lucía quien está enamorada de Tomás. En una fiesta conocen a Enrique quien se interesa por Margarita, pero ésta sólo tiene ojos para Felipe, y se encuentran a escondidas gracias a la ayuda de su tío, quien promete ayudarlos y organizar un paseo.

Enrique escucha que Felipe se quiere reunir con Margarita e investiga acerca del paseo. Ese día se presenta con el criado del tío de Margarita para acompañarla, sin embargo Enrique paga al criado para fingir una descompostura, y se la lleva caminando, pues se avecina una tormenta. Al comenzar la tempestad buscan refugio en una choza y Enrique intenta abusar de Margarita, ella huye y vaga en medio de la tormenta.

Mientras el señor Turanza al enterarse que Margarita se encontraría con Felipe hace un coraje y cae gravemente enfermo. Margarita después de caminar por horas regresa a su casa, pero su padre ha muerto. Tomás la desprecia y su madre la apoya, ambas deciden irse de la casa.

Felipe al saber la historia de Margarita, decide casarse con ella a pesar de lo que se dice. Felipe va a buscarla a su casa, pero Margarita debido a la tormenta está al borde de la muerte. En ese momento Tomás se arrepiente y le pide perdón. Margarita se salva y

con ello se unen Felipe y Tomás, quien sin su odio, podrá casarse con Lucía.

**EN TIEMPOS DE DON PORFIRIO (MELODÍAS DE ANTAÑO)**  
(1939)

**Producción** : Producciones Grovas-Oro Films, Jesús Grovas.  
**Dirección** : Juan Bustillo Oro; asistente: Felipe Palomino.  
**Argumento** : Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero.  
**Adaptación** : Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero.  
**Fotografía** : Jack Draper.  
**Música** : Max Urbán; Canciones: Felipe Villanueva, Manuel M. Ponce, Roca, Campodónico, Chucho Martínez, Alvarado, Carrasco, Perches Enriquez.  
**Sonido** : Roberto Rodríguez y Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Carlos Toussaint.  
**Edición** : Mario González.  
**Interpretes** :  
Fernando Soler (don Francisco), Marina Tamayo (Carmen), Emilio Tuero (Fernando), Joaquín Pardavé (don Rodrigo Rodríguez), Dolores Camarillo (Chole), Aurora Walker (Carlota), Agustín Isunza (licenciado Estebanillo), Lucha María Avila (Carmen niña), Victoria Argota (doña Etelvina), Conchita Gentil Arcos (doña Julia), Humberto Rodríguez (Perico), Manuel Noriega (juez), Armando Velasco, Manuel Pozos (don Luis), Max Langler (don Fulgencio), Gerardo del Castillo, José Elías Moreno, Emilio Romero, Adolfo Bernaldez, Manuel Zoca, Julio Ahuet, actuación especial de Antonio R. Frausto (don Porfirio Díaz), Coros del Conservatorio Nacional de Música y Basílica.

**Estreno** : 3 de abril de 1940 en el cine Alameda.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En una ciudad de la provincia mexicana en las últimas décadas del siglo pasado, don Francisco de la Torre, caballero de costumbres libres y vida desordenada, pierde en un casino toda su fortuna, al jugar con don Rodrigo, además de olvidar por el juego su propia boda con Carlota, a quien deja vestida ante el altar.

La madre de Carlota, la manda a Paris para evitar que todos se enteren de su deshonor y la casa con su tío, pues ella espera un hijo de don Francisco. Chole la criada de la casa, manda cartas a don Francisco enterándolo de lo que sucede, y después de ocho años regresan a México. Francisco conoce a su hija y promete velar por ella.

Carmen se convierte en una señorita y Francisco a la muerte de su padre la ayuda en todo lo que puede, pero su madre la quiere casar con el viejo don Rodrigo, aunque Carmen está enamorada de Fernando, el joven ahijado de don Francisco.

Don Francisco trata de ayudar a la pareja, al hacer pasar por rico a Fernando para que lo acepten. Así para reunir el dinero apuesta con don Rodrigo a que reúne a cien personas en la calle. Sin embargo, la farsa se descubre y doña Carlota apresura la boda con don Rodrigo.

Don Francisco para evitar la unión le organiza una despedida de soltero y lo emborracha haciéndolo que falte a su boda, además de inventarle un duelo con Fernando.

El día del duelo don Rodrigo huye. Carmen descubre que su verdadero padre es Francisco y se casa con Fernando. Doña Carlota y Francisco se reconcilian.

1 9 4 0

**POBRE DIABLO (1940)**

**Producción** : Alfonso Sánchez Tello S.A. y Compañía.  
**Dirección** : José Benavides Jr.  
**Argumento** : Vicente Oroná.  
**Adaptación** : José Benavides Jr. y Carlos Orellana.  
**Fotografía** : Víctor Herrera.  
**Música** : Nikolai Polanko; Canciones y piezas: Rafael Paz, Ernesto Cortázar, Tata Nacho y Bethoven.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : Jorge Fernández.  
**Edición** : Mario González.  
**Interpretes** :  
Fernando Soler (Plácido Bueno), Manolita Saval (Maruja), Carlos Orellana (Ponciano), Pedro Armendáriz (Raúl Solares), Conchita Gentil Arcos (Blandina), Paz Villegas (Severa), Agustín Isunza (Modesto), Raúl Guerrero (Armando), Consuelo Segarra (Cachita), Virginia Serret (Luisa), Arturo Soto Rangel (Ricardo), Manuel Pozos (don Panchito), José Escanero (alcalde), Humberto Rodríguez (juez), Tito Novaro (amigo de Luisa).

**Estreno** : 24 de abril de 1940 en el cine Palacio.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Plácido Bueno y dos presos Modesto y Armando son puestos en libertad por el alcalde del pueblo, al terminarse los subsidios. Tiempo después consiguen trabajo con el ingeniero Raúl, quien construye una carretera que atraviesa el pueblo Sal si puedes, donde tiene problemas con doña Blandina y Severa, pues su casa queda al paso de la carretera. Allí conoce a Maruja, sobrina de las solteras, de quien el ingeniero se enamora.



El tío de Maruja, Ponciano, es un granuja y parrandero, pero es el único que mantiene contacto con Ricardo, padre de Maruja, quien la abandonó antes de conocerla.

Ponciano les da la noticia de la pronta llegada de Ricardo, quien está arrepentido.

El ingeniero manda a Plácido a la casa de las solteronas para que entregue una carta a Maruja, y al llegar, lo confunden con Ricardo y se presenta ante las solteronas como tal. Plácido se queda a vivir con Maruja y Ponciano no descubre la verdad, pues intenta sacar partido de ello. Cuando en el pueblo (donde no hay hombres) se da a conocer el romance entre Raúl y Maruja, Ponciano inventa la historia de un árbol milagroso que consigue maridos a cambio de dinero y con lo cual reúne una cuantiosa suma.

Don Plácido para ayudar a la pareja ante la oposición de las tías, enamora a las solteronas, hasta que aprueban el matrimonio. Antes de la boda llega Luisa, ex novia de Raúl a quien Ponciano soborna al entregarle las ganancias del árbol para impedir el rompimiento de la boda de su sobrina.

Con el matrimonio es inminente la llegada del verdadero padre de Maruja. Al presentarse Ricardo, Plácido se retira.

### **HOMBRE O DEMONIO (DON JUAN MANUEL) (1940)**

**Producción** : Colonial Films, Miguel Contreras Torres.  
**Dirección** : Miguel Contreras Torres; asistente: Carlos L. Cabello.  
**Argumento** : sobre la leyenda de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza.  
**Adaptación** : Miguel Contreras Torres.  
**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Alfonso Esparza Oteo y Gabriel Ruiz, con obras de Bizet y Gounod.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Interpretes** :  
Medea de Novara (Blanca), Arturo de Córdova (Lope), Julio Villarreal (Juan Manuel), Miguel Wimer (Jaso), María Calvo (Pilar), Manuel Noriega (fray Cosme), Pedro Elviro "Pitouto" (Melgajero), Rafael Icardo (Godínez), Paco Martínez (presidente de la Audiencia), Narciso Busquets (Lope niño), Avelina Chardy (doña Francisquita), José Pidal (doctor Blasco), Agustín Sen (conde padre de Blanca), Pepe Martínez (Martín de la Colina), Pedro Mario (virrey), Gerardo del Castillo (tabernero), Humberto Rodríguez

(posadero), José Escanero (jefe de ronda), Manuel Dondé (criado).

**Estreno** : 17 de octubre de 1940 en el cine Palacio.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En la Nueva España durante el siglo XVII, el caballero don Juan Manuel se bate en duelo con don Ramiro, quien planeaba despojarlo de unas tierras. Pasan algunos años y llega de España el pequeño Lope, sobrino y único familiar de don Juan Manuel, que lo convierte con los años en tan buen espadachín como él.

Con los consejos de fray Cosme don Juan Manuel deja su vida de espadachín y se dedica a la caridad. De España llega la marquesa Blanca a quien Lope conoce y la corteja, ante los celos de doña Francisquita. Pero don Juan Manuel también se enamora de ella y le pide a Lope que se le declare por él. Lope sacrificando su amor la pide en matrimonio para su tío, ante la tristeza de doña Blanca que lo ama. Esta se casa con don Juan Manuel y Lope huye a Cuba como soldado.

Mientras tanto en la Nueva España, por un cambio de medicamento don Juan Manuel empieza a enloquecer y cree que su esposa lo engaña. Todas las noches, al dar las doce de la noche sale de su casa y se bate a duelo con los hombres que encuentra frente a su morada.

Lope una noche regresa a casa, don Juan Manuel lo encuentra y lo mata. Al darse cuenta de lo que ha hecho confiesa todo a doña Blanca. Es detenido y se descubre que el culpable es el escudero Jaso quien le administra un medicamento que lo enloquece, en venganza de la muerte de su hermano don Ramiro.

Don Juan Manuel se ahorca y doña Blanca ingresa a un convento.

### **MALA YERBA (1940)**

**Producción** : Hermanos Soria.  
**Dirección** : Gabriel Soria; asistente: Roberto Gavaldón.  
**Argumento** : sobre la novela *Mala yerba* de Mariano Azuela.  
**Adaptación** : Gabriel Soria.  
**Fotografía** : Víctor Herrera.  
**Música** : Silvestre Revueltas; Canciones: Pedro Galindo.  
**Sonido** : José B. Carles.  
**Escenografía** : José Rodríguez Granada.  
**Intérpretes** :

Arturo de Córdova (Gertrudis), Lupita Gallardo (Marcela), René Cardona (don Julián), Pedro Armendáriz (Chuy), Stella Inda (Mariana), Miguel Montemayor (Quico), Antonio Badú, Miguel Inclán, Luis G. Barreiro (Pablo), Miguel Pozos, Miguel Montenegro, Rafael Icardo, Joaquín Coss, Clifford Carr.

Estreno : 11 de septiembre de 1940.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En una hacienda porfiriana en la época anterior a la Revolución, vive don Julián Andrade, el patrón, quien tiene muy mala fama entre los peones, a quienes golpea, mata y endeuda, además de robarse a las mujeres y abusar de ellas.

Llega de visita a la hacienda un gringo amigo suyo y le muestra los alrededores de la hacienda, en su recorrido conoce a Marcela, sobrina de don Pablo y novia del caballero Gertrudis, por quien el hacendado siente una gran atracción, con engaños la hace llevar hasta una casita, donde abusa de ella. Al saberlo las mujeres y peones se burlan de ella.

Un día Marcela va al río por agua y se encuentra allí a don Julián quien la espera para abusar de ella nuevamente, pero Chuy, un peón de la hacienda la defiende, y le cuesta la vida.

Gertrudis regresa de los Estados Unidos y se encuentra con la novedad de la muerte de Chuy y la deshonra de Marcela, pero a él no le importan las habladurías de la gente de la hacienda. Al iniciarse las investigaciones sobre la muerte del muchacho, don Pablo declara contra don Julián y días después aparece muerto.

Julián amenaza a Marcela con matar a Gertrudis sino cede a sus caprichos. Ella escapa y en el camino al pueblo se encuentra al gringo que la ayuda y la hace pasar como su mujer, incluso le ofrece matrimonio, pero ella sólo ama a Gertrudis. El gringo se ofrece a ayudarlos a escapar de Julián, pero Gertrudis se entera que Marcela vive con el gringo y decide casarse con Mariana, ella le cuenta a Marcela de su compromiso.

Por casualidad, en el pueblo se encuentran Gertrudis y Marcela, se confiesan su amor y al aclararse las cosas deciden escapar. Don Julián también se entera de donde está Marcela y la rapta antes que llegue Gertrudis, pero los sigue Quico, un muchacho retrasado que quiere a Marcela.

Don Julián la lleva a su casita. Al descubrir a Quico lo golpea y él se emborracha. Al despertar Quico mata a don Julián, sin que éste pueda defenderse, después llega Gertrudis y se van todos juntos.

**EL INSURGENTE (EL ULTIMO VIRREY) (1940)**

**Producción** : Rex Films, Raphael J. Sevilla.  
**Dirección** : Raphael J. Sevilla; asistente: Jaime L. Contreras.  
**Argumento** : Rafael M. Saavedra y Raphael J. Sevilla  
**Adaptación** : Eduardo Ugarte y Julio Sáenz.  
**Fotografía** : Ross Fisher.  
**Música** : Raúl Lavista.  
**Sonido** : Consuelo Rodríguez.  
**Escenografía** : Ramón Rodríguez Granada.  
**Edición** : Emilio Gómez Muriel.  
**Intérpretes** :  
José Crespo (don Carlos Martín), Virginia Serret (doña Sol Nuñez), Miguel Wimer (don Juan Manuel), José Eduardo Pérez (José María, el escudero), Pedro Elviro "Pitouto" (el justiciero mayor), Manuel Arvide (corregidor don Ramón Martín), Arturo Soto Rangel (brigadier de Avellanada), Max Langler (un ranchero), María Calvo (Rita), Agustín Sen (visitador don Pedro Nuñez), Luis Cots (un ujier), Manuel Pozos.

**Estreno** : 3 de mayo de 1941 en el cine Regis.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En una ciudad provinciana de la Nueva España en 1908, se hace una junta sin consultar al virrey para aplacar los brotes de rebeldía y apoyar a los españoles peninsulares. Uno de los que se niega a firmar es el alférez mayor Carlos Martín de Miravalle.

Asimismo se decretan impuestos contra el pueblo y son apresados muchos que no pueden pagar. El alférez al verlos ser golpeados interviene y los salva de los soldados, frente a doña Sol, hija del visitador, quien se enamora de él. La junta destituye como corregidor al padre del alférez y a éste lo nombran traidor y lo amenazan con la Real Audiencia.

Carlos Martín es apresado pero huye después de un duelo, su padre es detenido y acusado de iniciar levantamientos al no delatar el escondite de su hijo. El alférez se refugia en las montañas y se une a él una muchedumbre que está en contra de la junta.

En uno de sus viajes, el jefe de justicia de la junta es detenido y obligado a firmar una carta donde manda liberar al padre del alférez. Este va al palacio disfrazado y libera a su padre con la ayuda de doña Sol.

El jefe de justicia al quedar en libertad, denuncia al alférez y planea emboscarlo junto don Juan Manuel, a quien le es dada la mano

de doña Sol. El alférez es aprendido y sentenciado a ejecución. Doña Sol acepta casarse con don Juan Manuel si respeta la vida del alférez.

Uno de los hombres del alférez escucha el ofrecimiento y avisa al excorregidor de Miravalle, que espera la llegada del visitador, a quien le cuenta todo y sobre el matrimonio de su hija. Llegan a la catedral justo a tiempo para impedir el matrimonio y liberar al alférez.

El visitador da las gracias a quienes impidieron el movimiento contra el virrey.

A pesar de eso, un año más tarde estalla el movimiento de Independencia.

### **AHI ESTA EL DETALLE (1940)**

**Producción** : Grovas-Oro Films.  
**Dirección** : Juan Bustillo Oro; asistente: Felipe Palomino.  
**Argumento** : Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro.  
**Adaptación** : Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro.  
**Fotografía** : Jack Draper.  
**Música** : Raúl Lavista.  
**Bonido** : Rafael Ruiz Esparza.  
**Escenografía** : Carlos Toussaint; maquillaje: Dolores Camarillo.  
**Edición** : Mario González y Juan Bustillo Oro.  
**Interpretes** :  
Mario Moreno "Cantinflas" (él mismo), Joaquín Pardavé (Cayetano Lastre), Sara García (Clotilde Regalado), Sofía Álvarez (Dolores), Dolores Camarillo (Pacita), Manuel Noriega (juez), Antonio R. Frausto (defensor), Agustín Isunza (fiscal), Antonio Bravo (Boby Lechuga), Francisco Jambrina (Leonardo del Paso), Joaquín Coss (magistrado), Eduardo Arozamena (juez), Rafael Icardo (comisario), Alfredo Varela Jr. (escribiente), Angel T. Sala (inspector), Estanislao Schilinsky (ayudante del juez), Narciso Busquets, Wilfrido Moreno, Adolfo Bernáldez, Max Langler e "hijos de Cantinflas".

