



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**FILMANDO LO MEXICANO: CIVILIZACIÓN Y BUEN GUSTO EN TRES PELÍCULAS DE FICCIÓN  
HECHAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 1916-1919. HÁBITOS Y TOMAS DE POSICIÓN DE LOS  
PRODUCTORES CINEMATOGRAFÍCOS NACIONALES EN LA FILMACIÓN DE LA VIDA  
COTIDIANA DE INICIOS DEL SIGLO XX.**

**TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA**

**PRESENTA  
MARÍA GABRIELA SANDOVAL MÉNDEZ**

**ASESOR  
DR. EDUARDO DE LA VEGA ALFARO**

**MARZO 2014**



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 mi abuelo, quien me cantó la Revolución**



## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia por todo. Especialmente a mis padres por su comprensión y ejemplo de esfuerzo; a mis hermanos y hermanas, a Caro por ser siempre una guía, y a Alfredo por escuchar, aun forzado, parte de este trabajo. A Maxi y Víctor por el tiempo robado de los juegos a la lectura, también por intentar catalogar los libros. A mis sobrinas y sobrinos.

A mis amigos: a los que conozco desde siempre, los que conocí en el medio y a quienes he conocido recientemente. Gracias por la atención a esta tesis, por su ayuda para buscar bibliografía y por compartir las ideas. A las personas que leyeron parte de la investigación, por darme buenos consejos.

Al Dr. Eduardo de la Vega Alfaro por dirigirme, así como por la amabilidad y atención que siempre tuvo durante el desarrollo de la investigación. A mis sinodales por sus comentarios y la prontitud con la cual revisaron la tesis.

A quienes siguieron el desarrollo de la investigación y me dieron ideas o animo durante el proceso, y también a quienes desde sus lugares de trabajo me brindaron las facilidades necesarias para concluirla.

Finalmente, a mis profesores por compartir su conocimiento y experiencia.

Gracias.



## ÍNDICE

	Página
Introducción	9
I. Acción y relación social	27
A. Weber y la acción social	29
B. Relaciones sociales: la estructura objetiva y la estructura incorporada	32
C. La acción en los procesos de cambio: las prácticas culturales como tomas de posición	36
II. Antecedentes del campo cinematográfico mexicano	45
A. La producción durante el Porfiriato y la Revolución Mexicana	45
1. Buenas costumbres porfirianas	45
2. La filmación de la paz porfiriana	50
B. México al borde de la civilidad	53
1. La barbarie revolucionaria	53
2. Noticieros y documentales de la Revolución	60
C. Elementos relacionados con la producción nacional	62
1. El mercado mexicano de exhibición de películas	62
2. La filmación de mexicanos en el extranjero	64
III. Producción cinematográfica mexicana, 1916 a 1919	69
A. La política cultural carrancista y el regreso de las buenas costumbres	69
B. El espacio social de los productores	73
1. Independencia del campo	73
2. Aquello que hay en juego	75
3. Relaciones al interior	76
4. Relaciones con otros campos	78
C. Escapismo a la Revolución, características del período	80
1. Argumentos	80
2. Personajes	82
3. Productores	84
D. Temas y vida cotidiana en tres películas de ficción	85



1. Las historias de cada una de las películas de la muestra	86
2. La vida cotidiana de México a inicios del siglo XX en las películas de ficción	90
IV. Comprensión de las tomas de posición de los productores cinematográficos: civilidad y buen gusto en las películas de ficción del período de 1916 a 1919	97
A. Tomas de posición	98
1. Características	98
2. Continuidad y resistencia	98
B. Las costumbres de la clase media y la barbarie de la Revolución	101
1. Pluralidad de hábitos	101
2. Entramados de relaciones	102
V. Consideraciones finales	107
Listado de imágenes	111
Bibliografía	113
Hemerografía	119
Tesis consultadas	121
Filmografía	121
Anexo A	123
I. Base de películas	125
II. Frecuencias por tipo de películas	129
Anexo B	133
I. Tepeyac	135
II. Santa	149
III. El automóvil gris	159

Retrato de  
camarógrafos  
pioneros del cine  
mexicano.  
Foto SINAFO.



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación trata sobre la comprensión, por medio de la teoría de la acción, del discurso de la vida cotidiana realizado por los productores cinematográficos en las películas de ficción mexicanas del período de 1916 a 1919. La pregunta guía fue ¿por qué dentro del discurso de la vida cotidiana en las películas mudas de ficción los productores filmaron lo civilizado como una de sus características?

Anterior a la exposición del problema, he de mencionar a qué se refiere en este texto el concepto de civilidad. Éste se relaciona con el concepto de civilizado (a) desarrollado en la corte francesa y encaminado a la transmisión de una forma de comportarse para adquirir hábitos que se alejaran de *comportamientos bárbaros*, caracterizados por una contención menor de los impulsos. Esa idea de refinamiento y contención pronto pasó en Francia de la corte a otras clases sociales, y después a toda Europa.<sup>1</sup> Un aspecto más es el caracterizar a menudo ese comportamiento como banal y superficial, ajeno al verdadero espíritu de las personas o de la población de un país, como en Alemania, donde el concepto de cultura fue su contraparte, y en México se criticó de igual forma ese refinamiento del Porfiriato que desdeñaba la cultura del pueblo mexicano.<sup>2</sup>

Esta introducción es una breve síntesis del proceso de investigación, las dudas surgidas en él y la forma en la cual se abordaron.

---

<sup>1</sup> Ver el primer capítulo “Sociogénesis de los conceptos civilización y cultura” en Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, 3era ed., FCE, México, 2009.

<sup>2</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila*, IIH-UNAM, México, 1989.

### *Estado de la cuestión*

En comparación con otros temas, las investigaciones sobre el cine mudo mexicano abordadas desde la sociología, ya sea desde cuerpos colegiados hasta tesis de licenciatura, son escasas. En su mayor parte se ha investigado desde la historia a partir de los años cincuenta con una serie de entrevistas a realizadores de la época muda que se mencionaban como fuentes para el estudio de la historia del cine nacional; a partir de ahí aparece entre 1969 y 1978 el estudio de Emilio García Riera *Historia documental del cine mexicano*, dividido en diez volúmenes. Continuó en la temática el trabajo *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, de Aurelio de los Reyes en 1973, concebido inicialmente como su trabajo de titulación; del mismo autor siguió *Cine y sociedad*, en dos volúmenes y esperando la conclusión del tercero y último.

Otras aportaciones al estudio del cine han sido la de Gabriel Ramírez, a quien se le puede considerar el precursor de los estudios históricos regionales con su investigación sobre la producción cinematográfica en Yucatán;<sup>3</sup> Eduardo Alfaro de la Vega, también con estudios de cine regional; Juan Felipe Leal con la investigación acerca de las vistas y carteleras de principios de siglo XX; y Ángel Miquel, cuya temática incluye el cine silente y las reacciones de la prensa de la época, así como la reciente publicación *En tiempos de Revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916*, editado por la Filmoteca de la UNAM. Álvaro Vázquez Mantecón también ha realizado indagaciones al respecto, una de las más recientes es acerca del arquetipo de Santa, en la novela y después su adaptación al cine. De igual forma reciente, se encuentra el estudio de José Antonio Rodríguez *El arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*.

Continuaron con la investigación sobre las carteleras cinematográficas Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador en *Cartelera cinematográfica*. De igual forma, la documentación hemerográfica *Notas para el cine mexicano (1896-1925)* de Helena Almoina tuvo continuidad en el trabajo *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México, 1917-1919* de Manuel González Casanova. En el mismo tono

---

<sup>3</sup> Eduardo de la Vega Alfaro (coord.). *Microhistorias del cine en México*, Universidad de Guadalajara, UNAM, IMCINE, Cineteca Nacional, Instituto Mora, México, 2000.

se encuentran las filmografías de Aurelio de los Reyes, dividida en tres volúmenes, la de Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez, y la coordinada por Emilio García Riera.

Respecto a las tesis relacionadas con el cine mudo mexicano han sido pocas las elaboradas desde la sociología, particularmente en años recientes, pues de 2010 a la fecha no se encuentra alguna y tal vez el único antecedente sea la tesis *Summa filmica 1916-1920: hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano* de 1988 realizada por Federico Dávalos Orozco; en ella, el autor ahonda en el estudio del cine nacional y argumenta las características necesarias en una filmografía, su marco teórico se basó en el marxismo y su fuente fue la investigación hemerográfica.<sup>4</sup>

Otras tesis recientes cuyo tema es el cine mexicano se insertan dentro de la historia del arte, por ejemplo el estudio de Juan Carlos Téllez *La transición entre la Santa muda y la primera sonora*, y también la de Rodolfo Juárez Álvarez *Miradas que construyen: los públicos en el torbellino filmico de La escondida*; la cual, si bien no corresponde con el período del cine mudo, permite al autor continuar su propuesta de acercamiento al cine mexicano, pues su tesis de licenciatura en historia versó sobre el inicio del cine en el estado de Tlaxcala.<sup>5</sup>

Acerca del cine estadounidense dedicado a la Revolución mexicana, o bien el que incluía personajes mexicanos, destacan los trabajos de Emilio García Riera y Margarita de Orellana. Por otra parte, Andrés de Luna fue precursor en el análisis del cine y la Revolución, tema que fue retomado durante la conmemoración del centenario del inicio de la gesta.

De otros trabajos recientes, la investigación *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México* de Rosario Vidal Bonifaz<sup>6</sup>, acerca de la

---

<sup>4</sup> Federico Dávalos Orozco, *Summa filmica 1916-1920: hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*, Tesis, Licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1988.

<sup>5</sup> Rodolfo Juárez Álvarez, *Miradas que construyen: los públicos en el torbellino filmico de La escondida*, Tesis, Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2010. También: Juan Carlos Téllez Luna, *La transición entre la Santa muda y la primera sonora: algunas consideraciones histórico-tecnológicas de sus elementos cinematográficos*, Tesis, Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2009.

<sup>6</sup> Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2010.

industria cinematográfica, me brindó elementos acerca de cómo se ha estudiado el cine por la sociología. De igual forma, el ensayo de Alejandra Val Cubero,<sup>7</sup> sobre las aproximaciones metodológicas para el estudio de las obras de arte, me permitió justificar la selección de un enfoque metodológico para la investigación.

Aunado a los autores anteriores se encuentran estudios regionales de la producción cinematográfica, ensayos acerca de la relación del cine con la Revolución, publicaciones de la filmografía de la época, diccionarios de directores y las investigaciones realizadas por la Cineteca Nacional publicadas en su serie *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, etcétera.

Respecto al enfoque teórico, este se señala en el primer capítulo de este trabajo.

### *El problema*

En el período comprendido entre 1916 y 1931 se exhibieron poco más de cien películas mexicanas de ficción, algunas de ellas en funciones públicas y otras —las producidas por la Secretaría de Guerra— en funciones privadas, esto a fin de exaltar el deber dentro de la milicia. Los largometrajes comenzaron su producción en Yucatán, Sonora, Ciudad de México y Puebla, una vez que esos estados eran tomados por los Constitucionalistas, o bien porque en su mayoría eran tenidos por ellos.

También con la reducción de batallas, la disminución de las facciones y el dominio de una sobre el resto, se redujeron los documentales y noticiarios bélicos, aun cuando fuera posible encontrar zonas dominadas por otras facciones y ofensivas no entre grupos sino por la defensa de pobladores ante bandidos como en Michoacán, Tampico y Puebla. En dicho período también comienza la producción de documentales educativos o etnográficos, en particular durante el gobierno provisional de De la Huerta; los primeros de corte etnográfico son promovidos por el entonces Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, además de la labor e interés que desde el Centenario de la conmemoración de la Independencia había despertado el Congreso de Americanistas —celebrado por vez primera en un país americano—, la creación de la Escuela

---

<sup>7</sup> Alejandra Val Cubero, “Una aproximación metodológica para el análisis de las obras de arte” en *Arte, Individuo y Sociedad*, número 22, 2, 2010, pp. 63-72.

Internacional de Arqueología y Etnografía Americanas los trabajos de Manuel Gamio sobre la población del Valle de Teotihuacán, en los cuales había contado con la participación del antropólogo Franz Boas.<sup>8</sup>

Pese la anarquía que imperaba en la Ciudad, el cinematógrafo continuó con su popularidad, sirviendo como entretenimiento y noticiero de lo acontecido en los diferentes frentes de batalla. La primera función la realizaban las producciones extranjeras, especialmente las películas italianas; para la segunda se recurría a la producción nacional.

En su desarrollo el cine mudo mexicano experimentó con temas y tradiciones, de la fílmica italiana con las divas y los melodramas a los westerns y el star system estadounidense;<sup>9</sup> lo que no logró en ningún trabajo, conforme a la crítica, fue captar la identidad del mexicano, ni siquiera en las películas costumbristas, ya que también recibieron comentarios negativos acerca del comportamiento de los personajes y sus comportamientos poco reales, como en los ejemplos que se citan posteriormente.

Conforme a las investigaciones de Aurelio de los Reyes, las películas filmadas entre 1916 y 1919 se pueden caracterizar en los siguientes tipos:

- Cosmopolitas: presentaban una imagen civilizada de México, exaltando comportamientos considerados de buen gusto.
- Costumbristas: por medio de la filmación en bellos exteriores y de paisajes mexicanos comenzaban por mostrar historias basadas en el cotidiano de las personas, de preferencia de tipo rural.
- Históricas: contaban pasajes de la historia nacional, o intentaban dar una impresión de un momento histórico importante para el país.
- De aventuras o cómicas

---

<sup>8</sup> Un análisis de las modificaciones durante el período revolucionario se encuentra en Sergio Yáñez Reyes “La Revolución Mexicana y el patrimonio cultural (1910-1917)” en José Pantoja et al. (coord.), *La Revolución Mexicana y las revoluciones modernas. Los historiadores y la historia para el siglo XXI*, INAH, Ediciones Navarra, México, 2010.

<sup>9</sup> Dentro del cambio se encuentra también el dominio del mercado fílmico nacional por uno u otro país; acerca de las películas exhibidas en el período ver María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica. 1912-1919*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 2009. Acerca de la influencia del cine italiano ver Eduardo de la Vega Alfaro, “Esplendor y ocaso del cine italiano en las pantallas mexicanas (1910-1930)” en Daniel Narváez Torregrosa, *Los inicios del cine*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Editorial Plaza y Valdés, Gobierno del Estado de Zacatecas, México, 2004, pp. 61-96.

Es posible apreciar en el conjunto de ellas que, pese a la diferencias, se repite la predilección por un tratamiento conservador en los argumentos, apegado a mostrar lo civilizado que eran las personas en el país. Un buen ejemplo es la película histórica *Cuauhtémoc* (1919) de Manuel de la Bandera, en ella los personajes se comportan sin relación al momento histórico que representan, distinguiéndose un exceso de civilidad, la cual continuó presente durante todo el cine mudo.<sup>10</sup>

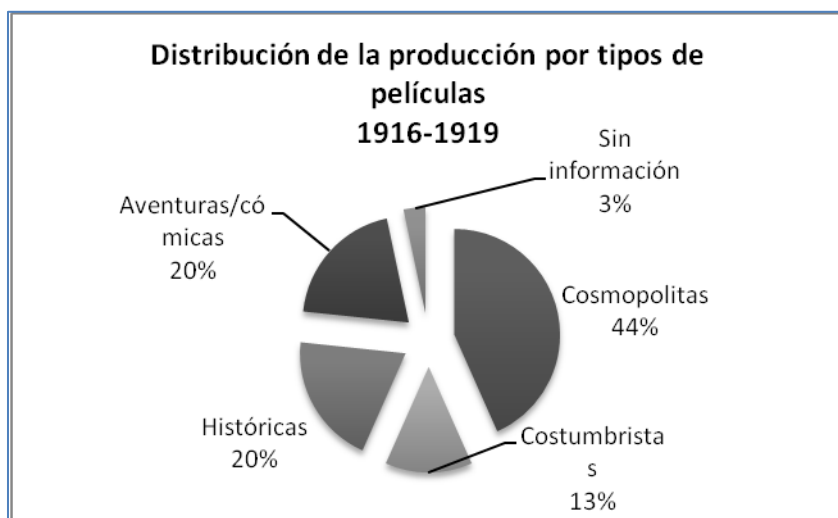
El exceso en las maneras tenidas como de buena sociedad —de preferencia europea— y la acción de mostrarlo en pantalla reiteradamente ayudan a comprender el espacio social en el cual se encontraban los productores: deseaban acceder a la definición de identidad que se daba en diferentes campos y que como nunca antes se buscó por medio de las políticas públicas, habiendo en ellas un discurso acerca de lo que era “el mexicano”, aunado a la defensa frente al estigma de las producciones provenientes de los Estados Unidos de Norteamérica. La selección de la forma de comportarse de los personajes, la medida de los argumentos y el ambiente de las grabaciones nos dice algo de los productores: que se encontraban en un período de transición, que fueron sensibles a él pero que sus elecciones en cuanto a lo que se filmaba se relacionaban tanto con lo externo, la forma en la cual era interpretado dentro del propio campo cinematográfico y los elementos del Porfiriato que aún les permitían orientar su acción. Entre los conceptos de civilidad y cultura, siendo el segundo el impulsado por el gobierno posterior al arribo de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública, los productores elegían a la primera, lo externo y visible a un otro siempre en condición de juzgar y asignar valores.