**Estreno** : 11 de septiembre de 1940 en el cine Palacio.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Paz es sirvienta en la casa de Dolores y Cayetano, y por las noches le da de comer a su novio Cantinflas, a quien le encarga matar

a un perro de la casa llamado Bobby, pues no deja salir al patrón, que se va de viaje. Esa misma noche vigila la casa Bobby, un gángster conocido como el "fox terrier" quien tiene cartas comprometedoras de Dolores y la chantajea con entregárselas a su marido.

Súbitamente esa misma noche regresa Cayetano, pues tiene la idea de que Dolores le es infiel y encuentra en la casa a Cantinflas, a quien Dolores hace pasar por su hermano, para que no los mate a ambos. Cayetano les cree y está contento, pues ya se puede cobrar la herencia de los padres de Dolores.

Cantinflas vive como rey en la casa, cuando aparece Clotilde, la verdadera esposa de Leonardo, el hermano de Dolores, con ocho falsos hijos. Cayetano le exige a Cantinflas que legalice su unión con la mujer y les de apellido a sus hijos. Cuando se va a realizar la boda, llega la policía y arresta al supuesto Leonardo por asesinar a Bobby.

Se abre un juicio donde Cantinflas confiesa haber matado a Bobby, al creer que se trata del perro, es condenado, pero aparece el verdadero Leonardo que confiesa el crimen en defensa propia.

### **EL JEFE MÁXIMO (1940)**

**Producción** : Fernando de Fuentes.  
**Dirección** : Fernando de Fuentes; asistente: Miguel M. Delgado.  
**Argumento** : sobre la pieza *Los caciques* de Carlos Arniches.  
**Adaptación** : Fernando de Fuentes y Rafael F. Muñoz.  
**Fotografía** : Gabriel Figueroa.  
**Música** : Manuel Esperón.  
**Sonido** : Ismael Rodríguez.  
**Escenografía** : Manuel Fontanals.  
**Edición** : Charles L. Kimball.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín (Máximo), Joaquín Pardavé (Serapio), Gloria Marín (Cristina), Manuel Tamés (José), Emma Roldán (doña Eduarda), Luis G. Barreiro (Bartolo), Alfredo del Diestro (Régulo), Pedro Armendáriz (Alfredo), Manuel Noriega (doctor Gutiérrez).  
**Estreno** : 2 de octubre de 1940 en el cine Palacio.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En el pueblo Ponte Verde de Abajo, gobierna el jefe municipal Máximo Terroba, quien gasta todo lo recaudado entre sus amigos, y les

reparte el botín que es el pueblo mismo. En el poblado existe un sólo partido político que es el suyo, en donde nombra a sus parientes en puestos públicos.

Cansados de los abusos se presentan dos vecinos quienes exigen la existencia de un partido político del pueblo, Máximo los multa y los echa del pueblo. Los vecinos se quejan en la gobernatura del estado.

Don Máximo quiere casar a su sobrina Cristina con un miembro de su partido, cuando llega una carta de un amigo suyo, funcionario en la gobernatura donde le avisa que llegará un inspector al pueblo y cuya señal será que vendrá acompañado del ejército.

Máximo comienza a pagar a gente del pueblo para llenar las cárceles, las escuelas y el asilo, pues ninguna institución funciona. De la capital llega Alfredo con su tío Pepe, en busca de Cristina y doña Eduarda, esposa de Regulo, a quienes conocieron en la playa. Al llegar ellos, pasa por ahí un destacamento militar, por lo que son confundidos con los inspectores del gobierno.

Alfredo tiene miedo de pedir la mano de Cristina, pues conoce la fama de su tío, pero Máximo le pide a ella que lo enamore, para que no se de por enterado de los desfalcos en los libros de contabilidad. Asimismo hacen una gran fiesta y comienza el recorrido por todo el pueblo con los falsos inspectores.

Don Pepe descubre con quien los confunden y aprovecha para poder casar a su sobrino con Cristina a cambio de firmar los libros de desfalcos. Don Serapio, ayudante de Máximo y éste retrasan la boda lo más posible hasta que finalmente los casan.

Mientras, llega el verdadero inspector y se da cuenta de los engaños de Máximo. Se lleva a Máximo y a su gabinete a la cárcel. Alfredo y Cristina se van de viaje de luna de miel, en tanto que las esposas de Máximo y Serapio llevan comida a sus maridos presos.

**RASTA QUE LLOVIO EN SAYULA (SUERTE TE DA DIOS)**  
(1940)

**Producción** : Colonial Films, Miguel Contreras Torres.  
**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Argumento** : Miguel Contreras Torres.  
**Adaptación** : Miguel Contreras Torres, Miguel Wimer y Manuel Noriega.

**Fotografía** : Alex Phillips.  
**Música** : Canciones por Mariachi y Trio.  
**Sonido** : José E. Carles.  
**Escenografía** : Mariano Rodríguez Granada.  
**Edición** : José Marino.  
**Intérpretes** :

Carlos López "Chaflán" (Chema), Emma Roldán (Chole), Leopoldo Beristáin (Policarpo), Alicia Ortiz (Dolores Garbo), Amparo Arozamena (Greta)

del Río), María Luisa Zea (Lupe), Rafael Icardo (Epitacio), Carlos Villatoro (Nicanor), Consuelo Segarra (Casilda), Alpiste (el centavo), Miguel Wimer (coronel), Etelvina Rodríguez (Lucha), Ricardo Mutio (agente de policía), Alfonso Bedoya (El mayate), Anita Beltrán (María), Salvador Quiroz (Práxedes), Humberto Rodríguez (pasajero), Hernán Vera (ranchero), Julio Ahuet (chofer), Mariachi Los Diablos Rojos, Trío Yonironda.

**Estreno** : 27 de junio de 1941 en los cines del Circuito.

### SINOPSIS DEL ARGUMENTO

En el pueblo de Sayula, los compadres Chema y Policarpo platican preocupados, pues el boticario don Epitacio es un usurero que pretende quedarse con el Rancho del capulín, que pertenece a Chema. Este pide un plazo y le concede dos días.

Al día siguiente llegan al pueblo los medicamentos y la manta de la lotería, donde el boticario descubre que don Chema se sacó el billete premiado. Va a buscarlo con Policarpo y con todo el pueblo para celebrar. Don Chema deja a su esposa doña Chole y se va con su compadre a la capital a cobrar el billete.

Llegan justo a las fiestas de Independencia, donde conocen en el hotel a las bailarinas y actrices Dolores Garbo y Greta del Río, quienes viven de sacarle dinero al coronel Echegaray, con el pretexto de convertirlo en estrella de cine, con un director llamado Práxedes.

Los rancheros se enredan con ellas y suceden algunos incidentes entre el coronel y ellos. Al terminar las celebraciones patrias, buscan donde cobrar su billete, pero descubren que el que llevan pertenece a otro sorteo. A la salida del edificio de la Lotería Nacional atropellan a don Chema, que llega abatido al pueblo en donde todos les reclaman.

Al ir por una medicina para curarlo, ven que está envuelta con el billete de la lotería premiado. Llega el coronel de la capital y les ofrece protección, además de insinuarles que podría ayudarles para conseguir a las bailarinas, pero llega la policía para encarcelarlo, pues es un estafador.

Ahora si se va toda la familia a la ciudad a cobrar el billete ganador.



**2. CORTOMETRAJES**  
**( 1930 - 1940 )**

**1 9 4 0**

***SINPRE LISTO EN LAS TINIEBLAS*** (1940)

**Producción** : POSA, Reachi Santiago, M. Ferrándiz.  
**Dirección** : Fernando A. Rivero.  
**Guión** : Estanislao Schillinsky.  
**Intérpretes** :  
Mario Moreno "Cantinflas" (Chencho).  
**Sonido** : Hermanos Rodríguez.  
**Estudio y laboratorio** : Azteca.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

CORTO (EPISODIO DE LA VIDA VERNACULA).

Chencho duerme con su esposa, mientras un hombre entra a robar a su casa. En situaciones cómicas, una y otra vez se levanta con miedo. Finalmente vence su temor y atrapa al ladrón al dispararle de lejos. Chencho se hace famoso.

Al hacer una demostración en su casa de lo diestro que es en el manejo de las armas, termina con un gran agujero en el techo por lo que queda cubierto de polvo.

**JENGIBRE CONTRA DINAMITA (1940)**

**Producción** : POSA, Santiago Reachí y M. Ferrándiz.  
**Dirección** : Fernando A. Rivero.  
**Guión** : Estanislao Schillinsky.

**Intérpretes** :  
Mario Moreno "Cantinflas" (bala fría), Gloria  
Marín (Licha), Daniel "Chino" Herrera (don  
Cleto).

**Estudio y laboratorio** : Azteca.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

En una cantina está el forastero bala fría que al conocer a Licha le hace la ronda. El pueblo es azotado por criminales y ladrones, entre ellos Ojo tuerto que llega en el momento en que bala fría discute una partida de ajedrez y con indirectas enfurece al pistolero.

Cuando Ojo tuerto lo encara, éste baila con Licha y vacila al bandido. Finalmente lo atrapa y lo lleva a la cárcel, con lo que se convierte en héroe.

Cobra la recompensa que se daba por la captura del pistolero y se casa con la joven.

**CANTINFLAS Y SU PRIMA (1940)**

**Producción** : POSA Films, Santiago Reachí y M. Ferrándiz.  
Supervisión: Grovas-Oro Films.

**Dirección** : Carlos Toussaint.

**Guión** : Estanislao Schillinsky.

**Intérpretes** :  
Mario Moreno "Cantinflas" (Cantinflas), Chelo  
Gómez (Inés), Estanislao Schillinsky.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Cantinflas trabaja como plomero en una casa donde la dueña, Inés, es muy coqueta con los hombres y tiene varios amantes a los que llama

carifosamente "primos", entre ellos está Cantinflas que al querer eliminar a un rival, llama al marido de Inés para que se presente en su casa. Pero por una confusión es a él a quien encuentra con su mujer y comienza la contienda entre ambos, a la que se une otro "primo" que estaba escondido en la recámara de Inés.

Cuando los tres están golpeados en el suelo, llega Inés con un nuevo "primo" y los tres se desmayan.

### **CANTINFLAS BOXEADOR (1940)**

**Producción** : POSA Films, Santiago Reachí y M. Ferrándiz;  
Supervisión de Grovas-Oro Films.

**Dirección** : Fernando A. Rivero.

**Guión** : Estanislao Schillinsky.

**Intérpretes** :

Mario Moreno "Cantinflas", Chelo Gómez,  
Estanislao Schillinsky.

**Estudio y laboratorio** : CLASA.

### **SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Cantinflas es muy busca pleitos y mujeriego. Al pasar una joven con su novio, le dice un piropo y el novio que es boxeador se molesta, así que quedan en pelar en un gimnasio. Ahí Cantinflas hace de las suyas y gana al golpear al boxeador con una herradura.

Los amigos del boxeador, al ver que vence al campeón suben al ring a ayudarlo y a todos los golpea.

Al terminar con ellos se va feliz con la joven.

### **CANTINFLAS RULETERO (1940)**

**Producción** : POSA Films, Santiago Reachí y M. Ferrándiz;  
Supervisión: Grovas-Oro Films.

**Dirección** : Fernando A. Rivero.

**Guión** : Estanislao Schillinsky.

**Intérpretes :**

Mario Moreno "Cantinflas" (Baldomero), Gloria  
Marín (Gloria) María Calvo (madre de Gloria) y  
Chelo Gómez.

**Edición :** González.

**Estudio y laboratorio :** CLASA.

**SINOPSIS DEL ARGUMENTO**

Cantinflas es el taxista Baldomero que trabaja como ruletero con una carcacha que es increíble que funcione por el mal estado en que se encuentra, y con la cual transporta a los clientes siempre y cuando lo empujen.

Un día se para frente a un aparador, donde una linda muchacha admira un auto chevrolet, él entró a la concesionaria y se entromete en todo lo que la joven pregunta, hasta que el dependiente lo corre. Cantinflas se retira y toma una siesta dormido en su taxi, con horario de una a tres horas.

De pronto escucha unos gritos, despierta, arranca su auto y ve a la muchacha de la concesionaria, quien huye de unos maleantes. Cantinflas se ofrece a llevarla a su casa, donde conoce a su madre y a sus cinco hermanas.

En recompensa por haber salvado a su hija, la señora le ofrece un sitio de taxis y pone a trabajar a las cinco muchachas como taxistas. Cuando todas le hacen cariños, él despierta y se da cuenta que todo fue un sueño.

# TEMATICAS DEL CINE MEXICANO

(1930 - 1940)

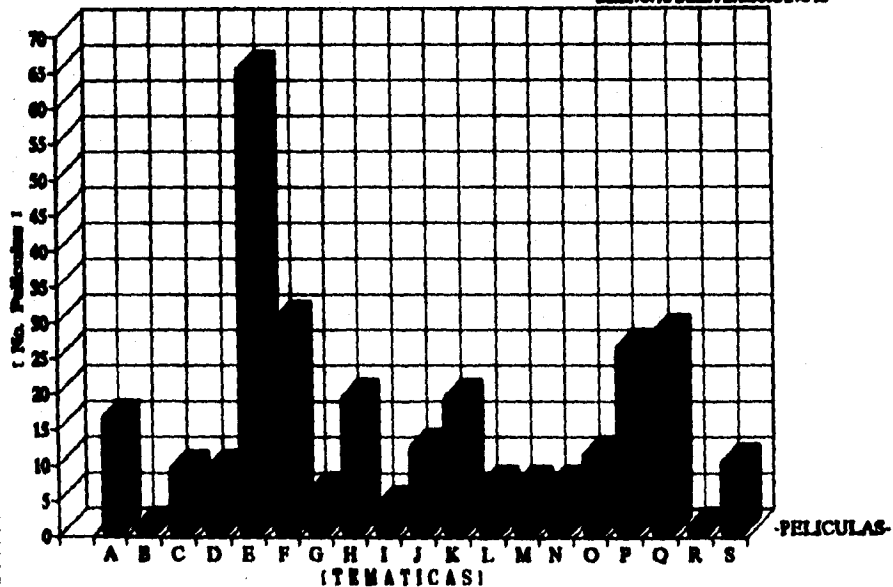
## ASPECTOS TEMATICOS :

- A - La Revolución.
- B - Nacional-Paisajismo.
- C - La Prostituta.
- D - Documentalismo.
- E - Comedia Ranchera.
- F - La Familia.
- G - El Indigenismo.
- H - Melodrama Historico.
- I - Ahoranza Porfiriana.
- J - Adaptaciones Cinematograficas.
- K - La Ciudad.
- L - Policiaco-Gangsteril.
- M - Comedia Musical.
- N - Cine Biografico.
- O - Horror-Misterio.
- P - Melodrama (temas diversos).
- Q - Comedia (temas diversos).
- R - Farsa Dramatica.
- S - Cortometrajes.

## GRAFICA COMPARATIVA

Decada [ 1930-1940 ]

DIENRO A. DELIA ZAMORANO R.



ॐ ॐ ॐ

*SEGUNDA PARTE*

*CARTELERA  
CINEMATOGRAFICA  
(1930 - 1940)*

ॐ ॐ ॐ

## **CARTELERA CINEMATOGRAFICA \***

**1 9 3 0**

### **SANGRE MEXICANA (Sonora).**

**Dirección** : ?.  
**Intérpretes** : Celia Montalván.  
**Producción** : Hermanos Rodríguez.

### **VICIO (Muda).**

**Dirección** : Angel E. Alvarez.  
**Intérpretes** : Carmelita Alvarez, Honorato Reyes Nueva, Eladio Martínez Pando.  
**Producción** : Producciones Cinematográficas Angel E. Alvarez.

### **ABISMOS O NAUFRAGOS DE LA VIDA (Muda).**

**Dirección** : Salvador Pruneda.  
**Intérpretes** : Carmen Delgado, Rosa Castillo, Magda Haller, Julia Campos, Armando de la Torre, Alfredo Varela.  
**Producción** : Aztecart.

### **MAS FUERTE QUE EL DEBER (Sonora).**

**Dirección** : Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : Luis de Ibargüen, Idolina Romagnoli, Ricardo Carti.  
**Producción** : Films Tenoch.

### **SONADORES DE GLORIA (Muda).**

**Dirección** : Miguel Contreras Torres.

---

\* Esta cartelera cinematográfica está realizada en base a los textos *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, de Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía mexicana de medio y largometrajes (1906-1940)* de la Cineteca Nacional, *Cartelera cinematográfica 1930-1939* y *1939-1940* de Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, y en fuentes hemerográficas directas de los años comprendidos en el periodo.

**Intérpretes** : Miguel Contreras Torres, Medea de Novara, Lía Tora,  
Paul Ellis.  
**Producción** : Miguel Contreras Torres.