Aún los filmes que no mostraron el refinamiento de una clase como patrón de conducta de la sociedad mexicana, mantuvieron una distancia ante las definiciones gubernamentales en los temas más diversos: cuando se pedía medida actuaban de la forma contraria; cuando se pedía paz mostraban levantamientos.

---

<sup>10</sup> Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.

La siguiente gráfica muestra la distribución por tipos de películas producidas y exhibidas durante el primer período de 1916 a 1919.<sup>11</sup>



Se aprecia la gran producción de películas cosmopolitas, produciéndose 13 de este tipo de un total de 30; del tipo que le sigue, se producen sólo 6.

A lo largo del período las declaraciones de la prensa, en particular las del periódico *El Universal* siempre fueron favorables a las producciones fílmicas mexicanas; en cada nueva producción veían un adelanto técnico y captura de lo mexicano. A fin de ejemplo comenzamos con los comentarios del 19 de marzo de 1917 al referir las acciones de Mimí Derba encaminadas al desarrollo de una productora nacional. Ese día se pudo leer que *“todo es en serio; no son las ilusiones de la bandera ni la verosidad [sic] de Chano Sierra, esto es algo efectivo que vieron nuestros ojos: es la realización de la cinematografía con artistas y temas mexicanos”*.<sup>12</sup> De igual forma al reseñar la apertura de las clases de Manuel de la Bandera en la Escuela Nacional de Música y Arte se alentaba a seguir su ejemplo: *“hay, en el fondo de todo esto, una idea patriótica, como bien lo piensa el*

<sup>11</sup> En la gráfica se muestra el conteo de películas —de medio o largometraje— exhibidas y producidas por particulares. Se dejan fuera las producciones de la Secretaría de Guerra (*Juan Soldado*, 1919, *El block house de alta luz*, 1919, y *Honor militar*, 1920). Así como aquellas cintas que no concluyeron su filmación o que no fueron estrenadas. Tampoco se incluyeron aquellas películas en las cuales se ponía en duda su estreno, no así dentro de la clasificación y conteo general, los filmes de los que se tiene noticia de su exhibición pero no de su argumento; sin embargo, para la gráfica no se tomaron en cuenta, esto para facilitar la presentación de los datos.

<sup>12</sup> Hipólito Seijas, “Impresiones de un cronista del cine” en *El Universal*, marzo 19 de 1917. Recopilado en Helena Almoína, *Notas para el cine mexicano (1896-1925)*, Tomo I, Filmoteca UNAM, México, 1980. p. 115



*profesor de la Bandera: la de dar a conocer las bellezas naturales de nuestro país, las costumbres de nuestro país, la civilización de nuestro país”*.<sup>13</sup>

El ímpetu de búsqueda de la identidad nacional se hacia necesario para el desarrollo del país, saber quién se era para saber lo que se podía lograr. En ello ayudaba tanto la definición dada por estudios científicos como la del cinematógrafo; así lo declaraba Hipólito Seijas al unir el estudio de Manuel Gamio acerca de la población nacional con la producción de películas, apareciendo en una nota del 2 de julio de 1917 lo siguiente:

El señor Gamio pone de relieve la importancia de esta orientación del gobierno revolucionario, que tiende a estudiar de manera concienzuda el problema que tiene que ser resuelto por el conocimiento de dos datos; la población y el territorio.

Vayan nuestros aplausos para Manuel de la Bandera, Martínez de Arredondo y sus discípulos, quienes han dado un nuevo impulso a la cinematografía.<sup>14</sup>

Pese al júbilo de contar con una industria cinematográfica nacional se encuentran algunas observaciones y recomendaciones acerca de a quiénes se filmaba, ya que la relación con el pueblo era un asunto que si bien debía de conocerse no se sabía que hacer con él.

En la butaca, rodeados de penumbra, nuestro pensamiento, sin embargo, no pudo menos de formular un comentario amargo al contemplar el desarrollo de tales cinedramas. Y el comentario es el siguiente: en nuestras películas se evita cuidadosamente la aparición del pueblo bajo.<sup>15</sup>

Lo que continúa en la nota es el desconocimiento de lo actores por las normas sociales de grupos y situaciones en las cuales se encuentran los personajes de las películas; ahora bien si eso es de llamar la atención el comentario con el cual finaliza la nota hubo de enfrentarse con las políticas culturales de la década de los veinte; así concluye que *“lo irresoluble es el problema de embellecer artísticamente a nuestro pueblo bajo. No hay estética posible ante el calzón y el sombrero”*.<sup>16</sup> Llama la atención la nota pues, pocos años después, los tipos que llenarían los muros de edificios públicos serian los de calzón y sombrero, bastan de ejemplo las figuras centrales femeninas de *La Creación*, de Diego

---

<sup>13</sup> *El Universal*, abril 26 de 1917, *Ibíd.* p.127

<sup>14</sup> Hipólito Seijas, *El Universal*, 01 de julio de 1917, *Ibíd.* p.167

<sup>15</sup> Arkel, *El Universal*, julio 31 de 1917. *Ibíd.* p. 177

<sup>16</sup> *Ídem.*

Rivera, en las cuales se dijo él encontró lo mexicano de sus pinceles inspirado en el interior del país.

Continuando con las recomendaciones, cuando toca a la película *La luz* (1917) se menciona la falta de una buena dirección y concluye con el siguiente consejo acerca de la elección de los temas:

Ahora que nosotros creemos que en México no hay todavía persona competente para ocupar este puesto [de director], ni menos aún cuando sigan las empresas que se dedican a la fabricación de películas con la idea de poner asuntos de sociedad de más o menos distinción... Es preferible que se dediquen a los asuntos históricos...<sup>17</sup>

Lo anterior fue una crítica a la trama de inspiración italiana, en la cual aparecen condes y figuras nobiliarias de las cuales se carece en México y que por ende no contribuían al retrato de lo nacional.

El buen gusto que se mostraba en los primeros filmes cosmopolitas continuó en algunas producciones, aun cuando no se les considere de ese tipo. Un ejemplo es *Tepeyac*, de tipo histórico. En sus escenas finales se ve paseando a los novios en la basílica de Guadalupe; a considerar por la vestimenta del resto de las personas pareciera un día caluroso, pero Lupita pasea con traje negro, sombrero y abrigo. A la ya mencionada *Cuauhtémoc* de Manuel de la Bandera se le criticó el comportamiento de los actores, pero éste, en sus clases en la Escuela de Arte Cinematográfico, aconsejaba a sus alumnos el refinamiento de sus movimientos a fin de evitar lo burdo y popular.