**TERRIBLE PESADILLA** (Muda).

**Dirección** : Charles Amador.  
**Intérpretes** : Charles Amador, Carmen Ortiz, Elias D. Hanan.  
**Producción** : Compañía Cinematográfica Mexicana El Aguila S.A.

**DIOS Y LEY** (Muda).

**Dirección** : Guillermo Calles.  
**Intérpretes** : Carmen Guerrero, Juan Martínez.  
**Producción** : Independencia.

**LOS HIJOS DEL DESTINO** (Muda).

**Dirección** : Luis Lezama.  
**Intérpretes** : Lidia Franco, Irma Vera, Luis Cots.  
**Producción** : Asociación Nacional de Protección a la Infancia.

**AGUILUCHOS MEXICANOS** (Muda).

**Dirección** : Miguel Contreras Torres y Gustavo Sáenz de Sicilia.  
**Intérpretes** : Socorro Astol, Luis Meneses.  
**Producción** : Miguel Contreras Torres y Gustavo Sáenz.

**EL AGUILA Y EL NOPAL** (Muda).

**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Intérpretes** : Roberto Soto, Angel Rabanal, Eugenia Galindo.  
**Producción** : Miguel Contreras Torres.

**1 9 3 1**

**SITARI** (Muda).

**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Intérpretes** : Miguel Contreras Torres, Medea de Novara, Matías



Producción : Santoyo.  
Miguel Contreras Torres.

**CONTRABANDO (Sonora).**

Dirección : Alberto Méndez Bernal.  
Intérpretes : Ramón Pereda, Virginia Ruiz, Paul Ellis.  
Producción : Méndez Bernal.

**SANTA (Sonora).**

Dirección : Antonio Moreno.  
Intérpretes : Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado.  
Producción : Compañía Nacional productora de Películas.

1 9 3 2

**SE INICIA EL PERIODO SONORO FORMALMENTE**

**ALMA DE AMERICA**

Dirección : Alfonso Bustamante Moreno.  
Intérpretes : Gloria Judith Jiménez, Esperanza Catareo, Fausto del Prado.  
Producción : La Mexicana Elaboradora de Películas.

**AGUILAS FRENTE AL SOL**

Dirección : Antonio Moreno.  
Intérpretes : Jorge Lewis, Hilda Mora, Conchita Ballesteros.  
Producción : Compañía Nacional Productora de Películas.

**UNA VIDA POR OTRA**

Dirección : John H. Auer.

**Intérpretes** : Nancy Torres, Gloria Iturbe, Julio Villarreal.  
**Producción** : Compañía Nacional Productora de Películas.

### **REVOLUCION (LA SOMBRA DE PANCHE VILLA)**

**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Intérpretes** : Miguel Contreras Torres, Sofia Alvarez, Alfredo del Diestro.  
**Producción** : Miguel Contreras Torres.

### **MANO A MANO**

**Dirección** : Arcady Boytler.  
**Intérpretes** : Carmen Guerrero, Miguel Angel Ferriz, René Cardona.  
**Producción** : Alcayde.

### **SOBRE LAS OLAS**

**Dirección** : Miguel Zacarias.  
**Intérpretes** : Adolfo Giron, Carmen Guerrero, Paco Martinez, René Cardona.  
**Producción** : Miguel Zacarias.

### **EL ESPECTADOR IMPERTINENTE**

**Dirección** : Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : Anita Ruanova, Arcady Boytler.  
**Producción** : Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla

### **EL ANONIMO**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Carlos Drellana, Gloria Iturbe, Julio Villarreal.  
**Producción** : Compañía Nacional Productora de Películas.

**1 9 3 3**

### **EL PRISIONERO 13**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.

**Intérpretes** : Alfredo del Diestro, Adela Sequeyro, Luis G. Barreiro.  
**Producción** : Compañía Nacional Productora de Películas.

### **ALMAS ENCONTRADAS**

**Dirección** : Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : Juan José Martínez Casado, Joaquín Busquets, Amparo Arozamena.  
**Producción** : Industrial Cinematográfica.

### **LA CALANDRIA**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Carmen Guerrero, Paco Berrondo, Adria Delhort.  
**Producción** : Producciones Hispanomexicana Cinematográfica.

### **SAGRARIO**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Ramón Pereda, Adriana Lamar, María Luisa Zea.  
**Producción** : Aspa Films.

### **LA LLORONA**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Ramón Pereda, Virginia Zurri, Carlos Orellana.  
**Producción** : Eco Films.

### **SU ULTIMA CANCION**

**Dirección** : John H. Auer.  
**Intérpretes** : Alfonso Ortiz Tirado, María Luisa Zea, Víctor Urruchua.  
**Producción** : Compañía Nacional Productora de Películas.

### **ENENIGOS**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Joaquín Busquets, Gaby Sorel, Antonio R. Frausto.  
**Producción** : Atlántida Films.

### **PROFANACION**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Julio Villarreal, Graciela Muñoz Peza, Fernando A. Rivero.  
**Producción** : Indoamérica.

### **EL TIGRE DE YAUTEPEC**

Dirección : Fernando de Fuentes.  
Intérpretes : Pepe Ortiz, Lupita Gallardo, Antonio R. Frausto.  
Producción : Compañía Nacional Productora de Películas.

### **JUARES Y MAXIMILIANO ( LA CAIDA DE UN IMPERIO )**

Dirección : Miguel Contreras Torres.  
Intérpretes : Medea de Novara, Enrique Herrera, Alfredo del Diestro.  
Producción : Producciones Contreras Torres.

### **TIBURON**

Dirección : Ramón Peón.  
Intérpretes : Luis G. Barreiro, Joaquín Coss, Julio Villarreal.  
Producción : Industrial Cinematográfica.

### **LA NOCHE DEL PECADO**

Dirección : Miguel Contreras Torres.  
Intérpretes : Ernesto Vilches, Ramón Pereda, Medea de Novara.  
Producción : Producciones Contreras Torres.

### **EL HEROE DE NACOZARI (JESUS GARCIA)**

Dirección : Guillermo Calles.  
Intérpretes : Ramón Pereda, Luz Díaz, Antonio R. Frausto.  
Producción : Compañía Nacional Productora de Películas.

### **EL FULPO HUMANO**

Dirección : Jorge Bell.  
Intérpretes : Arturo Campoamor, Margot Erbeyo, Elena San Martín.  
Producción : Cuahutemoc.

### **AGUILAS DE AMERICA**

Dirección : Manuel R. Ojeda.  
Intérpretes : Carlos Villatoro, Mercedes Soler, Carlos Formar.  
Producción : Producciones Cultural S.A.

### **CORAZONES EN DERROTA**

**Dirección** : Rubén C. Navarro.  
**Intérpretes** : María Luisa Zea, Arturo Campoamor, Aurora Bermúdez.  
**Producción** : Alpha Films.

### **PECADOS DE AMOR**

**Dirección** : David Kirkland.  
**Intérpretes** : Beatriz Ramos, Angel T. Sala, José Luis Jiménez.  
**Producción** : Aguila Films.

### **LA MUJER DEL PUERTO**

**Dirección** : Raphael J. Sevilla y Arcady Boytler.  
**Intérpretes** : Andrea Palma, Domingo Soler, Lina Boytler.  
**Producción** : Eurindia Films.

### **EL COMPADRE MENDOZA**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Carmen Guerrero, Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto.  
**Producción** : Aguila Films.

### **EL VUELO DE LA MUERTE**

**Dirección** : Guillermo Calles.  
**Intérpretes** : Ramón Pereda, Adriana Lamar, Sara García.  
**Producción** : Pereda Films.

### **LA SANGRE MANDA**

**Dirección** : José Bohr y Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : José Bohr, Virginia Fábregas, Elisa Robles.  
**Producción** : Producciones Cinematográficas Intercontinentales.

1 9 3 4

### **ORO Y PLATA**

**Dirección** : Ramón Peón.

**Intérpretes** : Carmen Guerrero, Adolfo Girón, Alfredo del Diestro.  
**Producción** : Hispano mexicana.

### **CHUCHO EL ROTO**

**Dirección** : Gabriel Soria.  
**Intérpretes** : Fernando Soler, Adriana Lamar, Leopoldo Ortín.  
**Producción** : Cinematográfica Mexicana.

### **EXPOSICION GANADERA**

**Dirección** : Manuel G. Gómez.

### **EL FANTASMA DEL CONVENTO**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Marta Roel, Enrique del Campo, Carlos Villatoro.  
**Producción** : Films Exchange.

### **EL ESCANDALO**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Julián Soler, Enrique del Campo, Rosa Castro.  
**Producción** : Ren-Mex.

### **REBELLION**

**Dirección** : Manuel G. Gómez.  
**Intérpretes** : Nativos de San Juan Teotihuacan.  
**Producción** : Producciones Sol.

### **QUIEN MATO A EVA**

**Dirección** : José Bohr.  
**Intérpretes** : José Bohr, Josefina Vélez, Julio Villarreal.  
**Producción** : Duquesa Olga y José Bohr.

### **CORAZON BANDOLERO**

**Dirección** : Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : Juan José Martínez Casado, Victoria Blanco, Domingo Soler.  
**Producción** : Mex-Films.

**! VIVA MEXICO !**

**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Intérpretes** : Francisco Martínez, Sara García, Alberto Martí.  
**Producción** : Producciones Contreras Torres.

### **MUJERES SIN ALMA (VENGANZA SUPREMA)**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Consuelo Moreno, Alberto Martí, Juan Orol.  
**Producción** : Aspa Films.

### **CRUZ DIABLO**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Ramón Pereda, Lupita Gallardo, Julián Soler.  
**Producción** : Mex-Art.

### **UNA MUJER EN VENTA**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Josefina Escobedo, Víctor Urruchua, Julián Soler,  
Lorenzo Barcelata.  
**Producción** : Monterrey S.A.

### **REDES**

**Dirección** : Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel.  
**Intérpretes** : Silvio Hernández, David Valle González, Rafael  
Hinojosa.  
**Producción** : Secretaría de Educación Pública.

### **DOS MONJES**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Magda Haller, Carlos Villatoro, Víctor Urruchua.  
**Producción** : Proa Films.

### **PAYASADAS DE LA VIDA**

**Dirección** : Miguel Zacarías.  
**Intérpretes** : Ramón Pereda, Miguel Medel, Gloria Morel.  
**Producción** : Latino Films de México.

### **TIERRA, AMOR Y DOLOR**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Domingo Soler, Consuelo Frank, Joaquín Busquets.  
**Producción** : Atlas Films.

### **NETZAHUALCOYOTL (EL REY POETA)**

Dirección : Manuel Sánchez Valtierra.  
Intérpretes : Antonio Garay Gudino, Rosa Fuentes, Max Langler.

### **DONA MALINCHE**

Dirección : Hilario Paullada.  
Intérpretes : Gloria Iturbe, Leopoldo Orin, Jorge Vélez.  
Producción : Cinematográfica Artística Industrial.

### **TU HIJO ( AMOR DE MADRE )**

Dirección : José Bohr.  
Intérpretes : Julio Villarreal, Elena D'Orgaz, Julián Soler.  
Producción : José Bohr y Duquesa Olga.

### **CLEMENCIA**

Dirección : Chano Urueta.  
Intérpretes : Consuelo Frank, Víctor Urruchua, Julián Soler.  
Producción : Compañía Nacional Productora de Películas.

### **BOHEMIOS**

Dirección : Rafael E. Portas.  
Intérpretes : Julián Soler, Amalia Ilisa, Alejandro Ciangherotti.  
Producción : Cinematográfica Mexicana.

### **JANITZIO**

Dirección : Carlos Navarro.  
Intérpretes : Emilio Fernández, María Teresa Orozco, Gilberto González.  
Producción : Cinematográfica Mexicana.

### **TRIBU**

Dirección : Miguel Contreras Torres.  
Intérpretes : Miguel Contreras Torres, Medea de Novara, Alfredo del Diestro.  
Producción : Producciones Contreras Torres.

### **EL PRIMO BASILIO**



**Dirección** : Carlos de Nájera.  
**Intérpretes** : Andrea Palma, Ramón Pereda, Joaquín Busquets.  
**Producción** : Eurindia Films.

### **LA ISLA MALDITA**

**Dirección** : Boris Maicon.  
**Intérpretes** : Luis G. Barreiro, Mario Tenorio, Carmen Torreblanca.  
**Producción** : Distrimex.

**1 9 3 5**

### **NONJA, CASADA, VIRGEN Y MARTIR**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Julio Villarreal, Antonio R. Frausto, Consuelo Frank.  
**Producción** : Industrial Cinematográfica.

### **MARTIN GARATUZA**

**Dirección** : Gabriel Soria.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Josefina Escobedo, Juan José Martínez Casado.  
**Producción** : Aguila Films.

### **¡ VAMOS CON PANCHE VILLA!**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Manuel Tamés.  
**Producción** : CLASA Films.

### **SUEÑO DE AMOR**

**Dirección** : José Bohr.  
**Intérpretes** : Claudio Arrau, Julieta Palavicini, Consuelo Frank.  
**Producción** : José Bohr y Duquesa Olga.

### **MARIA ELENA**

Dirección : Raphael J. Sevilla.  
Intérpretes : Carmen Guerrero, Juan José Martínez Casado, Adolfo  
Girón.  
Producción : Impulsora Mex-Art.

### **TODO UN HOMBRE**

Dirección : Ramón Peón.  
Intérpretes : Raúl Talán, María Luisa Zea, Alberto Martí.  
Producción : Regio Mex.

### **MADRE GUERRIDA**

Dirección : Juan Orol.  
Intérpretes : Luisa María Morales, Alberto Martí, Antonio Liceaga.  
Producción : Aspa Films.

### **SOR JUANA INES DE LA CRUZ**

Dirección : Ramón Peón.  
Intérpretes : Andrea Palma, Alfredo del Diestro, Alberto Martí.  
Producción : La Mexicana Elaboradora de Películas.

### **EL TESORO DE PANGHO VILLA**

Dirección : Arcady Boytler.  
Intérpretes : Antonio R. Frausto, Raúl de Anda, Victoria Blanco.  
Producción : San Vicente y Mier.

### **EL RAYO DE SINALOA (HERACLIO BERNAL)**

Dirección : Julián S. González.  
Intérpretes : Antonio R. Frausto, Amparo Arozamena, Luis G. Barreiro.  
Producción : Julián S. González y Raúl de Anda.

### **LA FAMILIA DRESSEL**

Dirección : Fernando de Fuentes.  
Intérpretes : Consuelo Frank, Jorge Vélez, Rosita Arriaga.  
Producción : Impulsora Cinematográfica.

### **LUPONINI DE CHICAGO**

Dirección : José Bohr.

**Intérpretes** : José Bohr, Anita Blanch, Godofredo de Velasco.  
**Producción** : José Bohr y Duquesa Olga.

### **EL MISTERIO DEL ROSTRO PALIDO**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Carlos Villarias, Beatriz Ramos, Joaquín Busquets.  
**Producción** : Alcayde.

### **HOY COMIENZA LA VIDA**

**Dirección** : Juan José Segura.  
**Intérpretes** : Josefina Escobedo, Ramón Armengod, Elena D'Orgaz.  
**Producción** : Elsa.

### **LOS MUERTOS HABLAN**

**Dirección** : Gabriel Soria.  
**Intérpretes** : Julián Soler, Amelia de Ilisa, Manuel Noriega.  
**Producción** : José Luis Bueno.

### **LOS DESHEREDADOS**

**Dirección** : Guillermo Baqueriza.  
**Intérpretes** : Lucha María Bautista, Antonio S. Liceaga, Joaquín Coss.  
**Producción** : Salvador Bueno y Enrique Beltrán.

### **SILENCIO SUBLIME**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Alfredo del Diestro, Emma Roldán, Leopoldo Ortín.  
**Producción** : La Mexicana Elaboradora de Películas.

### **MAS ALLA DE LA MUERTE**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Adela Sequeyro, Miguel Arenas, Mario Tenorio.  
**Producción** : Cooperativa Exito.

### **ROSARIO**

**Dirección** : Miguel Zacarías.  
**Intérpretes** : Gloria Morel, Pedro Armendáriz, Natalia Ortiz.  
**Producción** : Cooperativa Continental.

### **JUAN PISTOLAS**

**Dirección** : Robert Curwood.  
**Intérpretes** : Raúl de Anda, Lucha Ruanova, Javier de la Parra.  
**Producción** : Producciones Mexicanas.

### **CELOS**

**Dirección** : Arcady Boytler.  
**Intérpretes** : Fernando Soler, Vilma Vidal, Arturo de Córdova.  
**Producción** : Mier.

### **¿ QUE HAGO CON LA CRIATURA ?**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Ramón Armengod, Gloria Morel.  
**Producción** : Cooperativa Exito.