Además hay una escisión frente al discurso estatal; no se ha considerado como una acción realizada de manera consiente cuyo fin fuera el de transgredir, antes bien su intención fue la de filmar lo mexicano, pero el artículo “lo” sirvió como un saco en la cual todas las definiciones posibles tuvieron cabida. En los diferentes períodos sucedió que, si bien

El cine se había anticipado a esos lineamientos “nacionalistas” porque quienes defendieron los principios del cine argumental mexicano sintieron en carne propia el impacto de la imagen negativa de México difundida en las películas norteamericanas, por eso mismo seguían de cerca el discurso oficial en política exterior sin proponérselo. No hubo ruptura ni

---

<sup>17</sup> Pegaso, 29 de junio de 1919 en Garrido, Felipe, (comp.), *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la Ciudad de México*, CONACULTA, México, 1997, p. 279

diferenciación, aunque en cine no se había logrado una película que reflejara con dignidad dichos planteamientos.<sup>18</sup>

La filmación de lo popular, redescubierto por la Revolución, se encontraba con *la cultura urbana de las elites porfiristas* de algunos filmes, diferente a lo que “... los revolucionarios creyeron encontrar el México auténtico en una cultura rural que representaría lo genuinamente nacional”.<sup>19</sup>

En las películas que conforman esta investigación (*Tepeyac, Santa* y *El automóvil gris*) sucedió algo similar al estudio *La mirada circular* de Margarita de Orellana sobre las películas norteamericanas dedicadas a México,<sup>20</sup> ya que al filmarlas los productores se filmaron a ellos mismos y mostraron su acción en los procesos de cambio. Por ello el objetivo de la investigación fue comprender la acción de los productores al filmar la vida cotidiana del México de inicios de siglo XX, donde abundaron los aspectos considerados *civilizados* y se hizo una exageración de ellos —lo cual sabemos sobre todo por las opiniones de la prensa de aquel entonces, pero también por diversos aspectos del contenido de las películas mismas—.

El análisis sociológico se centró no en la descripción de la filmación de la civilidad —realizado en el tercer capítulo— sino en comprender por qué se había elegido la civilidad y no otra característica, o bien, por qué después de la etapa del documental revolucionario se había regresado al cosmopolitismo del Porfiriato ignorando el México profundo, esto citando a Aurelio de los Reyes en la introducción al trabajo recopilatorio de algunas cartas de Salvador Toscano. Para ello me serví de los trabajos sobre fenomenología de Alfred Schutz al realizar un proceso anterior a la explicación de la acción, preguntándose acerca de ¿por qué se ha elegido algo y no lo otro? Es decir, no solo por qué filmaron ese exceso de civilidad, sino también por qué la civilidad y no otra

---

<sup>18</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924), IIE, UNAM, México, 2010, p. 128

<sup>19</sup> Tomás Pérez Vejo, “La extranjería en la construcción nacional mexicana”, en Pablo Yankelevich (coord.), *Nación y extranjería: la exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*, UNAM, ENAH, México, 2009, p. 177.

<sup>20</sup> Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana 1911-1917*, 3<sup>era</sup> ed., Artes de México y del Mundo, México, 2010.

característica;<sup>21</sup> en el capítulo IV se indagan ambas cuestiones, las cuales están relacionadas con el hábito de clase media o burguesa característico de los productores cinematográficos.

Me interesaba tratar a mi objeto de estudio —el discurso de la vida cotidiana por parte de los productores cinematográficos— desde una perspectiva constructivista, es decir, considerar los resultados de la acción partiendo de las relaciones entre los procesos individuales y los sociales. Así, podía otorgar independencia y no una resistencia férrea a las acciones de los productores en menoscabo de lo que les acontecía a ellos; de ahí la utilidad del concepto de *campo*.

La pregunta general se relaciona con el aspecto teórico: ¿desde dónde y cómo actúa una persona? En esta investigación, se optó por considerar al discurso de la vida cotidiana como una toma de posición de los productores ante las cuestiones acerca de la identidad nacional. Esto se relaciona con un hábito que a su vez se inscribe dentro de un entramado de relaciones sociales.

### *Metodología*

Los objetivos de la investigación fueron el caracterizar a la producción de películas mudas mexicanas, y comprender desde qué lugar del espacio social, los productores emitieron un discurso acerca de la identidad nacional.

Las propuestas a ello son que las películas de ficción se caracterizan por un discurso de la vida cotidiana en donde hay elementos considerados como “civilizados” y que dicho discurso es realizado por los productores cinematográficos desde su hábito de clase, y de aquello que durante el Porfiriato consideraron como elementos positivos de la identidad nacional.

Entonces, las variables fueron: el discurso de la vida cotidiana en las películas de ficción, el hábito de clase media durante el Porfiriato y las nociones acerca de la identidad, además del hábito de los productores. Sus indicadores: las imágenes y temas de las películas, las costumbres y actividades de las clases sociales y aquellas características

---

<sup>21</sup> Alfred Schutz, *El problema de la realidad social*, 2da ed., Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

identitarias consideradas positivamente, y, debido a que ningún hábito se desarrolla en solitario, también se analizan las relaciones sociales establecidas por los productores.

Un primer momento de la investigación fue el caracterizar a las películas de ficción; para ello me valí de dos técnicas. La primera fue hacer un análisis de las cintas desde sus temáticas, comparar las posiciones mostradas en las películas con la opinión de otros campos acerca de los mismos temas, contextualizando cada uno de ellos. La segunda fue el uso de la imagen como fuente de información; se revisaron las películas disponibles del período y se extrajeron aquellas imágenes que sintetizaban momentos de la trama o bien que se relacionaban con los conceptos de civilidad o de buen gusto, conforme al período histórico, y se contrastaron con fotografías similares y documentos de la vida cotidiana, a fin de saber si solamente se mostraban esas características, o bien si existía una exageración en ellas. En cierta forma este último aspecto se relacionó con encontrar un significado intrínseco o contenido de las películas respecto a su discurso sobre la vida cotidiana.<sup>22</sup> Es decir, siempre se dudó sobre la transparencia entre la vida cotidiana como fue filmada y la vida del período.

Una vez que se tuvieron las características de las películas del período, el método de investigación se basó en un análisis de los entramados de relaciones en los cuales se encontraban los productores, de los que forman parte los procesos sociales, como el impulso civilizatorio presente aún antes del Porfiriato, pero que por razones de limitación histórica se toma como referencia. Es decir, de conocer la posición desde la cual emitieron cierto discurso acerca de la vida cotidiana; aquí aparecieron los indicadores referentes a procesos históricos, y el concepto de hábito brindó sus potencialidades al relacionar los procesos sociales con los procesos individuales.

---

<sup>22</sup> La perspectiva utilizada en este trabajo ha sido la de las imágenes como fuente de las ciencias sociales, al respecto fue de utilidad la propuesta del historiador Peter Burke (Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documentos histórico*, Crítica, Barcelona, 2001). El estudio de la imagen desde una perspectiva que la relaciona a otras fuentes, particularmente las escritas, puede verse en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 4ª ed., Alianza editorial, España, 1980. Para una propuesta contemporánea de las imágenes como simbolización ver a Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Argentina, 2007. Otras perspectivas para el análisis y comprensión de las imágenes se encuentran en: Teresa Olabuenaga, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, Trillas, México, 2008, y Diego Lizarazo Arias, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.

### *Desarrollo de la investigación*

La primera propuesta de la investigación fue el estudio general de las producciones cinematográficas silentes mexicanas. Se pretendía presentar una monografía acerca de ellas. Además de incluir el estudio de las relaciones entre dos productoras como difusoras no intencionales del nacionalismo estatal, el título de entonces era “Filmando lo mexicano: la transición de la civilidad al folklor en la trama de los largometrajes mudos de ficción mexicanos. Las producciones de Azteca Film y Ediciones Camus relacionadas con el desarrollo de la identidad nacional y el dominio del Estado. Ciudad de México 1916-1924.”

Una segunda propuesta, titulada “Filmando lo mexicano: relación de las instituciones estatales y los productores cinematográficos en el cambio de ambientes y personajes en las películas mudas de ficción mexicanas. 1916 -1931”, correspondió con el paso a un enfoque diferente al apreciar en las acciones de los productores ciertas desavenencias con el gobierno federal. Entonces, quería conocer las posibilidades para la acción que se presentan a los actores y la influencia del Estado en ello, además de las relaciones que se establecían entre ambos. Sin embargo, aun en esta etapa me encontraba sin la certeza de los recursos metodológicos que me permitirían construir mi objeto de estudio.

Finalmente, el título con el cual se presenta ahora llegó posterior a una reducción del período de la investigación, concentrándome solo en la primera etapa del cine mudo de ficción mexicano, aquella que va de 1916 a 1919. Las razones son varias: la primera de ellas fue el contar con fuentes primarias, pues la mayor parte de películas que se conservan pertenecen a esa etapa, además de encontrarse documentación de recopilaciones hemerográficas. Desde inicios de la investigación, había surgido el interés por la forma en la cual se filmaron tipos mexicanos relacionados con la civilidad; en el segundo acercamiento al problema se hacía evidente que pese a que las producciones de corte cosmopolita eran menores, ello no implicaba que dejaran de producirse con ese estilo. Es decir, se filmó a los tipos nacionales, como el charro, de una forma cosmopolita. En esta tercera etapa, fui capaz de responder acerca del tipo de metodología empleada a

la investigación y preferí referir a las relaciones en las cuales se encontraban los productores antes que al binomio metas – fines para otorgar significados a las acciones de otras personas.