### **DECIMONOVENO CONCIERTO DE LA COMPANIA EL AGUILA EN CHAPULTEPEC**

**Dirección** : Gustavo Sáenz de Sicilia.

**1 9 3 6**

### **ORA PONCIANO**

**Dirección** : Gabriel Soria.  
**Intérpretes** : Jesús Solórzano, Consuelo Frank, Carlos Villarias.  
**Producción** : Soria.

### **MATER NOSTRA**

**Dirección** : Gabriel Soria.  
**Intérpretes** : Esperanza Iris, Julián Soler, Vicente Oroná.  
**Producción** : José Luis Bueno.

### **MADRES DEL MUNDO**

**Dirección** : Rolando Aguilar.  
**Intérpretes** : Carmen Hermosillo, Manuel Buendía, Lucha Ruanova.  
**Producción** : Continental.

### **EL PAUL MACABRO**

Dirección : Miguel Zacarías.  
Intérpretes : René Cardona, Manuel Noriega, Esther Fernández.  
Producción : Pezet.

### **TRAS LA REJA**

Dirección : Jorge M. Dada.  
Intérpretes : Antonio Liceaga, Carmen Hermosillo, Emilio Tuero.  
Producción : Oasis.

### **NOVILLERO**

Dirección : Boris Maicon.  
Intérpretes : Lorenzo Garza, Agustín Lara, Lucha Bautista.  
Producción : Roberto A. Morales.

### **MARIGUANA (EL MONSTRUO VERDE)**

Dirección : José Bohr.  
Intérpretes : José Bohr, Barry Norton, Lupita Tovar.  
Producción : José Bohr y Duquesa Olga.

### **MALDITAS SEAN LAS MUJERES**

Dirección : Juan Bustillo Oro.  
Intérpretes : Ramón Pereda, Adriana Lamar, Leopoldo Ortín.  
Producción : Salvador Bueno.

### **ASI ES LA MUJER**

Dirección : José Bohr.  
Intérpretes : José Bohr, Barry Norton, Sara García.  
Producción : Duquesa Olga y José Bohr.

### **JUDAS**

Dirección : Manuel R. Djeda.  
Intérpretes : Carlos Villatoro, Josefina Escobedo, Víctor Urruchua.  
Producción : Remex.

### **EL CALVARIO DE UNA ESPOSA**

Dirección : Juan Drol.

**Intérpretes** : Consuelo Frank, René Cardona, Consuelo Moreno.  
**Producción** : Aspa Films.

### **LAS MUJERES MANDAN**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Alfredo del Diestro, Marina Tamayo, Sara García.  
**Producción** : CLASA.

### **IRMA LA MALA**

**Dirección** : Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : Ramón Pereda, Adriana Lamar, Carlos Villarias.  
**Producción** : Films Selectos.

### **SUPREMA LEY**

**Dirección** : Rafael E. Portas.  
**Intérpretes** : Andrés Soler, Gloria Morel, Aurora Cortés.  
**Producción** : Producciones Artísticas.

### **CIELITO LINDO**

**Dirección** : Roberto D'Quigley.  
**Intérpretes** : Lupita Gallardo, Pepe Ortiz, Arturo de Córdova.  
**Producción** : José Luis Bueno.

### **ALLA EN EL RANCHO GRANDE**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Tito Guizar, René Cardona, Esther Fernández.  
**Producción** : Bustamante y De Fuentes.

### **MUJERES DE HOY**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Ramón Pereda, Adriana Lamar, Juan José Martínez Casado.  
**Producción** : La Mexicana Elaboradora de Películas.

### **HONRARAS A TUS PADRES**

**Dirección** : Juan Orol.  
**Intérpretes** : Juan Orol, Victoria Blanco René Cardona.  
**Producción** : Aspa Films.

### **EL SUPERLOCO**

**Dirección** : Juan José Segura.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Carlos Villarias, Aurora Campuzano.  
**Producción** : Producciones Cinematográficas.

### **EL IMPOSTOR**

**Dirección** : David Kirkland.  
**Intérpretes** : Juan José Martínez Casado, Josefina Escobedo, Manuel Noriega.  
**Producción** : México Films.

### **EL ROSAL BENDITO**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Gloria Morel, Juan José Martínez Casado, Leopoldo Ortín.  
**Producción** : Antonio Sáenz.

### **NO TE ENGANES CORAZON**

**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Intérpretes** : Carlos Orellana, Don Catarino, Sara García.  
**Producción** : Contreras Torres.

### **ESOS HOMBRES ( MALDITOS SEAN LOS HOMBRES )**

**Dirección** : Rolando Aguilar.  
**Intérpretes** : Adriana Lamar, Arturo de Córdova, Elvira Ríos.  
**Producción** : Productora Continental.

### **NOSTRADAMUS**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Juan José Martínez Casado, Consuelo Frank.  
**Producción** : Salvador Bueno.

### **LOS CHICOS DE LA PRENSA**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Raúl Talán, Adela Trujillo, Pedro Vargas.  
**Producción** : Carmelo de las Casas.

1 9 3 7

**LA GRAN CRUZ**

Dirección : Raphael J. Sevilla.  
Intérpretes : Joaquín Busquets, Elena D'Orgaz, René Cardona.  
Producción : Rex Films.

**VIGESIMO CONCIERTO DE LA COMPANIA EL AGUILA**

Dirección : Gustavo Sáenz de Sicilia.

**AVE SIN RUMBO**

Dirección : Roberto O'Quigley.  
Intérpretes : Andrea Palma, Arturo de Córdova, Carlos Villarias.  
Producción : José Luis Bueno.

**LA LLAGA**

Dirección : Ramón Peón.  
Intérpretes : René Cardona, María Luisa Zea, Adria Delhort.  
Producción : Gonzalo Varela.

**CUATRO MILPAS**

Dirección : Ramón Pereda.  
Intérpretes : Ramón Pereda, Adriana Lamar, Lorenzo Barcelata.  
Producción : Pereda Films.

**EL DERECHO Y EL DEBER**

Dirección : Juan Orol.  
Intérpretes : Leopoldo Ortín, Juan José Martínez Casado, Amelia  
Wilhelmy.  
Producción : Aspa Films.

**ANAPOLA DEL CAMINO**

Dirección : Juan Bustillo Oro.  
Intérpretes : Tito Guízar, Andrea Palma, Margarita Mora.  
Producción : Grovas.

**ALMAS REBELDES**



**Dirección** : Alejandro Galindo.  
**Intérpretes** : Nancy Torres, Raúl de Anda, Emilio Fernández.  
**Producción** : Raúl de Anda.

### **ETERNA MARTIR**

**Dirección** : Juan Orol.  
**Intérpretes** : Consuelo Moreno, Juan José Martínez Casado, Antonio Liceaga.  
**Producción** : Aspa Films.

### **EL BASTARDO**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Juan José Martínez Casado, María Luisa Zea, María Calvo.  
**Producción** : Gonzalo Varela.

### **LA MADRINA DEL DIABLO**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Jorge Negrete, María Fernanda Ibañez, Carlos Fillen.  
**Producción** : Gonzalo Varela.

### **BAJO EL CIRLO DE MEXICO**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Vilma Vidal, Rafael Falcón, Domingo Soler.  
**Producción** : Productora de Películas.

### **ADIOS NIGANOR**

**Dirección** : Rafael E. Portas.  
**Intérpretes** : Emilio Fernández, Carmen Molina, Ernesto Cortázar.  
**Producción** : Producciones Artísticas.

### **ALMA JAROCHA**

**Dirección** : Antonio Helú.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Margarita Mora, Juan José Martínez Casado.  
**Producción** : Germán Camús y Compañía.

### **LA OBLIGACION DE ASESINAR**

**Dirección** : Antonio Helú.

**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Juan José Martínez Casado, Joaquín Coss.  
**Producción** : Lux Films.

### **LA MUJER DE NADIE**

**Dirección** : Adela Sequeyro.  
**Intérpretes** : Adela Sequeyro, Mario Tenorio, José E. Pérez.  
**Producción** : Carola.

### **JALISCO NUNCA PIERDE**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Jorge Vélez, Esperanza Baur, Pedro Armendáriz.  
**Producción** : Sánchez Tello.

### **ASI ES MI TIERRA**

**Dirección** : Arcady Boytler.  
**Intérpretes** : Mario Moreno "Cantinflas", Manuel Medel, Antonio R. Frausto.  
**Producción** : CISA.

### **LA HONRADEZ ES UN ESTORBO**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Gloria Morel, Luis G. Barreiro.  
**Producción** : Films Lux.

### **LA PALOMA**

**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Intérpretes** : Medea de Navara, Alfredo del Diestro, Arturo de Córdova.  
**Producción** : Contreras Torres.

### **DON JUAN TENORIO**

**Dirección** : René Cardona.  
**Intérpretes** : René Cardona, Gloria Morel, Alberto Martí.  
**Producción** : Cinematográfica Excelsior.

### **NO BASTA SER MADRE**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Sara García, Carlos Orellana, Miguel Arenas.  
**Producción** : Vicente Saiso Piquer.

### **A LA ORILLA DE UN PALMAR**

Dirección : Raphael J. Sevilla.  
Intérpretes : Vicente Oroná, Alberto Martí, Marina Tamayo.  
Producción : Rex Films.

### **LA CUNA VACIA**

Dirección : Miguel Zacarias.  
Intérpretes : René Cardona, Lolita González, Adela Jaloma.  
Producción : Cinematográfica Excelsior.

### **OJOS TAPATIOS**

Dirección : Boris Maicon.  
Intérpretes : Jorge Vélez, Esther Fernández, Emma Roldán.  
Producción : Roberto A. Morales.

### **NOCHES DE GLORIA**

Dirección : Rolando Aguilar.  
Intérpretes : Esperanza Iris, Alfredo del Diestro, Magda Haller.  
Producción : José Luis Bueno.

### **HUAPANGO**

Dirección : Juan Bustillo Oro.  
Intérpretes : Gloria Morel, Enrique Herrera, Juan José Martínez Casado.  
Producción : Oro Films.

### **LA MANCHA DE SANGRE**

Dirección : Adolfo Best Maugard.  
Intérpretes : Stela Inda, José Casal, H. G. Batemberg, Manuel Donde.  
Producción : Francisco Beltrán y Miguel Ruiz.

### **RAFSODIA MEXICANA**

Dirección : Miguel Zacarias.  
Intérpretes : Lolita González, Vicente Oroná, Matilde Corell.  
Producción : Latino Films de México.

### **LA CANCION DEL ALMA**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Vilma Vidal, Rafael Falcón, Joaquín Pardave.  
**Producción** : Compañía Mexicana de Películas.

### **ALLA EN EL RANCHO CHICO**

**Dirección** : René Cardona.  
**Intérpretes** : Lucha María Avila, Ernesto Velázquez, Leopoldo Ortín Jr.  
**Producción** : Roberto A. Morales.

### **AGUILA O SOL**

**Dirección** : Arcady Boytler.  
**Intérpretes** : Mario Moreno "Cantinflas", Manuel Medel, Margarita Mora.  
**Producción** : CISA.

### **LA ADELITA**

**Dirección** : Guillermo Hernández Gómez.  
**Intérpretes** : Esther Fernández, Leopoldo Ortín, Pedro Armendáriz.  
**Producción** : Iracheta y Elvira.

### **ABNEGACION**

**Dirección** : Rafael E. Portas.  
**Intérpretes** : Virginia Fábregas, Fernando Soler, Vicente Oroná.  
**Producción** : Salvador Bueno y Francisco Beltrán.

### **MUJER MEXICANA**

**Dirección** : Ramón Peón.  
**Intérpretes** : Elvia Salcedo, Juan José Martínez Casado, Eduardo Vivas.  
**Producción** : Servando de la Garza.

### **ZANDUNGA**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Lupe Vélez, Rafael Falcón, Arturo de Córdova.  
**Producción** : Films Selectos.

### **MI CANDIDATO**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Esther Fernández, Pedro Armendáriz, Joaquín Pardave.

Producción : Alfonso Rivas Bustamante.

### **ALARMA**

Dirección : René Cardona.  
Intérpretes : Jorge Vélez, Yolanda Frida, Alfredo del Diestro.  
Producción : Jorge Vélez.

### **GUADALUPE LA CHINACA**

Dirección : Raphael J. Sevilla.  
Intérpretes : Juan José Martínez Casado, Leopoldo Ortín, Marina Tamayo.  
Producción : Rex Films.

### **AMANECER EN EL BIRIAL**

Dirección : Rolando Aguilar.  
Producción : Secretaría de Educación Pública.

1 9 3 8

### **PESCADORES DE PERLAS ( SOL DE GLORIA )**

Dirección : Guillermo Calles.  
Intérpretes : Sara García, Víctor Manuel Mendoza, Victoria Blanco.  
Producción : América Films.

### **REFUGIADOS EN MADRID**

Dirección : Alejandro Galindo.  
Intérpretes : María Conesa, Fernando Soler, Arturo de Córdova.  
Producción : Films de Artistas Mexicanos Asociados.

### **TIERRA BRAVA**

Dirección : René Cardona.  
Intérpretes : Esther Fernández, Rafael Falcón, Carlos López "Chaflán".  
Producción : Grovas y Compañía.

### **MEXICO LINDO**

Dirección : Ramón Pereda.  
Intérpretes : Ramón Pereda, Adriana Lamar, Antonio R. Frausto.  
Producción : Ramón Pereda.

### **HOMBRES DE MAR**

Dirección : Alfonso Rivas Bustamante.  
Intérpretes : Vilma Vidal, Arturo de Córdova, Esther Fernández.  
Producción : Alfonso Rivas Bustamante.

### **FOR MIS PISTOLAS**

Dirección : José Bohr.  
Intérpretes : Fernando Soler, Sara García, Carmelita Bohr.  
Producción : José Bohr y Duquesa Oiga.

### **NOBLEZA RANCHERA**

Dirección : Alfredo del Diestro.  
Intérpretes : Alfredo del Diestro, Carmen Hermosillo, Ramón Armengod.  
Producción : La Mexicana Elaboradora de Películas.

### **PADRE DE MAS DE CUATRO**

Dirección : Roberto O'Quigley.  
Intérpretes : Leopoldo Ortín, Alfredo del Diestro, Sara García.  
Producción : José Luis Bueno.

### **LA VIRGEN DE LA SIERRA**

Dirección : Guillermo Calles.  
Intérpretes : Anita Campillo, Carlos Villatoro, Raúl de Anda.  
Producción : Alejandro Seyffet.

### **LA VALENTINA**

Dirección : Martín de Lucenay.  
Intérpretes : Jorge Negrete, Esperanza Baur, Raúl de Anda.  
Producción : Gonzalo Varela.

### **LA TIERRA DEL MARIACHI**

Dirección : Raúl de Anda.

**Intérpretes** : Jorge Vélez, Consuelo Frank, Carlos López "Chaflán".  
**Producción** : Raúl de Anda.

### **LA CASA DEL OCHO**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Fernando Soler, Arturo de Córdova, Gloria Marín.  
**Producción** : Compañía Mexicana de Películas.

### **DOS CADETES**

**Dirección** : René Cardona y Jorge López Portillo.  
**Intérpretes** : Fernando Soler, Sara García, Julián Soler.  
**Producción** : Jorge López Portillo.

### **LOS MILLONES DE CHAPLAN**

**Dirección** : Rolando Aguilar.  
**Intérpretes** : Carlos López "Chaflán", Emma Roldán, Joaquín Pardave.  
**Producción** : Sánchez Tello y Compañía.

### **EL ROSARIO DE AMOSOC**

**Dirección** : Ramón Pereda.  
**Intérpretes** : Adriana Lamar, Ramón Pereda, Antonio R. Frausto.  
**Producción** : Ramón Pereda.

### **HAMBRE**

**Dirección** : Fernando A. Palacios.  
**Intérpretes** : Rafael Falcón, Susana Cora, Adela Fierro.  
**Producción** : ACME.

### **EL LATIGO**

**Dirección** : José Bohr.  
**Intérpretes** : José Bohr, Elena D'Orgaz, Domingo Soler.  
**Producción** : Duquesa Olga y José Bohr.

### **EL INDIÓ**

**Dirección** : Armando Vargas de la Maza.  
**Intérpretes** : Pedro Armendáriz, Consuelo Frank, Gloria Morel.  
**Producción** : Nuestro México.

### **A LO MACHO**

**Dirección** : Martín de Lucenay.  
**Intérpretes** : Raúl de Anda, Magda Haller, Domingo Soler.  
**Producción** : Gonzalo Varela.

### **LOS BANDIDOS DEL RIO FRIO**

**Dirección** : Leonardo Westphal.  
**Intérpretes** : Victoria Blanco, Víctor Manuel Mendoza, Alberto Martí.  
**Producción** : Grandes Films Mexicanos.

### **CAMINOS DE AYER**

**Dirección** : Quirico Michelena.  
**Intérpretes** : Jorge Negrete, Carmen Hermosillo, Eduardo Arozamena.  
**Producción** : CIFESA.

### **LA GOLONDRINA**

**Dirección** : Miguel Contreras Torres.  
**Intérpretes** : Medea de Novara, Pepe Ortiz, Miguel Contreras Torres.  
**Producción** : Colonial Films.

### **EL BESO MORTAL**

**Dirección** : Fernando A. Rivero.  
**Intérpretes** : Miguel Ángel Ferriz, Matilde Palou, Magda Haller.  
**Producción** : Roberto Fierro.

### **LA INDIA BONITA**

**Dirección** : Antonio Held.  
**Intérpretes** : Anita Campillo, Emilio Tuero, María Luisa Zea.  
**Producción** : Adolfo Fernández Bustamante.

### **UN VIEJO AMOR**

**Dirección** : Luis Lezama.  
**Intérpretes** : Consuelo Frank, Ramón Armengod, Alberto Martí.  
**Producción** : Aztlá.

### **ESTRELLITA**

**Dirección** : René Cardona.  
**Intérpretes** : Lolita González, Julián Soler, Luis G. Barreiro.  
**Producción** : Pezet.



### **ROSA DE XOCHIMILCO**

Dirección : Carlos Vejar.  
Intérpretes : María Luisa Zea, Víctor Manuel Mendoza, Gilberto González.  
Producción : Alejandro Seyffert.

### **INFIDELIDAD**

Dirección : Boris Maicon.  
Intérpretes : Jorge Vélez, Magda Haller, Miguel Ángel Ferriz.  
Producción : Boris Maicon.

### **LA TIA DE LAS MUCHACHAS**

Dirección : Juan Bustillo Oro.  
Intérpretes : Enrique Herrera, Juan José Martínez Casado, Joaquín Pardave.  
Producción : Grovas-Oro Films.

### **PERJURA**

Dirección : Raphael J. Sevilla.  
Intérpretes : Jorge Negrete, Marina Tamayo, Carlos López Moctezuma.  
Producción : CISA.

### **MIENTRAS MEXICO DUERME**

Dirección : Alejandro Galindo.  
Intérpretes : Arturo de Córdova, Gloria Morel, Miguel Arenas.  
Producción : Iracheta y Elvira.

### **CANTO A MI TIERRA ( MEXICO CANTA )**

Dirección : José Bohr.  
Intérpretes : Pedro Vargas, Nancy Torres, Pedro Armendáriz.  
Producción : Virgilio Calderón.

### **MARIA**

Dirección : Chano Urueta.  
Intérpretes : Lupita Tovar, Rodolfo Landa, Miguel Arenas.  
Producción : Producciones Internacionales.

### **PADRE MERCADER**

**Dirección** : Luis Amendolla.  
**Intérpretes** : Blanca Erbeja, Eduardo Vivas, Francisco Jambrina.  
**Producción** : Siglo XX.

### **LA REINA DEL RIO**

**Dirección** : René Cardona.  
**Intérpretes** : Domingo Soler, Rafael Falcón, Gloria Morel.  
**Producción** : Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar.

### **AQUI LLEGO EL VALENTON ( EL FANFARRON )**

**Dirección** : Fernando A. Rivero.  
**Intérpretes** : Jorge Negrete, María Luisa Zea, Magda Haller.  
**Producción** : Cinematográfica Indo Latina S.A.

### **EL CIRCO TRAGICO**

**Dirección** : Manuel R. Ojeda.  
**Intérpretes** : Eduardo Vivas, Gaby Macías, Ramón Vallarino.  
**Producción** : Mexinema S.A.

### **ALMA MORTENA**

**Dirección** : Roberto Guzmán.  
**Intérpretes** : Anita Campillo, Víctor Manuel Mendoza, Irma Allende.  
**Producción** : Guzmán.

### **JUAN SOLDADO**

**Dirección** : Louis Gasnier.  
**Intérpretes** : Emilio Tuero, María Luisa Zea, Lucha María Altamirano.  
**Producción** : Producciones Nacionales.

### **SANGRE EN LAS MONTANAS**

**Dirección** : Jaime L. Contreras.  
**Intérpretes** : Víctor Manuel Mendoza, Margarita Cortés, Tony Díaz.  
**Producción** : Productora siglo XX.

### **SU ADORABLE MAJADERO**

**Dirección** : Alberto Gout.  
**Intérpretes** : Tomás Perrin, Alma Lorena, Carlos Riquelme.  
**Producción** : Cooperativa Continental.

### **JUAN SIN MIEDO**

Dirección : Juan José Segura.  
Intérpretes : Juan Silveti, Jorge Negrete, María Luisa Zea.  
Producción : Sánchez Tello.

### **EL CAPITAN AVENTURERO ( DON GIL DE ALCALA )**

Dirección : Arcady Boytler.  
Intérpretes : José Mojica, Manolita Saval, Carlos Orellana.  
Producción : CISA.

### **LUNA CRIOLLA**

Dirección : Raphael J. Sevilla.  
Intérpretes : Vicente Droná, Lucy Delgado, Joaquín Pardave.  
Producción : Rex Films.

### **EL CRIMEN DEL EXPRESO**

Dirección : Manuel Noriega.  
Intérpretes : José Gordon, Magda Haller, Eduardo Vivas.  
Producción : Amanecer.

### **EL COBARDE**

Dirección : René Cardona.  
Intérpretes : Julián Soler, Adria Delhort, Josefina Escobedo.  
Producción : Pezet y Peredo Films.

### **EL SEÑOR ALCALDE**

Dirección : Gilberto Martínez Solares.  
Intérpretes : Domingo Soler, Andrea Palma, Joaquín Pardave.  
Producción : Salvador Bueno.

### **JUNTOS PERO NO REVUELTOS**

Dirección : Fernando A. Rivero.  
Intérpretes : Jorge Negrete, Rafael Falcón, Susana Guizar.  
Producción : Alfonso Sánchez Tello.

### **LA CHINA HILARIA**

Dirección : Roberto Curwood.  
Intérpretes : Alicia Ortiz, Pedro Armendáriz, Gilberto González.  
Producción : Producciones México S.A.

### **LA BESTIA NEGRA**

Dirección : Gabriel Soria.  
Intérpretes : Fernando Soler, Arturo de Córdova, Mary López.  
Producción : Hermanos Soria.

### **EL HOTEL DE LOS CHIFLADOS**

Dirección : Antonio Helló.  
Intérpretes : Carlos Orellana, Anita Campillo, Consuelo Miller.  
Producción : Producciones Electra.

### **UNA LUZ EN MI CAMINO**

Dirección : José Bohr.  
Intérpretes : Consuelo Frank, Joaquín Busquets, Narciso Busquets.  
Producción : Joaquín Busquets.

### **LOS ENREDOS DE PAPA**

Dirección : Miguel Zacarías.  
Intérpretes : Leopoldo Ortín, Sara García, Julián Soler.  
Producción : Cinematográfica Miguel Zacarías.

### **EL CEMENTERIO DE LAS AGUILAS**

Dirección : Luis Lezama.  
Intérpretes : Jorge Negrete, Margarita Mora, Celia D'Alarcón.  
Producción : Aztlá Films.

### **DIABLILLOS DE ARRABAL**

Dirección : Adela Sequeyro.  
Intérpretes : Jorge Vidal, Saul Zamora, Alberto Islas.  
Producción : Carola.

### **CADA LOCO CON SU TEMA**

Dirección : Juan Bustillo Oro.  
Intérpretes : Enrique Herrera, Joaquín Pardave, Antonio R. Frausto.  
Producción : Grovas-Oro Films.

### **LA JUSTICIA DE PANCHO VILLA**

Dirección : Guz Aguila y Guillermo Calles.

**Intérpretes** : Vicente Padula, Stela Inda, Amparo Arozamena,  
**Producción** : Guz Aguila.

### ***UN DOMINGO EN LA TARDE***

**Dirección** : Rafael E. Portas.  
**Intérpretes** : Lorenzo Garza, Carmen Hermosillo, Miguel Arenas.  
**Producción** : Producciones Artísticas.

**1 9 3 9**

### ***LA CANCION DEL HUERFANO***

**Dirección** : Manuel R. Ojeda.  
**Intérpretes** : Ernesto Velázquez, Polito Ortín, Pepito del Río.  
**Producción** : Producciones Amador S.A.

### ***PERFIDIA***

**Dirección** : William Rowland.  
**Intérpretes** : María Teresa Montoya, Marina Tamayo, Domingo Soler.  
**Producción** : RKO.

### ***EL SIGNO DE LA MUERTE***

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Mario Moreno "Cantinflas", Manuel Medel, Elena D'Orgaz.  
**Producción** : CISA.

### ***ADIOS MI CHAPARRITA***

**Dirección** : René Cardona.  
**Intérpretes** : Rafael Falcón, Josefina Escobedo, Alfredo del Diestro.  
**Producción** : Ixtla Films.

### ***HERENCIA MACABRA***

**Dirección** : José Bohr.

**Intérpretes** : Miguel Arenas, Consuelo Frank, Ramón Armengod.  
**Producción** : Productora de Películas S.A.

### **CON LOS DORADOS DE VILLA**

**Dirección** : Raúl de Anda.  
**Intérpretes** : Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández.  
**Producción** : Raúl de Anda.

### **EL MUERTO MURIO**

**Dirección** : Alejandro Galindo.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Adriana Lamar, Carlos López Moctezuma.  
**Producción** : Iracheta y Elvira.

### **LA NOCHE DE LOS MAYAS**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Arturo de Córdova, Stela Inda, Isabela Corona.  
**Producción** : Fama.

### **HOMBRES DEL AIRE**

**Dirección** : Gilberto Martínez Solares.  
**Intérpretes** : Ramón Vallarino, Alma Lorena, Alfredo del Diestro.  
**Producción** : Alfonso Rivas Bustamante.

### **MUJERES Y TOROS**

**Dirección** : Juan José Segura.  
**Intérpretes** : Emilio Tuero, Carlos Orellana, Marina Tamayo.  
**Producción** : Filmadora Mexicana.

### **EL FANTASMA DE MEDIANOCHE**

**Dirección** : Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : Victoria Blanco, Sergio de Karlo, Carlos López Moctezuma.  
**Producción** : Rex Films.

### **LUCES DE BARRIADA**

**Dirección** : Roberto O'Quigley.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Esther Fernández.  
**Producción** : José Luis Bueno.

### **CORAZON DE NIÑO**

Dirección : Alejandro Galindo y Marco Aurelio Galindo.  
Intérpretes : Vicente Molina, Rafael del Río, Domingo Soler.  
Producción : Compañía Mexicana de Películas.

### **PAPACITO LINDO ( ¡EL VIEJO VERDE! )**

Dirección : Fernando de Fuentes.  
Intérpretes : Manolita Saval, Fernando Soler, Sara García.  
Producción : Compañía Mexicana de Películas.

### **CABALLO A CABALLO**

Dirección : Juan Bustillo Oro.  
Intérpretes : Leopoldo Ortín, Enrique Herrera, Consuelo Frank.  
Producción : Grovas-Oro Films.

### **CALORNIA**

Dirección : Francisco Elías.  
Intérpretes : Susana Guizar, Carlos Orellana, Sara García.  
Producción : Mexinema.

### **CAFE CONCORDIA**

Dirección : Alberto Gout.  
Intérpretes : Raquel Rojas, Tomás Perrin, Josefina Escobedo.  
Producción : Pedro Zapian.

### **BORRASCA HUMANA**

Dirección : José Bohr.  
Intérpretes : José Bohr, Elena D'Orgaz, Carlos Orellana.  
Producción : Cooperativa Dosa.

### **VIVIRE OTRA VEZ**

Dirección : Roberto Rodríguez.  
Intérpretes : David Silva, Alicia de Phillips, Adriana Lamar.  
Producción : Producciones Rodríguez S.A.

### **ODIO**

Dirección : William Rowland.  
Intérpretes : Fernando Soler, Arturo de Córdova, Magda Haller.  
Producción : William Rowland.

### **EN UN BURRO TRES BATURROS**

Dirección : José Benavides Jr.  
Intérpretes : Sara García, Joaquín Pardave, Carlos Orellana.  
Producción : Vicente Saiso Piquer.

### **MIENTE Y SERAS FELIZ**

Dirección : Raphael J. Sevilla.  
Intérpretes : Carlos Orellana, Sara García, Emilio Tuero.  
Producción : Films Mundiales.

### **LA LOCURA DE DON JUAN**

Dirección : Gilberto Martínez Solares.  
Intérpretes : Leopoldo Ortín, Domingo Soler, Miguel Montemayor,  
Susana Guizar.  
Producción : Iracheta y Elvira.

### **LOS OLVIDADOS DE DIOS**

Dirección : Ramón Pereda.  
Intérpretes : Ramón Pereda, Adriana Lamar, Isabelita Blanch.  
Producción : Pereda Films.

### **EL GAVILAN**

Dirección : Ramón Pereda.  
Intérpretes : Ramón Pereda, Antonio Badú, Manuel Noriega.  
Producción : Pereda Films.

### **LOS DE ABAJO (CON LA DIVISION DEL NORTE)**

Dirección : Chano Urueta.  
Intérpretes : Miguel Angel Ferriz, Esther Fernández, Carlos López  
Noctezuma.  
Producción : Luis Manrique.

### **EL HIPNOTIZADOR**

Dirección : Antonio Held.  
Intérpretes : Miguel Montemayor, Carmen Hermosillo, Ramón Vallarino.  
Producción : Salvador Elizondo.

### **LA CANCION DEL MILAGRO**



**Dirección** : Rolando Aguilar.  
**Intérpretes** : José Mojica, Stela Inda, Carlos Orellana.  
**Producción** : Promex S.A.

### **SENDAS DEL DESTINO**

**Dirección** : Juan J. Ortega.  
**Intérpretes** : Gloria Morel, Luis Aldas, Virginia Serret.  
**Producción** : Compañía Cinematográfica Mexicana.

### **LOS AFUROS DE NARCISO**

**Dirección** : Enrique Herrera.  
**Intérpretes** : Enrique Herrera, Gloria Marin, Matilde Palou.  
**Producción** : Enrique Herrera.

### **EN TIEMPOS DE DON PORFIRIO (MELODIAS DE ANTANO)**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Fernando Soler, Marina Tamayo, Emilio Tuero.  
**Producción** : Grovas Oro Films.

### **MADRE A LA FUERZA**

**Dirección** : Roberto O'Quigley.  
**Intérpretes** : María Conesa, Alfredo del Diestro, Susana Guizar.  
**Producción** : José Luis Bueno.

### **EL SECRETO DE LA MONJA**

**Dirección** : Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : Lupita Gallardo, José Crespo, René Cardona.  
**Producción** : Rex Films.

### **CARNE DE CABARET ( ROSA LA TERCIOPELO )**

**Dirección** : Alfonso Patiño.  
**Intérpretes** : Sofía Alvarez, Miguel Arenas, Tony Diaz.  
**Producción** : TACA (Artistas Técnicos Cinematográficos Mexicanos).

### **¡ QUE VIENE MI MARIDO!**

**Dirección** : Chano Urueta.  
**Intérpretes** : Arturo de Córdova, Joaquín Pardave, Domingo Soler.  
**Producción** : Films Mundiales.

**DE PORFIRIO DIAZ A LAZARO CARDENAS**

Dirección : Rafael Sánchez Candiani.

1 9 4 0

**AMOR DE MIS AMORES**

Dirección : René Cardona.  
Intérpretes : Rafael Falcón, Josefina Escobedo, Julieta Palavicini.  
Producción : René Cardona.

**EL CHARRO NEGRO**

Dirección : Raúl de Anda.  
Intérpretes : Raúl de Anda, María Luisa Zea, Emilio Fernández.  
Producción : Raúl de Anda.

**POBRE DIABLO**

Dirección : José Benavides Jr.  
Intérpretes : Fernando Soler, Manolita Saval, Pedro Armendáriz.  
Producción : Alfonso Sánchez Tello.

**ALLA EN EL TROPICO**

Dirección : Fernando de Fuentes.  
Intérpretes : Tito Guízar, Esther Fernández, Sara García.  
Producción : Fernando de Fuentes.

**HOMBRE O DEMONIO ( DON JUAN MANUEL )**

Dirección : Miguel Contreras Torres.  
Intérpretes : Medea de Novara, Julio Villarreal, Arturo de Córdova.  
Producción : Hispano Continental Films.

**MI MADRECITA**

**Dirección** : Francisco Elías.  
**Intérpretes** : Sara García, Julián Soler, Julieta Palavicini.  
**Producción** : Arzos y Gené.

#### **FOR UNA MUJER**

**Dirección** : Roberto Guzmán.  
**Intérpretes** : Antonio Badú, Esther Zepeda, Natalia Ortiz.  
**Producción** : EDCSA de C.V.

#### **LOS ULTIMOS DIAS DE POMPEYO**

**Dirección** : Rafael E. Portas.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Domingo Soler y Aurora Campuzano.  
**Producción** : Grovas y compañía.