Cuando se menciona a los productores cinematográficos en esta investigación, debe recordarse que a comienzos de siglo XX las diferentes profesiones asociadas a la industria fílmica no se encontraban delimitadas como ahora; así, una persona pudo desempeñarse como productor, director, guionista y actor. Mencionar a los productores solo enfatiza el carácter de inversionistas que tuvieron y cómo, debido a una falta de limitación, pudieron decidir qué y cómo se debía de filmar.

Tuve que romper con dos supuestos: 1) que los productores actuaban de tal forma debido al dominio del Estado, y 2) que existía un campo cinematográfico que había permitido el desarrollo de cierto hábito en los productores. Lo anterior me condujo a replantear primero la investigación y también los supuestos que intentaba comprobar.

Acerca del supuesto inicial, al separar los diversos elementos de las películas incluidas en la muestra se notaba que las elecciones de los productores respecto a la narración del tiempo retratado en las películas distaban de aquellas enunciadas por el Estado. Al inicio, consideraba que las afirmaciones de otros investigadores daban pauta para un análisis del control del Estado y la forma en la que monopolizaba el poder. La ruptura con esta noción, de claridad entre lo sucedido en un campo y su relación con otro, conllevó a plantear cierta resistencia, a la manera de Michel de Certeau, en un sentido no de estrategias sino de tácticas.

Con lo anterior, también se abrió el planteamiento del problema de forma diacrónica, incorporando elementos que permitieran la comprensión de la acción de los productores, sin pensarlos como motivaciones, sino como opciones presentes a los actores con base en procesos sociales. Aquí, tanto los trabajos de sociología histórica así como estudios históricos de la vida cotidiana favorecieron una interpretación de continuidad: pese al período armado, continuaba la exaltación del buen gusto y el comportamiento civilizado, incluso se presenta con mayor fuerza posterior a la Revolución: era como si tratara de

recuperar el tiempo perdido. También ayudaron los trabajos acerca de procesos des civilizatorios y los planteamientos de la acción no intencional.<sup>23</sup>

Una vez que se había llegado al proceso de análisis de la información, el concepto de *campo*, si bien pertinente, no mostraba que se cumplieran con ciertas características que se han mencionado en otros estudios: las relaciones internas no mostraban tal dependencia o cohesión para mencionar que el resultado correspondía con un proceso sincrónico, o bien, con el propio desarrollo del campo cinematográfico. Entonces, ¿cómo comprender la acción de los productores? Para este caso, debía de situarme desde el momento en el cual se encontraban los productores, las relaciones anteriores que establecieron así como la narración posterior de los sucesos; ahí, el concepto de *habitus* o hábito me permitió situarme y comprender por qué habían elegido retratar a la vida cotidiana de tal manera, al mostrar la importancia que se le había otorgado al presentarse como civilizado.

El uso metodológico de *campo* permitió acercarse a las acciones de los productores con independencia de otras instancias. De igual forma, el uso de ese concepto iba acompañado con la utilidad de concebir a los productores desde el entramado de relaciones en el cual se encontraban; ahí sobresalía su diferencia en las tomas de posición frente al Estado.

Una idea llevaba a la otra: ¿cómo actuaron los productores? ¿Por qué filmaron ciertos argumentos? ¿Por qué tomaron ciertas decisiones? Me parecía que no puede deberse a un descuido por parte esos empresarios, e incluso si se pudiera caracterizar como ello debía de decirnos algo más acerca de la forma en la cual deseaba retratarse y ser vista la vida cotidiana en la Ciudad de México. En ello, como en otras cuestiones, el trabajo de Aurelio de los Reyes resultó indispensable e insustituible. Él reconoce diversos niveles de argumento en las películas y dicha diferenciación me permitió acotar aun más mi objeto de estudio acerca de la forma en la cual fue filmada la vida cotidiana en aquel entonces.

---

<sup>23</sup> Los trabajos relacionados con la civilidad y las buenas maneras durante el Porfiriato se mencionan en el segundo capítulo de esta tesis.



Un aspecto más, las fuentes primarias de información fueron las películas de la época que nos interesa y que aún existen. *Tepeyac*, cinta de 1917 cuyo tema principal es la devoción a la Virgen de Guadalupe, además de la narración de las apariciones religiosas a Juan Diego muestra imágenes contemporáneas de la celebración a la fecha del filme; se encuentra en su totalidad y ha sido exhibida en la página electrónica de la filmoteca de la UNAM. *Santa*, producción de Germán Camus del año 1918, basada en el libro homónimo de Federico Gamboa; la historia se narra a manera de tríptico (pureza, vicio y martirio), actualmente se conservan fragmentos de mediana duración que dan una idea del filme en general. *El automóvil gris*, 1919, a cargo de Enrique Rosas, historia original basada en los acontecimientos delictivos de una banda de ladrones en la Ciudad de México durante las diversas ocupaciones por Convencionistas y Constitucionalistas; la versión con la cual se cuenta es la de la década de 1930 cuando se sonorizó, también se tiene la historia original por Enrique Rosas, pero no el guión que se filmó a cargo de José Manuel Ramos.

De igual forma, se utilizó la información documental del período, en todo caso se tuvo cuidado de que las opiniones de los entonces comentaristas no fueran el punto de reflexión, sino que sirvieran para clasificar a las cintas y conocer el contexto. El anexo B se basa en la muestra de las tres películas ya mencionadas, es decir la exposición de las tomas de posición, así como del discurso sobre la vida cotidiana.

### *Resultados*

Se muestra que, dentro de las características del discurso realizado por los productores acerca de la vida cotidiana, hubo un exceso de las maneras consideradas “civilizadas”, lo que les valió burlas y consejos para alejarse de las temáticas que trataban.

Además hubo un incipiente *campo* cinematográfico, que otorgó a los productores relativa independencia frente a otros campos, como el político. El mostrar la construcción de ese campo es relevante, pues brinda una barrera al interior, en donde los procesos pueden definirse por ellos mismo, como las relaciones de equipos de trabajo y las temáticas que se trataban, influidas por los dramas italianos, dominantes del mercado mexicano durante esos años. Ello además del conocimiento que tuvieron los productores

acerca de las películas denigrantes estadounidenses, con la consecuente exaltación y defensa nacional.

Lo anterior fue un ámbito fértil para que se diera la selección de la civilidad, empero, ésta también corresponde a un proceso social de larga duración, que configuró de cierta forma el hábito de los productores y con ello de las selecciones, o tomas de posición, que realizaron sobre lo que se filmaba. Dicho en otras palabras, los entramados de relaciones de los productores perfilaban la filmación de dramas cosmopolitas y la defensa nacional, pero ello se cubrió con una exageración de la civilidad en los mexicanos.

### *Esquema de la investigación*

El primer capítulo corresponde al marco teórico; parte de la teoría de la acción de Max Weber para llegar a los entramados de relaciones, siguiendo en ellos a las propuestas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias.

Los antecedentes históricos se encuentran en el segundo capítulo. Inician con el Porfiriato y continúan hasta el gobierno constitucionalista de Venustiano Carranza. El apartado de la Revolución menciona lo más general del período, debido a que los productores, camarógrafos y demás personas insertas experimentaron sobre todo con el documental, tema de otras investigaciones.

Pertenece al tercer capítulo la descripción del período y de los tipos de películas; ahí ya se exponen algunas características del campo y la elección de lo civilizado, representado en la elegancia y modernidad como características de la vida cotidiana.

El cuarto capítulo es el análisis. Se realiza a partir de los hábitos y de las tomas de posición de los productores. Posteriormente, las consideraciones finales se hallan en el quinto capítulo y como anexos se incluyen las fichas extensas de cada una de las películas que conforman la muestra final.



Retrato de la servidumbre de la familia Azurmendi. La figura de la niña aparece fuera de la composición: no lleva uniforme y observa extrañada la escena. Foto SINAFO.