#### **HALA TIERRA**

**Dirección** : Gabriel Soria.  
**Intérpretes** : Arturo de Córdova, René Cardona, Lupita Gallardo.  
**Producción** : Hermanos Soria.

#### **EL INSURGENTE (EL ULTIMO VIRREY)**

**Dirección** : Raphael J. Sevilla.  
**Intérpretes** : José Crespo, Virginia Serret, Miguel Wimer.  
**Producción** : Raphael J. Sevilla.

#### **AHI ESTA EL DETALLE**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Mario Moreno "Cantinflas", Joaquín Pardave, Sara García.  
**Producción** : Grovas-Oro Films.

#### **CUANDO LA TIERRA TEMBLO**

**Dirección** : Antonio Helú.  
**Intérpretes** : Emilio Tuero, Arturo de Córdova, Carmen Hermsillo.  
**Producción** : Producciones Thilgmann.

#### **EL JEFE MAXIMO**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Joaquín Pardave, Gloria Marín.  
**Producción** : Fernando de Fuentes.

### **RECORDAR ES VIVIR**

Dirección : Fernando A. Rivero.  
Producción : POSA Films Internacional.

### **VIEJO NIDO**

Dirección : Vicente Groná.  
Intérpretes : Prudencia Griffel, Graciela de Lara, Alfredo del Diestro.  
Producción : Vicente Groná.

### **PAPA SE DESENREDA**

Dirección : Miguel Zacarías.  
Intérpretes : Leopoldo Ortín, Sara García, Miguel Montemayor.  
Producción : Miguel Zacarías.

### **CON SU AMABLE PERMISO**

Dirección : Fernando Soler.  
Intérpretes : Fernando Soler, Virginia Serret, René Cardona.  
Producción : Azteca.

### **HASTA QUE LLOVIO EN SAYULA ( SUERTE TE DE DIOS )**

Dirección : Miguel Contreras Torres.  
Intérpretes : Carlos López "Chaflán", Emma Roldán, Leopoldo Beristain.  
Producción : Hispano Continental Films.

### **EL MILAGRO DEL CRISTO**

Dirección : Francisco Elías.  
Intérpretes : Arturo de Córdova, María Luisa Zea, Linda Gorraez.  
Producción : Rafael Arzos.

### **LA REINA DE MEXICO**

Dirección : Fernando Méndez.  
Intérpretes : Maritza Nieto, Tito Junco, Pedro Galindo.  
Producción : Iracheta y Elvira.

### **EL MONJE LOCO**

**Dirección** : Alejandro Galindo.  
**Intérpretes** : Salvador Carrasco, Lucila Bowling, Alejandro Cobo.  
**Producción** : Martínez y Méndez.

#### **AL SON DE LA MARIMBA**

**Dirección** : Juan Bustillo Oro.  
**Intérpretes** : Fernando Soler, Emilio Tuero, Marina Tamayo.  
**Producción** : Grovas-Oro Films.

#### **EL ZORRO DE JALISCO**

**Dirección** : José Benavides Jr.  
**Intérpretes** : Pedro Armendáriz, Consuelo de Alba, Emilio Fernández.  
**Producción** : FICSA.

#### **EL SECRETO DEL SACERDOTE**

**Dirección** : Joselito Rodríguez.  
**Intérpretes** : Arturo de Córdova, Alicia de Phillips, Pedro Armendáriz.  
**Producción** : Producciones Rodríguez.

#### **RANCHO ALEGRE**

**Dirección** : Rolando Aguilar.  
**Intérpretes** : Raúl de Anda, Carmen Conde, Carlos López "Chaflán".  
**Producción** : Producciones Raúl de Anda.

#### **PAPA SE ENREDA OTRA VEZ**

**Dirección** : Miguel Zacarías.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Sara García, Miguel Montemayor.  
**Producción** : Miguel Zacarías.

#### **LAS TRES VIUDAS DE PAPA**

**Dirección** : Miguel Zacarías.  
**Intérpretes** : Leopoldo Ortín, Sara García, Virginia Serret.  
**Producción** : Miguel Zacarías.

#### **CREO EN DIOS ( LABIOS SELLADOS )**

**Dirección** : Fernando de Fuentes.  
**Intérpretes** : Fernando Soler, Miguel Ángel Ferriz, Isabela Corona.  
**Producción** : Grovas y compañía.

**LA TORRE DE LOS SUPPLICIOS**

Dirección : Raphael J. Sevilla.

Intérpretes : Ramón Pereda, Margarita Mora, José Crespo.

Producción : Rex Films.

**MUJERES QUE TOREAN**

Dirección : Ignacio Rangel.

**TREINTA AÑOS DE CINE**

Dirección : ?.

Producción : ?.

1 9 4 0

## CORTOMETRAJES

### **SIEMPRE LISTO EN LAS TINIEBLAS**

Dirección : Fernando A. Rivero.  
Intérpretes : Mario Moreno "Cantinflas".  
Producción : POSA, Reachi Santiago, M. Ferrandiz.

### **JENGIBRE CONTRA DINAMITA**

Dirección : Fernando A. Rivero.  
Intérpretes : Mario Moreno "Cantinflas", Gloria Marín, Daniel "Chino"  
Herrera.  
Producción : POSA, Reachi Santiago, M. Ferrandiz.

### **CANTINFLAS Y SU PRIMA**

Dirección : Carlos Toussaint.  
Intérpretes : Mario Moreno "Cantinflas", Chelo Gómez, Estanislao  
Schillinsky.  
Producción : POSA Films, Reachi Santiago, M. Ferrandiz.

### **CANTINFLAS BOXEADOR**

Dirección : Fernando A. Rivero.  
Intérpretes : Mario Moreno "Cantinflas", Chelo Gómez, Estanislao  
Schillinsky.  
Producción : POSA Films, Santiago Reachi, M. Ferrandiz.

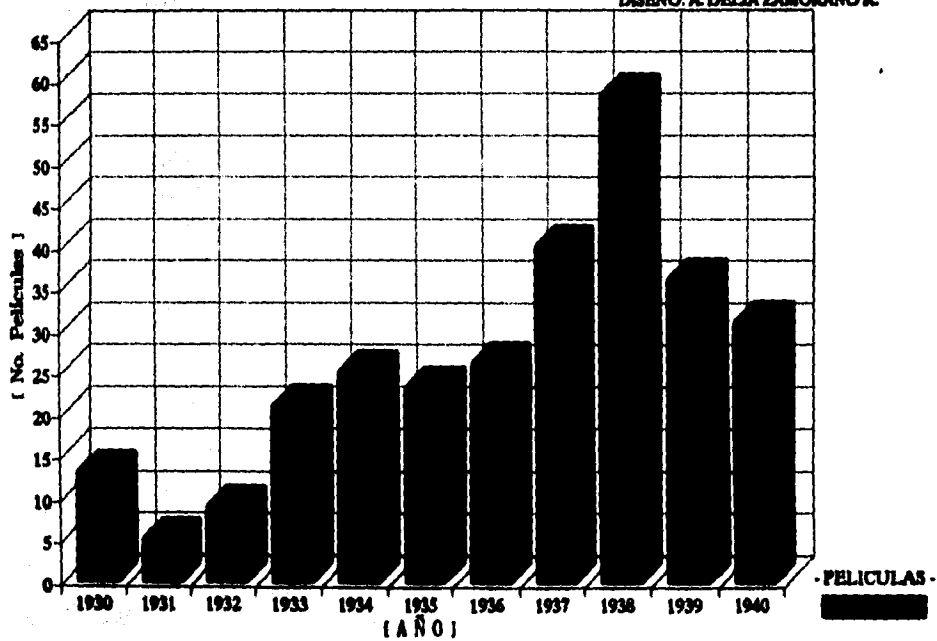
### **CANTINFLAS BULETERO**

Dirección : Fernando A. Rivero.  
Intérpretes : Mario Moreno "Cantinflas", Gloria Marín, María Calvo.  
Producción : POSA Films, Santiago Reachi, M. Ferrandiz.

# PELICULAS REALIZADAS DE 1930 A 1940

## LARGOMETRAJES Y MEDIOMETRAJES

DISEÑO: A. DELIA ZAMORANO R.

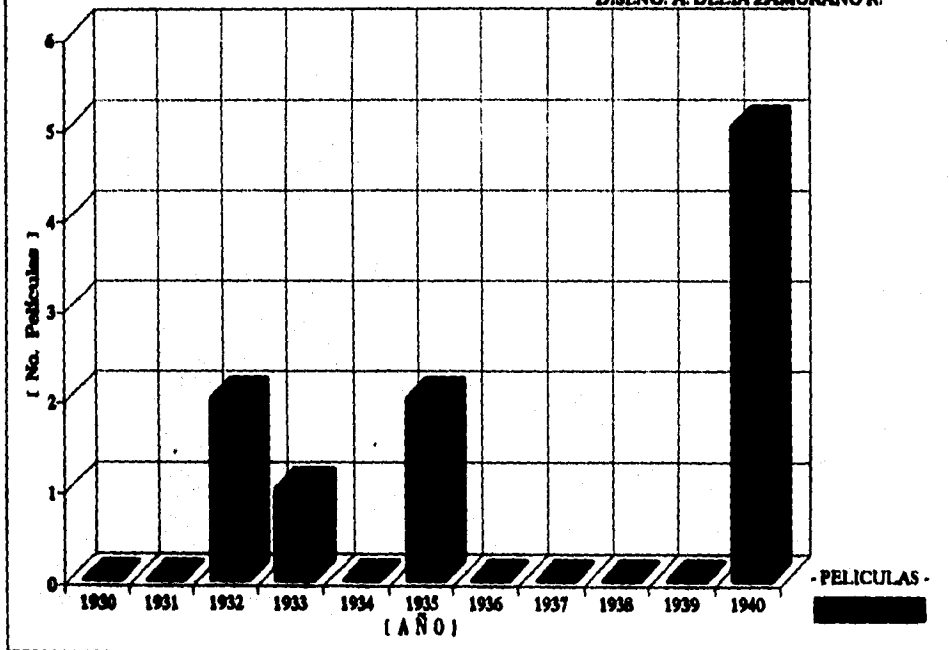




# PELICULAS REALIZADAS DE 1930 A 1940

## CORTOMETRAJES

DISEÑO: A. DELIA ZAMORANO R.



ॐ ॐ ॐ

*TERCERA PARTE*

*DIRECTORES  
CINEMATOGRAFICOS  
(1930 - 1940)*

ॐ ॐ ॐ

**DEBUT DE DIRECTORES  
CINEMATOGRAFICOS\***

**1930 - 1940**

**1930**

Alvarez E. Angel (1930).  
Fruneda Salvador (1930).  
Lezama Luis (1930).  
Contreras Torres Miguel (1930).  
Amador Charles (1930).  
Calles Guillermo (1930)..

**1931**

Méndez Bernal Alberto (1931).  
Moreno Antonio (1931).

**1932**

Auer H. John (1932).  
Zacarias Miguel (1932).  
Boytlar Arcady (1932).  
De Fuentes Fernando (1932).  
Sevilla Raphael J. (1932).

---

\* Este apartado denominado *Directores cinematográficos* contiene el año del debut cinematográfico de cada director en la década 1930-1940. Asimismo se incluyen los años en que produjeron cintas comprendidas en el periodo. Gran parte de la información fue recabada de *Historia Documental del cine mexicano* Tomo I, de Emilio García Riera, así como en la hemerografía de los años directamente.

1 9 3 3

Noriega Hope Carlos (1933).  
Peón Ramón (1933).  
Urueta Chano (1933).  
Bell Jorge (1933).  
Ojeda R. Manuel (1933).  
Navarro C. Rubén (1933).  
Kirkland David (1933).  
Bohr José (1933).  
Best Maugard Adolfo (1933).

1 9 3 4

Soria Gabriel (1934).  
Gómez G. Manuel (1934).  
Zinnemann Fred (1934).  
González S. Julián (1934).  
Sánchez Valtierra Manuel (1934).  
Bustillo Oro Juan (1934).  
Paullada Hilario (1934).  
Navarro Carlos (1934).  
Portas E. Rafael (1934).  
Maicon Boris (1934).  
De Najera Carlos (1934).

1 9 3 5

Orol Juan (1935).  
Segura Juan José (1935).  
Baqueriza Guillermo (1935).  
Curwood Robert (1935).  
Saenz de Sicilia (1935).  
González S. Julián (1935).  
Dada M. Jorge (1935).  
Zacarias Miguel (1935).

1 9 3 6

Aguilar Rolando (1936).  
O'Quigley Roberto (1936).

1 9 3 7

Pereda Ramón (1937).  
Galindo Alejandro (1937).  
Helú Antonio (1937).  
Sequeyro Adela (1937).  
Cardona René (1937).  
Hernández Gómez Guillermo (1937).

1 9 3 8

Del Diestro Alfredo (1938).  
De Lucenay Martin (1938).  
De Anda Raúl (1938).  
Palacios A. Fernando (1938).  
Vargas de la Maza Armando (1938).  
Westphal Leonardo (1938).  
Michelena Quirico (1938).  
Rivero A. Fernando (1938).  
Vejar Carlos (1938).  
Amendolla Luis (1938).  
Roberto Guzmán (1938).  
Gasnier Louis (1938).  
Contreras L. Jaime (1938).  
Gout Alberto (1938).  
Noriega Manuel (1938).  
Martinez Solares Gilberto (1938).  
Aguila Guz (1938).

1 9 3 9

Rowland William (1939).  
Elias Francisco (1939).  
Rodriguez Roberto (1939).  
Benavides Jr. José (1939).  
Ortega J. Juan (1939).

Herrera Enrique (1939).  
Patiño Gómez Alfonso (1939).

1 9 4 0

Oroná Vicente (1940).  
Soler Fernando (1940).  
Méndez Fernando (1940).  
Rodríguez Joselito (1940).  
Rangel Ignacio (1940).

## DIRECTORES CINEMATOGRAFICOS

1930 - 1940

(Producción Filmica)

Aguila, Guz (1939).  
Aguilar Rolando (1936, 1936, 1937, 1937, 1938, 1939, 1940).  
Alvarez E. Angel (1930).  
Amador Charles (1930).  
Amendolla Luis (1938).  
Auer A. John (1932, 1933).

Baqueriza Guillermo (1935).  
Bell Jorge (1933).  
Benavides José (1939, 1940).  
Best Naugard Adolfo (1933, 1937).  
Bohr José (1933, 1934, 1934, 1935, 1935, 1936, 1936, 1938, 1938, 1938, 1938, 1939, 1939).  
Boytlor Arcady (1932, 1932, 1933, 1935, 1935, 1937, 1937, 1938).  
Bustillo Oro Juan (1934, 1935, 1935, 1936, 1936, 1936, 1937, 1937, 1937, 1938, 1938, 1939, 1939, 1940, 1940).  
Bustamante Moreno Alfonso (1931).

Calles Guillermo ( 1930, 1933, 1933, 1938, 1939).  
Cardona René (1937, 1937, 1937, 1938, 1938, 1938, 1938, 1938, 1939, 1940).  
Contreras L. Jaime ( 1938).  
Contreras Torres Miguel (1930, 1930, 1930, 1931, 1932, 1932, 1932, 1933, 1933, 1934, 1934, 1936, 1937, 1938, 1940, 1940).  
Curwood Robert (1935, 1938).

Dada M. Jorge (1936).  
De Anda Raúl (1938, 1939, 1940).  
De Fuentes Fernando (1932, 1933, 1933, 1933, 1933, 1934, 1934, 1935, 1935, 1936, 1938, 1937, 1938, 1939, 1940, 1940, 1940).  
Del Diestro Alfredo (1938).  
De Lucenay Martín (1938, 1938).  
De Najera Carlos (1934).

Elias Francisco (1939, 1940, 1940).

Galindo Alejandro (1937, 1938, 1938, 1939, 1939, 1940).

Gasnier Louis (1938).  
Gómez G. Manuel (1934).  
González S. Julián (1935).  
Gout Alberto (1938, 1939).  
Guzmán Roberto (1938, 1940).

Helú Antonio (1937, 1937, 1938, 1938, 1939, 1940).  
Hernández Gómez Guillermo (1937).  
Herrera Enrique (1939).

Kirkland David (1933, 1936).

Lezama Luis (1930, 1938, 1938).

Macon Boris (1934, 1936, 1937, 1938).  
Martínez Solares Gilberto (1938, 1939, 1939).  
Mendez Bernal Alberto (1931, 1933).  
Mendez Fernando (1940).  
Michelena Quirico (1938, 1939).  
Moreno Antonio (1931, 1932).

Navarro Carlos (1934).  
Navarro C. Rubén (1933).  
Noriega Manuel (1938).

Ojeda R. Manuel (1933, 1936, 1938, 1939).  
O'Quigley Roberto (1936, 1937, 1938, 1939, 1939, 1939).  
Oról Juan (1935, 1936, 1936, 1937, 1937).  
Oroná Vicente (1940).  
Ortega J. Juan (1939).