## I. ACCIÓN Y RELACIÓN SOCIAL

Se ha considerado que al interior de la sociología se encuentran dos tendencias, una que da preferencia al estudio de la estructura social y la otra a la acción del mismo tipo. Sin embargo, con las críticas surgidas a mitad del siglo XX al funcionalismo parsoniano —continuo ejemplo de la predilección por las estructuras—, así como la revisión de la obra de Simmel, el desarrollo de la Escuela de Chicago, la fenomenología de Alfred Schutz y los trabajos de otros investigadores considerados dentro de la predilección a la acción, se ha teorizado desde diversos ángulos la al parecer ineludible relación entre ambas categorías.

Bajo ese criterio, se ha realizado una revisión a la obra de Marx, Durkheim y Weber, como un esfuerzo para relacionar tanto a las estructuras como a las acciones. Con ello se ha mostrado una mayor benevolencia a las afirmaciones de cada uno de los investigadores mencionados, al relacionarlas las categorías con sus trabajos empíricos. Así la frase de “tratar a las hechos sociales como cosas” no se interpreta de forma literal, sin considerar un proceso de distanciamiento con el objeto de estudio inherente al trabajo científico.

Cuando la cuestión citada se presentó a Marx, él respondió que “*los individuos hacen su historia bajo circunstancias determinadas*”<sup>24</sup>, pero lo mismo se mencionó acerca de la libertad de acción de las personas, así como de la determinación del momento histórico, corrientes que se desarrollarían posteriormente en el mismo marxismo.

Por su parte, Weber investigó, en su clásico *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, la repercusión de las ideas en el desarrollo de un fenómeno en apariencia solamente económico. Quería conocer aquellos elementos de decisión internos que dirigen la acción en los individuos.<sup>25</sup> La crítica de algunos marxistas a su trabajo consistió en que dejaba sin circunstancias determinadas —como las relaciones de producción— al

<sup>24</sup> Carlos Marx y F. Engels “La ideología alemana” en Marx, C. y Engels F. *Obras escogidas*, Tomo I, Ed. Progreso, Moscú, 1974.

<sup>25</sup> Así menciona “... resulta menos accesible a una respuesta unívoca a partir de los elementos del conocimiento empírico, y tanto más intervienen los axiomas últimos, eminentemente personales, de la fe y de las ideas de valor” (Max Weber, *Sobre la teoría de las ciencias sociales*, 3ª Ed. Premiá editora, México, 1988, p.13).

espíritu ascético de los practicantes de los credos protestantes<sup>26</sup>; empero Weber se alejaba de las construcciones teóricas en las cuales la atención se mantiene en el funcionamiento del todo antes que en el *entramado inestable de esferas diferenciadas*.<sup>27</sup>

La revisión al desarrollo de la sociología aunada al propósito de superar conceptos dicotómicos y la comprensión de la realidad social en un sentido histórico, ha llevado a una propuesta constructivista cuyo fondo común es que

... las realidades sociales son a la vez objetivadas e interiorizadas. Es decir, por una parte remiten a mundos objetivados (reglas, instituciones...) exteriores a los agentes, que funcionan a la vez como condiciones limitantes y como puntos de apoyo para la acción; y por otra se inscriben en mundos subjetivos e interiorizados, constituidos principalmente por formas de sensibilidad, de percepción, de representación y de conocimiento.<sup>28</sup>

En esas propuestas, el análisis de las relaciones sociales es una herramienta metodológica que permite la descripción del entorno del actor, tanto de las estructuras exteriores como su interiorización, y la construcción o cambio de esas estructuras desde las prácticas de los actores.<sup>29</sup>

Dentro de esa corriente de pensamiento, este trabajo recoge las convergencias en las propuestas de Norbert Elias y Pierre Bourdieu, en especial en lo concerniente al *habitus* y a la figuración o *campos*. La exposición parte de Max Weber, al ser un punto de unión de ambos investigadores en la relación e independencia de varios campos, así como del desarrollo de las instituciones sociales y la forma en que estas presentan opciones de acción a los actores.

Aquí debo de recordar que el objetivo de esta investigación es el indagar una constante representación del mexicano como una persona civilizada en las películas de ficción

---

<sup>26</sup> Irving Zeitlin comenta como se le conoció a Max Weber como el “Marx burgués” (Irving Zeitlin, *Ideología y teoría sociológica*. Amorrortu, Buenos Aires, 1997).

<sup>27</sup> En esa diferenciación de esferas, de la fragmentación relacionada de lo social, se observa la influencia de Weber en Pierre Bourdieu (Ver Enrique Martín Criado “El concepto de campo como herramienta metodológica” en *Reis Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Núm. 123, Centro de Investigaciones Sociológicas, España, 2008. p. 14)

<sup>28</sup> Gilberto Giménez, “La sociología de Pierre Bourdieu”, p.2. Disponible en <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf> (Julio 02, 2012)

<sup>29</sup> Sergio Bagú reconoce a la praxis dialéctica, las inserciones previas y un esquema de definición individual participante como aquellos elementos que permiten un estudio de las relaciones, además de, siguiendo con la tradición marxista, contar con la capacidad material para continuar con las relaciones sociales ( Sergio Bagú, *Tiempo, realidad social y conocimiento*, 18ª ed. Siglo XXI, México, 2002).

producidas entre 1916 y 1919, a partir de las relaciones en las cuales se encuentran los actores: la formación del campo cinematográfico mexicano, las estructuras caídas aparentemente en la Revolución mexicana, las nuevas relaciones con el Estado, la dependencia con el gusto del poder ejecutivo y otras situaciones a describir en el segundo capítulo.

### **A. Max Weber: dominación y acción social**

Max Weber transitó a la sociología en su última etapa de producción científica, una vez que había realizado estudios en historia, jurisprudencia y economía. Era un tiempo en el cual la sociología en Alemania intentaba liberarse del historicismo alemán, desarrollándose entre “1) *la filosofía clásica alemana, en particular la escuela hegeliana*; 2) *el pensamiento sociológico no académico, sobre todo el marxismo*; y 3) *las Geisteswissenschaften (ciencias del espíritu)*”.<sup>30</sup>

Para Weber el objeto de la sociología debía clarificarse; así, participó en 1909 en la fundación de la Sociedad Alemana de Sociología, y a través de toda su obra se fuerza por otorgar a la disciplina de fundamentos metodológicos y teóricos para ser una ciencia comprensiva y causal.<sup>31</sup> Como método desarrolló el individualismo metodológico acorde con su teoría de la acción social.

Las críticas y estudios sobre el desarrollo de la propuesta weberiana se han centrado en dos direcciones; la primera, en analizar cómo su principio metodológico fue utilizado en los estudios acerca del Estado y las religiones y, en segunda instancia, la relevancia de las acciones racionales. Aquí interesa el desenvolvimiento de la acción social a la dominación, y las relaciones que de ello surgen.

Weber parte de la acción social para llegar a la relación social; de ahí a la asociación, a la institución y con ella la dominación. Para él, la acción social es “*una acción donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de otros, orientándose*

---

<sup>30</sup> Irving Zeitlin, op. cit., p. 318 y 319

<sup>31</sup> La causalidad en Weber aportaba un elemento científico a la sociología, al no solo comprender la acción, sino también encontrar una explicación causal a ella, la cual no es unívoca.

*por ésta en su desarrollo*”<sup>32</sup> y considera cuatro tipos de acción: el primero es el racional con arreglo a fines, el segundo racional con arreglo a valores, el tercero la acción motivada por afectos y finalmente la acción motivada por la tradición. Las acciones se convierten en relaciones cuando la acción de varios es recíprocamente referida, y se encuentra referida por esa reciprocidad o por la esperanza de encontrarla; a su vez, las relaciones generan asociaciones caracterizadas por “... una regulación limitadora hacia fuera cuanto el mantenimiento de su orden está garantizado por la conducta de determinados hombres destinada en especial a ese propósito: un dirigente y, eventualmente, un cuadro administrativo”.<sup>33</sup>

La diferencia entre relación y asociación es el carácter regulado externamente de las segundas, mientras que en la primera impera la costumbre o bien la rutina al no existir un cuadro formado ex profeso para garantizar la respuesta de un otro a mi acción más que la esperanza —basada en mi experiencia— de que sucederá de tal modo.<sup>34</sup> Aquí, al igual como sucede con la dominación carismática, pareciera que las relaciones se desarrollan de tal modo que llevan a que la rutina se convierta en costumbre, y ésta en norma.