Palacios A. Fernando (1938).  
Patiño Gómez Alfonso (1939).  
Paullada Hilario (1934).  
Peón Ramón (1933, 1933, 1934, 1934, 1934, 1935, 1935, 1935, 1935, 1936, 1936, 1937, 1937, 1937, 1937).  
Pereda Ramón (1937, 1938, 1939, 1939).  
Portas E. Rafael (1934, 1936, 1937, 1937, 1936, 1940).  
Pruneda Salvador (1930).

Rangel Ignacio (1940).  
Rivero A. Fernando (1938, 1938, 1938, 1940).  
Rodríguez Joselito (1940).  
Rodríguez Roberto (1939).  
Rowland William (1939, 1939).



Sáenz de Sicilia Gustavo (1935, 1937).  
Sánchez Valtierra Manuel (1934).  
Segura Juan José (1935, 1936, 1938).  
Sequeyro Adela (1937, 1938).  
Sevilla J. Raphael (1930, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1937,  
1937, 1938, 1938, 1939, 1939, 1939, 1940, 1940).  
Soler Fernando (1940).  
Soria Gabriel (1934, 1935, 1935, 1936, 1936, 1938, 1940).

Urueta Chano (1933, 1933, 1934, 1934, 1934, 1937, 1937, 1937, 1938,  
1938, 1939, 1939, 1939, 1939).

Vargas de la Maza Armando (1938).  
Vejar Carlos (1938).

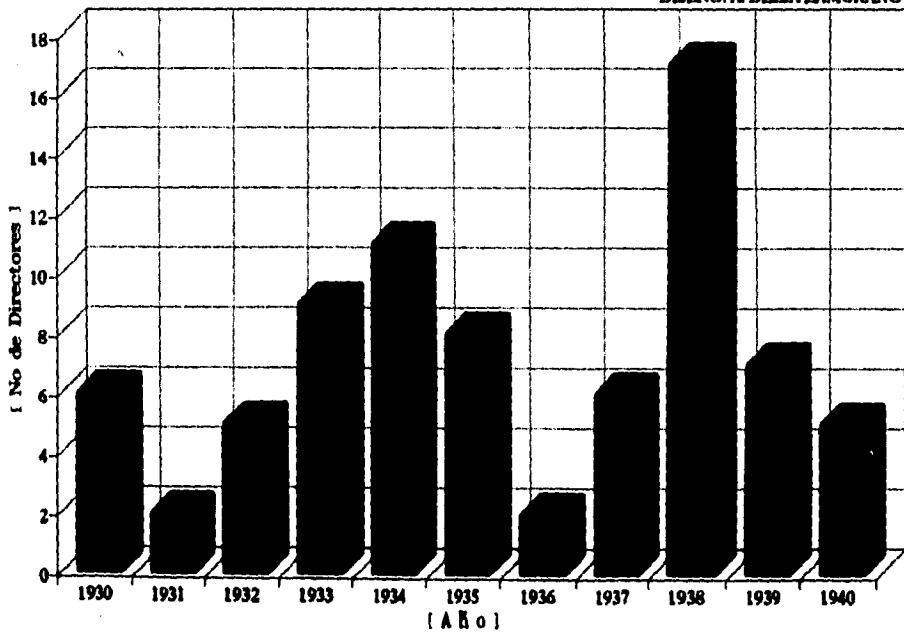
Westphal Leonardo (1938).

Zacarias Miguel (1932, 1934, 1935, 1936, 1937, 1937, 1938, 1940,  
1940, 1940).  
Zinnemann (1934).

# DIRECTORES CINEMATOGRAFICOS

## Debutantes de 1930 a 1940

DISEÑO: A. DELIA ZAMORANO R.



ॐ ॐ ॐ

*CUARTA PARTE*

*CARTELERA DE  
CINES  
(1930 - 1940)*

ॐ ॐ ॐ

**LISTA DE CINES Y TARIFAS**  
**( 1929 - 1940 )**

**1929**

Regis	1.50
Olimpia	1.50
Mundial	1.00
Imperial	0.70
Monumetal	0.50
Rivoli	0.40
San Juan de Letrán	0.30
Alarcón	0.40
Isabel	0.40
Alcázar	0.50
Bucareli	0.60
Royal	0.50
Lux	0.50
Majestic	0.40

**1930**

Palacio	1.50
Olimpia	1.00
Regis	1.50
Balmori	0.70
Imperial	0.70
Politeama	0.70
Capitolio	0.70
Dixiana	0.70
Alcázar	0.40
Primavera	0.40
San Juan de Letrán	0.40

**CINES DEL PRIMER CIRCUITO**

Palacio	1.50
Odeón	0.40
Teresa	0.50
Venecia	0.60
Goya	0.50
Granat	0.40
Rialto	0.50
América	0.30
Parisiana	0.50

**CINES DEL PRIMER CIRCUITO**

Venecia	0.70
Teresa	0.30
Rialto	0.30
Odeón	0.30
Goya	0.30
Granat	0.30
Monumental	0.30
América	0.30
San Rafael	0.30

\* En el apartado Lista de cines y tarifas se da una relación de los cines registrados durante el decenio 1930-1940, así como el precio de la entrada. Gran parte de la información fue recabada en la hemerografía de la época en donde se hizo un seguimiento por año, así como en la *Cartelera Cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949* de Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador.

**1931**

Palacio	1.00
Mundial	1.00
Regis	1.50
Olimpia	1.50
Balmori	0.70
Lux	0.30
Royal	0.30
Bucareli	0.40
Alcázar	0.25
Majestic	0.30
Isabel	0.25
Politeama	0.25
Parisiana	0.40
Primavera	0.25

**CINES DEL PRIMER CIRCUITO**

Odeón	0.30
Teresa	0.30
Monumental	0.30
Granat	0.30
Goya	0.30
Rialto	0.30
América	0.30
Venecia	0.60

**1933**

Palacio	1.00
Regis	1.00
Balmori	1.00
Olimpia	0.60
Alcázar	0.30
Lux	0.30
Bucareli	0.30
Royal	0.30

**1932**

Palacio	1.25
Regis	1.00
Balmori	1.25
Olimpia	1.25
Imperial	0.50
Mundial	0.40
Alcázar	0.50
Royal	0.50
Lux	0.50
Bucareli	0.50
Majestic	0.40
Universal	0.30
Alarcón	0.30
Tacuba	0.20
Parisiana	0.40
Isabel	0.15
San Juan de Letrán	0.20

**CINES DEL PRIMER CIRCUITO**

Goya	0.40
Teresa	0.40
Venecia	0.40
Rialto	0.40
América	0.30
Odeón	0.30
Granat	0.30
Monumental	0.30

**1934**

Palacio	1.00
Balmori	1.00
Regis	1.00
Olimpia	1.00
Iris	1.00
Majestic	0.35
Capitolio	0.35
Alarcón	0.40

Majestic	0.30
Montecarlo	0.20
Isabel	0.30
San Juan de Letrán	0.15
Parisiana	0.30
Universal	0.30
Imperial	0.30
Rivoli	0.30
Mundial	0.30
Tacuba	0.20
Cartagena	0.30
Primavera	0.30
Briseño	0.25
Alarcón	0.40

Alcázar	0.40
Royal	0.40
Lux	0.40
Bucareli	0.40
Primavera	0.30
Briseño	0.20

### CINES DEL PRIMER CIRCUITO

Goya	0.30
Odeón	0.30
Rialto	0.30
Monumental	0.30
Granat	0.30
América	0.30
Teresa	0.30
Venecia	0.30

### CINES DEL PRIMER CIRCUITO

Goya	0.50
Teresa	0.50
Odeón	0.40
Rialto	0.50
Monumental	0.40
Granat	0.40
Edén	0.50
Venecia	0.50
América	0.40
Roma	0.50
Parisiana	0.50
Rivoli	0.50

### 1 9 3 5

Palacio	1.25
Regis	1.00
Olimpia	1.00
Iris	1.00
Principal	1.00
Imperial	0.80
Maximo	0.50
Lux	0.40
Alcázar	0.40
Bucareli	0.40
Royal	0.40
Majestic	0.30
Hipódromo	0.40
Isabel	0.30
Tacuba	0.25
Cartagena	0.25

### 1 9 3 6

Olimpia	1.50
Palacio	1.25
Rex	1.50
Alameda	1.50
Regis	1.50
Iris	1.00
Balmori	1.00
Bucareli	0.30
Royal	0.30
Lux	0.30
Alcázar	0.30
Majestic	0.30
Cinelandia	0.50
Parisiana	0.30
Alarcón	0.40
Mundial	0.40

Cinelandia	0.50
Capitolio	0.30
Universal	0.30
Alarcón	0.40
Balmori	0.50
Mundial	0.40
Politeama	0.40

Hipódromo	0.40
Primavera	0.30
Cartagena	0.30
Roxy	0.40
Tacuba	0.25
Isabel	0.30
Principal	1.00
Imperial	0.50
Universal	0.20
México	0.50
Capitolio	0.30
San Juan de Letrán	0.25

### CINES DEL PRIMER CIRCUITO

Goya	0.40
Teresa	0.40
Odeón	0.40
Rialto	0.40
Monumental	0.40
Granat	0.40
Edén	0.40
Venecia	0.40
América	0.30
Roma	0.30
Rivoli	0.40

### CINES DEL PRIMER CIRCUITO

Goya	0.25
Teresa	0.30
Odeón	0.30
Rialto	0.25
Granat	0.25
Monumental	0.25
Edén	0.25
Venecia	0.25
América	0.20
Roma	0.30
Rivoli	0.30

### 1937

Palacio	1.50
Olimpia	1.50
Iris	1.50
Rex	2.00
Alameda	1.50
Royal	0.35
Lux	0.30
Bucareli	0.40
Alcázar	0.30
Mundial	0.40
Hipódromo	0.40
Principal	1.00
Balmori	1.00
Encanto	1.00
Regis	1.00
Imperial	0.40
Politeama	0.30

### 1936

Palacio	2.00
Iris	2.00
Rex	1.50
Orfeón	1.00
Olimpia	2.00
Encanto	1.00
Lux	0.50
Royal	0.50
Alcázar	0.50
Bucareli	0.50
Alameda	2.00
Balmori	1.50
Regis	1.50
Principal	1.00
Primavera	0.40
Coloso	0.60
Mundial	0.50

Universal	0.30
Máximo	0.50
Capitolio	0.40
Cartagena	0.40
Primavera	0.50
Parisiense	0.40
Isabel	0.30
San Juan de Letrán	0.30
Tacuba	0.30
Cinelandia	0.50
Roxy	0.50
Alarcón	0.50

Hipódromo	0.60
Máximo	0.40
San Juan de Letrán	0.30
Parisiense	0.30
Alarcón	0.30
Roxy	0.50
Cinelandia	0.50
Isabel	0.40
Capitolio	0.50
Universal	0.30
Imperial	0.40
Politeama	0.40
Majestic	0.40

### CINES DEL PRIMER CIRCUITO

Goya	0.30
Rialto	0.30
Granat	0.30
Venecia	0.35
América	0.25
Roma	0.30
Rivoli	0.30
Odeón	0.40
Edén	0.30
Monumental	0.30

### CINES DEL PRIMER CIRCUITO

Goya	0.40
Rialto	0.40
Granat	0.40
Venecia	0.35
América	0.35
Roma	0.40
Rivoli	0.50
Odeón	0.40
Edén	0.40
Monumental	0.40

### 1939

Palacio	1.50
Alameda	2.00
Rex	2.00
Balmori	1.25
Orfeón	1.00
Iris	1.50
Olimpia	2.50
Regis	1.00
Encanto	1.00
Máximo	0.60
Coloso	0.70
Isabel	0.60
Roma	0.60
Rivoli	0.60
Principal	1.00
Mundial	0.60
Hipódromo	0.60

### 1940

Alameda	2.00
Palacio	1.50
Balmori	1.25
Rex	2.00
Iris	1.50
Orfeón	1.00
Regis	1.25
Encanto	1.00
Máximo	0.60
Isabel	0.60
Roma	0.60
Rivoli	0.60
Mundial	0.60
Principal	1.00
Hipódromo	0.60
Roxy	0.60
Cinelandia	0.50



Cinelandia	0.50
Roxy	0.50
Alarcón	0.50
Imperial	0.50
Alhambra	0.60
Lux	0.60
Royal	0.60
San Juan de Letrán	0.40
Primavera	0.50
Bucareli	0.50
Alcázar	0.50
Universal	0.35
Politeama	0.50
Cartagena	0.50
Capitolio	0.50
Tacuba	0.50
Moderno	0.40
Parisiana	0.50

Alarcón	0.50
Imperial	0.50
Lux	0.60
Alhambra	0.60
Royal	0.60
San Juan de Letrán	0.50
Primavera	0.50
Bucareli	0.50
Alcázar	0.50
Politeama	0.35
Universal	0.35
Cartagena	0.50
Capitolio	0.50
Moderno	0.40
Tacuba	0.50
Parisiana	0.50
Moderno	0.40

#### CINES DEL CIRCUITO

Goya	0.70
Odeón	0.70
Rialto	0.70
Granat	0.70
Edén	0.70
Monumental	0.70

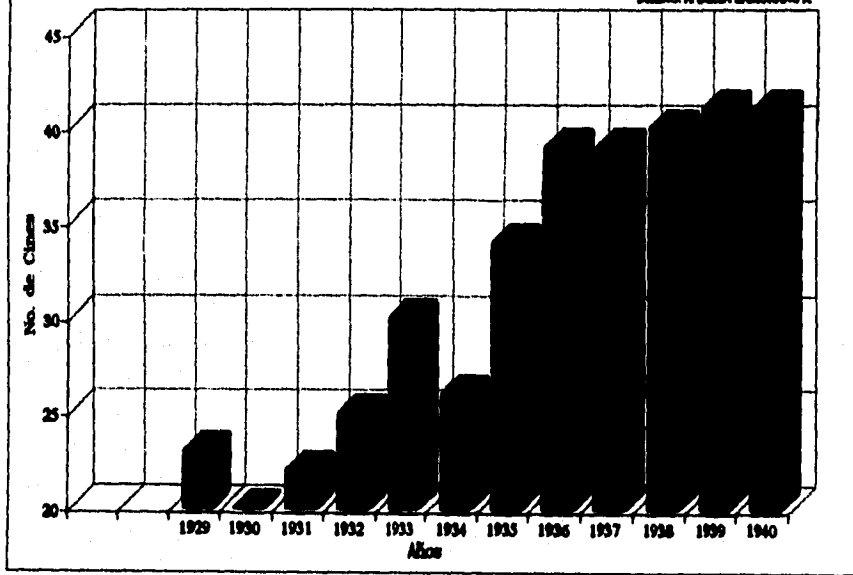
#### CINES DEL CIRCUITO

Teresa	0.80
Goya	0.70
Rialto	0.70
Granat	0.70
Edén	0.70
Monumental	0.70
Odeón	0.70

# NUMERO DE CINES - PERIODO : 1929 A 1940

## Ciudad de México

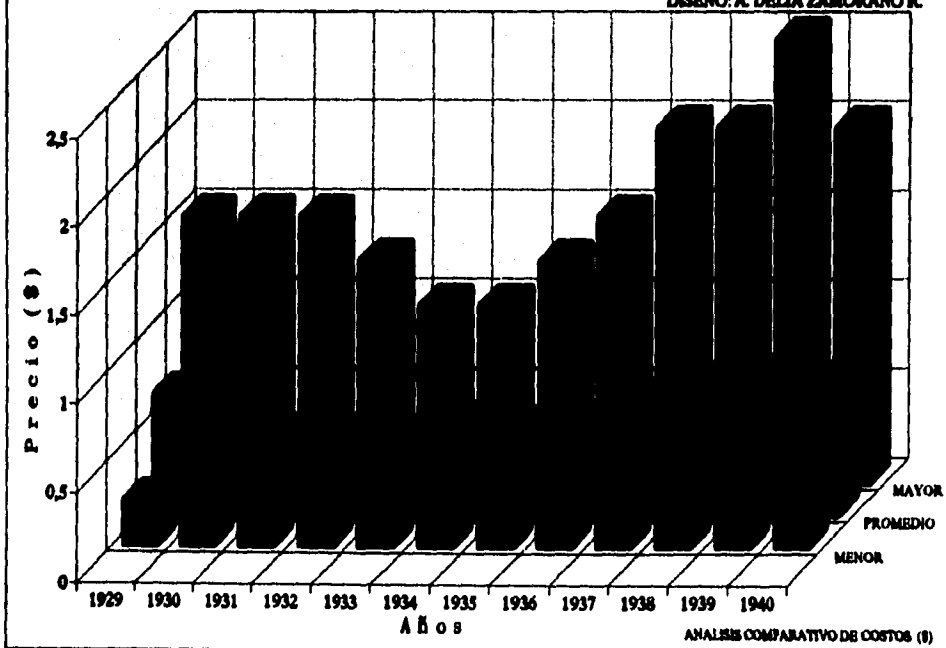
DEBERO A DELIA RAMOSANO R.



# PRECIO DEL CINE EN LA DECADA 1930-1940

## CINES EN LA CIUDAD DE MEXICO

DISEÑO: A. DELIA ZAMORANO R.



ॐ ॐ ॐ

## QUINTA PARTE

*HALLAZGOS CINEMATOGRAFICOS  
EN LA PRENSA NACIONAL  
(1930 - 1940)*

ॐ ॐ ॐ

**LISTA DE PELICULAS MEXICANAS DE  
LA DECADA DE 1930 - 1940  
LOCALIZADAS EN LA PRENSA  
NACIONAL\***

***La Bodega***

Estreno: 1 de diciembre de 1930. Sin datos del cine.  
Datos: Sólo se mencionan actores.  
Publicidad:

*La Bodega* de Vicente Blasco Ibañez, con música de Albeniz, Granados y Fana. Por Conchita Piquer.\*

***Cachitos de México.***

Estreno: 4 de marzo de 1930. Sin datos del cine.  
Datos: Solo actriz principal.  
Publicidad:

*Cachitos de México.* Una película mexicana con Eugenia Galindo.\*

---

\* Estas películas fueron localizadas en los diferentes diarios nacionales, sin estar fichadas en ninguna publicación bibliográfica o hemerográfica revisada.

Asimismo en las cintas se proporciona:

Estreno: que contiene fecha y cine.

Datos: donde se incluyen algunos datos que se pueden aportar como director, actores y distribuidor, así como algunas características del filme.

Publicidad: en donde aparece la publicidad con que se anunciaba la cinta.

**Olimpia.**

Estreno: s / f.

Datos: Cinta mexicana donde se mencionan los actores que participan. La publicidad de la cinta se localiza el 10 de septiembre de 1930.

Dirigida por Juan de Horns.

Publicidad:

*Olimpia.* Con José Crespo, María Alba, Elvira Monda. Dirigida por el mexicano Juan de Horns.\*

**Así es México.**

Estreno: 31 de octubre de 1931 en el cine Palacio.

Datos: Cinta mexicana sonora distribuida por Germán Camús y Compañía.

Publicidad:

Se presentará el primer esfuerzo de la cinematografía mexicana sonora con la película *Así es México*, una cinta sonorizada por la banda de policía en México, en ella se ve desfilar las bellezas del país que son testimonio de su hermosura. La cinta se presentará el 29 de octubre junto con la película *Los caballeros de la montaña*.\*

Se estrena en el cine Palacio la primera película sonora mexicana *Así es México*. Distribuida por Germán Camús.\*

**Las ruinas de Yucatán.**

*La vida de Francisco Villa y Emiliano Zapata.*

Estreno: 4 de julio de 1932. Sin dato sobre los cines.\*

Datos: Cortos documentales.

**La vuelta del ruiseñor.**

Estreno: 28 de octubre de 1932 en el cine Regis.

Datos: Cinta sonora mexicana.

Publicidad:

*La vuelta del ruiseñor.* Cine Mexicano. Grabado por el sonido Hermanos Rodríguez. Con la presentación de Adela Jaloma y Mario D' Lara.\*

**Pro - Patria.**

Estreno: s / f.

Datos: Cinta mexicana producida en 1931. Información publicada en octubre de 1933. Dirigida por Guillermo Calles.

Publicidad:

Cinta *Pro - Patria* de Guillermo Calles.

Cinta descriptiva de nuestras bellezas. Apresó todo el hechizo de quietud pagana que se desprende de la producción mexicana en el un largometraje. Producida en 1931 durante un viaje de la ciudad de Los Angeles a México.\*

**Puebla: El relicario colonial de América.**

**Pátzcuaro. Lago de Ensueño.**

Estreno: Abril de 1935 en cines del primer circuito.

Datos: Cintas de carácter documental que se estrenaron juntas para fomentar el turismo de México al exterior. Producidas por Productores Mexicanos Argos.

Publicidad:

*Puebla: El relicario colonial de América y Pátzcuaro. Lago de Ensueño*, dirigidas y realizadas por Ezequiel Carrasco y tres periodistas fundadores de la empresa Productores Mexicanos Argos.

Tienen un sentido periodístico en el que palpita el alma del folklore mexicano. Hechas en inglés y español para propaganda turística.\*

**Sor Angélica.**

Estreno: 14 de enero de 1936. Sin datos sobre el cine.

Datos: Distribuida por Juan Orol.

Publicidad:

*Sor Angélica*. Abnegación de una madre por el nombre de su hijo. Con Lina Yegros y Ramón de Sentmenant. Distribuida por Juan Orol.\*

- 
- La Prensa. Publicación diaria. 1 de diciembre de 1930.
  - El Universal. Publicación diaria. 4 de marzo de 1930.
  - El Nacional. Publicación diaria. 10 de septiembre de 1930.
  - El Universal. Publicación diaria. 27 de octubre de 1931.
  - El Universal. Publicación diaria. 31 de octubre de 1931.
  - El Universal. Publicación diaria. 4 de julio de 1932.
  - El Universal. Publicación diaria. 28 de octubre de 1932.
  - El Universal. Publicación diaria. 1 de octubre de 1933. Columna "De Cine en Cine" por Alejandro Galindo.
  - México al día. Publicación quincenal de literatura y variedades. 4 de abril de 1935.
  - El Nacional. Publicación diaria. 14 de enero de 1936.



## BIBLIOGRAFIA

- ABRUZZESE, Alberto. *La imagen fílmica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978. 277 págs.
- ALMOINA Fidalgo, Helena. *Bibliografía del cine mexicano*. Editorial UNAM. México, 1960. 75 págs.
- ALMOINA Fidalgo, Helena. *Hacia una bibliografía en castellano del cine*. Editorial SEP/INBA. México, 1988. 206 págs.
- ALSINA Thevenet, Homero. *El libro de la censura cinematográfica*. Editorial Lumen. México. 1977. 379 págs.
- ARIEL Rivera, Virgilio. *La Composición dramática (Estructuras y cánones)*. Editorial UNAM. Colección Escenología. México, 1989. 310 págs.
- AYALA Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Editorial Era. México, 1979. 454 págs.
- AYALA Blanco, Jorge y Amador María Luisa. *Cartelera cinematográfica 1930 - 1939*. Editorial Filmoteca UNAM. México 1960-1985. 448 págs.
- AYALA Blanco, Jorge y Amador María Luisa. *Cartelera cinematográfica 1940 - 1949*. Editorial Filmoteca UNAM. México 1960- 1985. 593 págs.
- BARBACHANO Ponce, Miguel. *El cine mundial en tiempos de guerra (1930-1948)*. Editorial Trillas. México, 1991.
- BALDELLI, Pio. *El cine y la obra literaria*. Editorial Galerna. Buenos Aires, 1970. 436 págs.
- BELENKI, A. *La intervención francesa en México (1861-1867)*. Editorial Quinto Sol. México, 1984.
- BRADING D.A. *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1986.
- CALDERON, Miguel Angel. *El impacto de la crisis de 1929 en México*. Editorial SEP-FCE. México, 1980.
- CARDENAS, Lázaro. *Informes de gobierno y mensajes presidenciales (1928-1940)*. Editorial Siglo XXI. México, 1978.
- CARDOZA y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*. Editorial UNAM. México, 1953.
- CINETECA Nacional. *Filmografía mexicana de medio y largometrajes (1906-1940)*. Editorial Cineteca Nacional. México, 1985.
- CORDOVA, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*. Editorial Era. México, 1984.

- CORDOVA, Arnaldo. *La política de masas y el futuro de la izquierda en México*. Editorial Era. México, 1979.
- DAVALOS Orozco, Federico y Vázquez Bernal Esperanza. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Editorial Universidad Autónoma de Puebla. México, 1985.
- DAVALOS Orozco, Federico. *Summa filmica mexicana 1916-1920*. UNAM, Tesis. México.
- DELGADO de Cantú, Gloria M. *Historia de México*. Tomo 2 "Estado moderno y crisis en el México del siglo XX". Editorial Alhambra-Bachiller. Departamento de Ciencias Sociales. México, 1992.
- DE LA PENA, Sergio. *Trabajadores y sociedades en el siglo XX*. Colección La clase obrera en la historia de México. Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. Editorial Siglo XXI. México, 1984.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Editorial SEP/80 Fondo de Cultura Económica. México, 1983. 248 págs.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Editorial Trillas. México, 1987. 196 págs.
- DE LUNA, Andrés. *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*. Editorial UAM. México, 1984. 300 págs.
- DUDLEY, J. Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Editorial Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1978.
- EISENSTEIN, S.M. *¡Qué viva México!. El más bello de los filmes inexistentes*. Prólogo de José de la Colina. Traducción José Emilio Pacheco y Salvador Barros. Editorial Cine Club Era. México. 1964. 101 págs.
- FERRO, Marc. *Cine e historia*. Colección punto y línea. Editorial Gustavo Gili. España, 1980.
- GARCIA, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. Tomo IX. Colección Memoria y olvido: Imágenes de México. Editorial Cultura/Secretaría de Educación Pública. México, 1982.
- GARCIA Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. Tomo I (1894-1940). Editorial Era-Universidad de Guadalajara. México, 1987. 361 págs.
- GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano de 1926 - 1966*. Tomo I. Editorial Era. México, 1974, 420 págs.
- GARCIA Rivas, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana. Siglo XX (1901-1950)*. Tomo II. Editorial Porrúa. México, 1973.
- GOMEZJARA, Francisco y Martínez Merling Raúl. *Praxis cinematográfica (Teoría y práctica)*. Editorial. Universidad Autónoma de Querétaro. México, 1988.
- GONZALEZ Casanova, Pablo. *La democracia en México*. Editorial Era. México, 1984.

- GONZALEZ Pedrero, Enrique. *La riqueza de la pobreza*. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1985.
- GONZALEZ Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. Editorial Porrúa. México, 1945.
- GONZALEZ Peña, Carlos. *Curso de literatura*. Editorial Patria. México, 1952.
- JACKSON Inc. W.M. *El nuevo tesoro de la juventud*. Tomo 15. Editorial Groliere International Inc. México, 1975.
- KRAUZE, Enrique. *Biografía del poder No. 8 "Lázaro Cárdenas, general misionero"*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1987.
- LAJOUS Vargas, Alejandra. *Los orígenes del partido único en México*. Editorial UNAM. México, 1981.
- MACGOWAN, K. *Las edades de oro del teatro*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1985.
- MANFRED, A. Z. *Historia Universal*. Tomo II. Editorial Progreso. Moscú, 1976.
- MARQUEZ Fuentes, Manuel y Rodríguez Araujo, Octavio. *El Partido Comunista mexicano*. Editorial El Caballito. México, 1973.
- MC CONNELL, Frank D. *El cine y la imaginación romántica*. Editorial Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1975. 204 págs.
- MEDIN, Tzvi. *El minimato presidencial: historia política del Maximato (1928-1935)*. Editorial Era. México, 1982.
- MEDRANO, Adela. *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982. 126 págs.
- MILLAN, María del Carmen. *Literatura Mexicana*. Editorial Esfinge. México, 1985.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Editorial Siglo XXI. España, 1978. 1057 págs.
- MONTEFORTE Toledo, Mario. *Las piedras vivas (esculturas y sociedad en México)*. Instituto de Investigaciones Sociales. Editorial UNAM. México, 1965.
- O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. Editorial FCE/SEP. México, 1984.
- PEREDO Castro, Francisco Martín. *Alejandro Galindo en el cine mexicano*. Tesis UNAM. México 1990.
- PEREDO Castro, Francisco Martín. Texto inédito. México, 1994, 41 págs.
- FIGNARRE, Roberto. *Historia del teatro*. Editorial Eudeba. Argentina, 1962.
- PUENTE, Ramón. *La dictadura, la revolución y sus hombres*. Editorial Manuel León Sánchez. México, 1975.
- FUJIGROS, Rodolfo. *La España que conquistó al Nuevo Mundo*. Editorial Costa-Amic Editores S. A. México, 1976.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Editorial Imprenta Mundial. México, 1955.

- REYES de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. Editorial UNAM. México, 1973. 271 págs.
- RODRIGUEZ Araujo, Octavio. *México: Estabilidad y lucha por la democracia (1900-1982)*. Editorial El Caballito. CIDE. México, 1988.
- SECO Ellauri, Oscar y Baridon, Pedro. *Historia Universal (Época contemporánea)*. Editorial Kapeluz. Argentina, 1972.
- SHULGOVSKY, Anatoli. *México en la encrucijada de su historia*. Editorial Ediciones de cultura popular. México, 1977.
- SIERRA, Justo. *Juárez, su obra y su tiempo*. Editorial Porrúa, México, 1989.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1985.
- SOUTO, Arturo. *Literatura y sociedad*. Editorial ANUIES. México, 1973.
- SPIRIDOVA y otros. *Curso superior de economía*. Tomo II. Editorial Grijalbo. México, 1983.
- TAPIA Campos, Martha Laura. *La dramática del mal en el cine mexicano*. Editorial UNAM. México, 1989.
- THOMSON, David. *Historia mundial 1914-1968*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1980.
- TUDOR, A. *Cine y comunicación social*. Editorial Gustavo Gili S.A. Colección Comunicación social. Barcelona, 1982.
- VARIOS, Autores. *Compendio de historia y economía*. Editorial Quinto Sol. México, 1985.
- VARIOS, Autores. *El cine mexicano en documentos No.2*. Editorial Centro de capacitación cinematográfica. Centro universitario de estudios cinematográficos.
- VARIOS, Autores. *El cine mexicano en documentos No.3*. Editorial Centro de capacitación cinematográfica. Centro universitario de estudios cinematográficos.
- VARIOS, Autores. *El cine mexicano en documentos No.8*. Editorial Centro de capacitación cinematográfica. Centro universitario de estudios cinematográficos.
- VARIOS, Autores. *Enciclopedia Cultural Junior*. Editorial Salvat. España, 1980.
- VARIOS, Autores. *Evolución del Estado Mexicano. Reestructuración 1910-1940*. Tomo II. Editorial El Caballito. México, 1986.
- VARIOS, Autores. *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 12. Editorial El Colegio de México. México, 1978.
- VARIOS, Autores. *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 13. Editorial El Colegio de México. México, 1981.
- VARIOS, Autores. *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 14. Editorial El Colegio de México. México, 1978.

- VARIOS, Autores. *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 15. Editorial El Colegio de México. México, 1981.
- VARIOS, Autores. *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 16. Editorial El Colegio de México. México, 1983.
- VARIOS, Autores. *Historia de la Revolución Mexicana*. Tomo 17. Editorial El Colegio de México. México, 1984.
- VARIOS, Autores. *Historia de México en el contexto mundial (1920-1985)*. Editorial Quinto Sol. México, 1990.
- VARIOS, Autores. *Historia General de México*. Volumen IV. "El primer tramo del camino (1920-1940)". Editorial El Colegio de México. México, 1977.
- VARIOS, Autores. *La familia*. Editorial Península. México, 1978.
- VARIOS, Autores. *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*. Instituto de Investigaciones Históricas. Editorial UNAM. México, 1988.
- VARIOS Autores. *México en la historia*. Editorial Trillas. México, 1991.
- VARIOS, Autores. *México: Estabilidad y lucha por la democracia 1900-1982*. Centro de Investigación y Docencia Económicas A.C. Editorial El Caballito. México, 1988.
- VON HUMBOLDT, Alejandro. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. Editorial Porrúa. México, 1978.
- ZORAIDA Vázquez, Josefina. *Nacionalismo y educación en México*. Editorial el Colegio de México. México, 1979. 356 págs.

## HEMEROGRAFIA

ACTUALIDAD. Publicación quincenal.  
ARTES de México. Revista bimestral. Editorial Artes de México.  
CINELANDIA, Revista mensual.  
CINE Mundial. Revista mensual ilustrada. (1922, 1925, 1928, 1929, 1931, 1932).  
ESCOBA, La. Publicación semanal de humor y literatura. (1932-1963).  
EXCELSIOR. Publicación diaria. Diario político.  
FILMOGRAFICO. Publicación mensual de novedades cinematográficas. (1933-1934).  
HOGAR, El. Publicación diaria de literatura y variedades. (1919-1942).  
ILUSTRADO, El. Publicación semanal.  
MEXICO al día. Publicación quincenal de literatura y variedades.  
NACIONAL, El. Publicación diaria. Fundado en 1929.  
PRENSA, La. Publicación diaria. Fundado en 1928.  
REDONDEL, El. Publicación dominical. (1931-1972).  
REVISTA de revistas. Publicación semanal. (1910-1970).  
SUCEOS para todos. Publicación semanal. (1933-1969).  
THE NEW YORK TIMES. Publicación diaria.  
UNIVERSAL, El. Publicación diaria. (1916-1966).  
UNIVERSAL Gráfico, El. Publicación semanal. (1922-1966).  
UNIVERSAL Ilustrado, El. Publicación semanal. (1917-1941).