Con lo anterior Weber prepara la sentencia de que administrar es dominar; así, en las asociaciones aparece la dominación. Un ejemplo de ello es el Estado, al cual Weber considera el mejor modelo de lo que es un instituto, en tanto tiene *ordenaciones racionalmente instituidas*, definiéndolo como “... una asociación cuyas ordenaciones estatuidas han sido ‘otorgadas’ y rigen de hecho (relativamente) con respecto a toda acción de que con determinadas características dadas tenga lugar en el ámbito de su poder”;<sup>35</sup> empero, no es el único ejemplo de lo que entiende por institución, lo cual puede aplicarse también a su estudio de las religiones.

---

<sup>32</sup> Max Weber, *Economía y sociedad*, FCE, México, 2008, p. 5

<sup>33</sup> *Ibíd.* p.39

<sup>34</sup> Considero que con esto Weber también distingue la comunidad de la sociedad, debate contemporáneo en Alemania mientras él escribe. En la comunidad imperarían las relaciones y en la sociedad las asociaciones, al contar en ésta con una mayor regulación y las acciones ya no estar motivadas principalmente por la tradición o el afecto.

<sup>35</sup> *Ibíd.* p. 42

Así, relacionó las acciones y las instituciones, y pasó del estudio de la acción individual al estudio del dominio, integrado por tres componentes: voluntad de obediencia, creencia en la legitimidad y el contar con un cuadro administrativo. Por ello, si bien el dominio requiere de un componente externo, y en ciertas ocasiones coercitivo, también encuentra respuesta en la subjetividad del actor y en los arreglos por los cuales guía su acción.<sup>36</sup> Los tipos de dominación son tres: carismático, tradicional y burocrático.

El análisis de la dominación se realiza a partir de las pretensiones de legitimidad y el tipo de administración específica que requiere para alcanzarla. Al exponer los diferentes tipos de dominación Weber lo realiza de tal forma que pareciera que sigue un proceso, el cual solo puede verse interrumpido por la presencia de un líder carismático, pues ante él se anula todo sentido racional (objetos-fines) y considera a la rutina como un elemento para la institucionalización.

La dominación racional se basa en funciones y principios impersonales, requiere profesionalización del personal y una clara delimitación de actividades que permite funcionar de la manera más apegada a la norma o regla, se presenta así con una base legal de legitimidad; en tanto se cumpla la ley entonces obtendrá el poder de hacerse cumplir junto con sus límites. Por el contrario, la dominación tradicional se basa en las relaciones personales al interior del cuadro administrativo, en ella se ubican en sus posiciones debido a preventas, dotación de tierra y otras actividades que ligan la totalidad de la vida del cuadro administrativo con el líder, la fortuna de unos se relaciona con la de otros.

Finalmente, la dominación carismática se basa en una administración poco organizada, en ella se atienden de forma poco sistematizada las necesidades, en ésta eventualmente las acciones administrativas se turnan en rutina y se modifican hacia alguno de los otros dos tipos de administración referidos. Ya ha sido apuntada la preferencia de Weber por este tipo de dominación, la cual pareciera basarse en un tipo de relación antes que en asociaciones, regresando a las prácticas comunitarias antes que sociales.

---

<sup>36</sup> A. Dawe señala que para Weber cada tipo de acción caracterizaba a un tipo de dominio, y con ello de legitimidad. Así la acción racional con arreglos a fines corresponde al Estado moderno, cuya legitimidad se basa en la legalidad de los procesos (Alan Dawe "Las teorías de la acción social" en Tom Bottomore y Robert Nisbet (comp.), *Historia del análisis sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001).



La dominación se acompaña de una forma de construir y otorgar significados; por ejemplo, en el trabajo ya citado acerca de la ética protestante Weber analiza el desarrollo del pensamiento —a partir de sus prácticas— de los creyentes en los credos calvinistas, luteranos, etcétera. Pero este simbolismo antes que determinarse por una sola asociación, como la economía, el Estado o la religión, se construye en una diferenciación y asociación de esferas —o campos siguiendo a Bourdieu—. Así, la mentalidad de una clase no puede reducirse a la forma en la cual se arreglan las condiciones de producción sin considerar otras asociaciones y su propio desarrollo. Por ello, la adhesión a los valores de las religiones protestantes coadyuvó a una ética económica racionalista y al funcionamiento de instituciones donde lo individual, el trabajo continuo y la acumulación fueron recompensadas.<sup>37</sup>

De esta exposición, interesan las relaciones entre diversos campos de acción así como la construcción de la dominación partiendo de las acciones. Estas ideas son las que lo unen con las propuestas de Norbert Elias y Pierre Bourdieu que serán desarrolladas a continuación.

## **B. Relaciones sociales: la estructura objetiva y la estructura incorporada**

A pesar de la relación entre acción social y dominación en Weber, aun no es clara la construcción entre ambas; existe ese juego más complejo entre unas y otras: la forma en la cual asociaciones de la más diversa índole afectan a otras y la negación a la primacía de la base material como plausible explicación ontológica de la realidad.<sup>38</sup> Empero no hay concepto mediador entre ambas; se dice del desarrollo de una política basada en la acción del individuo, o bien de la continuidad con el método marxista y con ello de la ampliación de los estudios sobre el funcionamiento del capitalismo.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Colofón, México, 2001.

<sup>38</sup> Celia Duek y Graciela Inda, "Individualismo metodológico y concepción del Estado en Max Weber. La acción individual como constructora del orden político" en *Universum*, vol.1, núm. 20, 2005. pp. 22 – 37.

<sup>39</sup> Para analizar la continuidad del pensamiento marxista en Weber ver a Irving Zeitlin, Op. Cít.; para el caso contrario ver María Celia Duek "Individuo y sociedad. Perspectivas teórico metodológicas en la sociología clásica" en *Argumentos*, vol. 22, num. 60, UAM-X, México, mayo-junio 2009, pp.9-24

Para esta investigación importa la delimitación de campos diferenciados y los entramados de relaciones entre ellos, influencia weberiana que se manifiesta en los otros autores escogidos como referencia a este trabajo. Por ello, de las varias críticas a su teoría de la acción se retoma la referida a la omisión de las prácticas sociales en tanto no se encuentren referidas a otro, pues no pueden incorporarse a la acción social; por ejemplo, escribe Norbert Elias que

... así, verbigracia, no es en su opinión (de Weber) una acción social el hecho de desplegar el paraguas cuando empieza a llover. Pues la acción de abrir el paraguas no se dirige en su propio sentido a otros hombres. Max Weber no se detiene, obviamente, a pensar que sólo en determinadas sociedades hay paraguas.<sup>40</sup>

En las prácticas culturales, aun aquellas que se desarrollan en la intimidad o en solitario, se expresan las *tomas de posición*; en ellas tanto Bourdieu como Elias encuentran la relación entre la historia y la biografía de las personas. Las posiciones son elegidas por los actores por el lugar que ocupan en el *espacio social* y el *habitus* que han adquirido.

Frente a la física objetivista de las estructuras sociales materiales y frente a la fenomenología constructivista de las formas cognitivas, ambos autores despliegan un programa de investigación basado en la idea de que cada acción práctica se desarrolla entre estructuras objetivas y estructuras incorporadas.<sup>41</sup>

Las prácticas culturales muestran los límites impuestos a los actores dentro de las relaciones en las cuales se encuentran y de los *campos* que forman parte. De igual forma es posible apreciar las estrategias de los actores, la forma espontánea de la acción sin tener como sustento la obtención de una mayor ventaja o beneficios entre dos propuestas. Es posible tal comprensión de las prácticas si se relacionan con el entramado de relaciones en el cual se encuentra inserto el actor.

Ahora, para comenzar con la exposición de Norbert Elias se parte de su propuesta de modelos de juegos pues en ella expone los supuestos metodológicos de los entramados de relaciones; éstas se caracterizan por personas que miden sus fuerzas en una

---

<sup>40</sup> Norbert Elias, *Sociología fundamental*, Gedisa, España, 2008, p. 143

<sup>41</sup> Ignasi Brunet y Antonio Morell "Sociología e historia: Norbert Elias y Pierre Bourdieu" en *Sociológica*, núm. 4, Universidade da Coruña, España, 2001, p. 129

confrontación, generando con el tiempo una relación estable en la cual se ha logrado un equilibrio de poder, sin una distribución homogénea del mismo. Define a las relaciones sociales como

... personas individuales que por su alineamiento elemental, sus vinculaciones y su dependencia recíproca están ligadas unas a otras del modo más diverso y, en consecuencia, constituyen entre sí entramados de interdependencias o figuraciones con equilibrios de poder más o menos inestables del tipo más variado<sup>43</sup>

Los modelos de juegos parten de considerar diferentes juegos según la existencia de una normatividad al interior del entramado, el número de jugadores, los niveles del juego y aquello que se juegue. El primer modelo es el del pre juego; en él las relaciones carecen de norma, pero ello no niega la posibilidad de la acción se encuentre referida al otro y de la existencia de una estructura. Los modelos siguientes son todos normados, y comienzan hipotéticamente con un juego en el que participan solo dos individuos y en el cual la distribución del poder es en su totalidad asimétrica, la relevancia de este primer modelo es que aquella persona o grupo en una relación o entramado de dependencias con mayor poder tendrá mayores posibilidades de dirigir el juego. El entramado del juego adquiere mayor complejidad en cuanto se incrementa el número de participantes, las posibles relaciones entre ellos y los equilibrios de poder.

En el juego más complejo es necesario que existan diversos niveles. Elias describe el paso de un juego de un solo nivel a un juego con dos niveles, utilizando de ejemplo la división entre gobierno y sociedad civil. En el desarrollo del juego, en el segundo nivel (gobierno) se reproducen las relaciones y conflictos del primer nivel (sociedad), además de generar un entramado propio. Un aspecto importante para cuestiones de análisis son las relaciones que se generan entre diversos niveles, pues las fluctuaciones de poder se encuentran relacionadas con ello.

En el desarrollo de los modelos de juego normados desde aquel en que participan solo dos jugadores hasta en el que se encuentra un mayor número de éstos, se percibe la exposición de Elias de la complejidad e independencia del objeto de estudio de la sociología y la forma no intencional de la figuración social. Empero, son en sus

---

<sup>43</sup> Norbert Elias, *Sociología fundamental*, op. cit. p.16

investigaciones históricas donde da ejemplos concretos de los modelos de juegos, en tanto es ahí donde analiza las relaciones de los diferentes niveles de dependencia y con ello la movilidad social; por ello, en *La sociedad cortesana*<sup>44</sup> afirma acerca de los reyes que estos dependen tanto de sus súbditos que sus maneras han de ser cada vez más civilizadas, exigiéndoles una mayor contención pública de los impulsos; los monarcas ceden al encontrarse en medio de una relación entre burgueses y aristocracia que les proporciona la existencia de su propia función:

... la institución social de la monarquía adquiere su máximo poderío social en aquella época de la historia social en la que una nobleza cada vez más débil se ve obligada a rivalizar en todos los aspectos con grupos burgueses en ascenso, sin que ninguno de los dos sea capaz de acabar definitivamente con el otro.<sup>45</sup>

Igualmente Pierre Bourdieu menciona a las relaciones sociales como el objeto de estudio de la sociología proponiendo como piedra angular “... *la relación de doble sentido entre las estructuras objetivas (las de los campos sociales) y las estructuras incorporadas (las de los habitus)*...”<sup>46</sup>; en ella la acción está relacionada con las potencialidades en las que se encuentra un actor, confluyendo “... *las posiciones sociales (concepto relacional), las disposiciones (o los habitus) y las tomas de posición, las <elecciones> que los agentes sociales llevan a cabo en los ámbitos más diferentes de la práctica*...”<sup>47</sup>. Así, al analizar las prácticas culturales de la sociedad francesa de los años setentas incorpora el concepto de *distinción*, considerándolo como una diferencia, resultado de una serie de relaciones entre el capital cultural y el capital económico dentro del espacio social.

A ambos autores los une un aspecto más: el estudio de las prácticas culturales y lo observar en estas a los procesos de interrelación entre lo personal, lo biográfico, y lo social, lo histórico, definiendo y proponiendo el concepto de *habitus* para incorporarlas a su definición.

Con el concepto de *habitus*, Bourdieu y Elias, respectivamente, quieren mostrar la dependencia del individuo respecto de “una conducta apropiada” y propia del grupo (o unidad) de pertenencia. Empero, mientras Bourdieu acuña su concepto de *habitus* en debate con el estructuralismo y la fenomenología, Elias lo utiliza ante todo para superar la dicotomía

---

<sup>44</sup> Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, 2ed, FCE, México, 2012.

<sup>45</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, op. cit., p. 484

<sup>46</sup> Pierre Bourdieu, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, 4ta ed. Anagrama, España, 2007, p. 8

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 16

individuo-sociedad, muestra lo que “las disposiciones y emociones vividas a nivel individual deben a procesos colectivos de incorporación, en gran parte inconscientes”<sup>48</sup>

Así, para Bourdieu el *habitus* es “... ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas”<sup>49</sup>; la noción de Elias al respecto es similar, pues el *habito* corresponde con un determinado tiempo; por medio de él se ejemplifican las relaciones de la sociedad. De ahí el estudio del proceso civilizatorio en Francia y las restricciones a los impulsos en determinadas fases históricas.

Los ejemplos expuestos a continuación pretenden mostrar los lugares y posiciones desde donde los actores realizan elecciones, convergiendo diferentes procesos. Se expone también, como por medio de las elecciones, o tomas de posición que realizan, los actores pueden quedar afuera de los nuevos entramados de relaciones, y algunas veces muestran un aparente desinterés de las relaciones de las cuales forman parte: criticando a la vez que se desea ser parte de ellas.<sup>50</sup>

### **C. La acción en los procesos de cambio**

Los ejemplos de este apartado se eligieron pensando en los procesos de cambio y los ajustes inherentes que se realizan entre la estructura objetiva y la estructura incorporada en Bourdieu, o el *habito* y los *entramados de relaciones* –figuraciones- de Elias. Al respecto se concuerda con la siguiente afirmación de Ignasi Brunet:

---

<sup>48</sup> Enrique García Manzo “Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus” en *Estudios sociológicos*, vol. XXVIII, núm 83, El Colegio de México, México, mayo-agosto 2010, p. 395

<sup>49</sup> Pierre Bourdieu, *Razones práctica*, op. cit., p. 19

<sup>50</sup> Como se señala más adelante, esa fue una de las características de los productores ya en el último período de la producción cinematográfica: criticaron a un Estado que siempre desearon que interviniera a su favor, como señalaba la actriz y empresaria Mimí Derba al ser cuestionada por un reportero acerca de las causas por las cuales la cinematografía no había prosperado “...para ella las causas principales del fracaso del cine en México eran la falta de dinero, la falta de directores técnicos y la falta de operadores, pero le parecía que con ayuda del Estado esto podía resolverse.” La actriz esperaba presentar un proyecto al entonces nuevo presidente Plutarco Elías Calles y como justificación de la intervención estatal mencionaba “hay que ver que todo esto no tiende más que a dignificar a México, dándole a conocer en aquellos países donde se le desconoce por completo, o donde se le calumnia. Pro patria. He aquí la razón y el objeto únicos de esta iniciativa.” (Ángel Miquel, *Mimí Derba*, Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la UNAM, México, 2000, p. 98 y 99).

En los períodos de transición, cuando las antiguas pautas de comportamiento resultan inadecuadas para orientar nuestras vidas y todavía no han aparecido nuevas pautas, es cuando mejor se observan los esquemas de comportamiento humano aprehendidos desde la infancia y sometidos a un fuerte control social...<sup>51</sup>

Lo anterior se realizó considerando el objeto de estudio de esta investigación: la filmación del mexicano como persona civilizada y con buenas costumbres. Es pues, dotar de los conceptos teóricos necesarios para hablar de la continuidad de ciertas representaciones asociadas con prácticas culturales, de la reafirmación de México como un país civilizado, proceso ininterrumpido por la Revolución.<sup>52</sup> Las tomas de posición de los productores muestran, como menciona Luce Giard en la introducción a *La invención de lo cotidiano* de Michael de Certeau, las pequeñas resistencias vinculadas o no con otros hábitos y en espacios en los cuales tienen la oportunidad de evidenciarse; por ello:

Se diría que, bajo la realidad masiva de los poderes y las instituciones y sin hacerse ilusiones sobre su funcionamiento, de Certeau discierne siempre un movimiento browniano de microresistencias, las cuales fundan a su vez microlibertades, movilizan recursos insospechados, ocultos en la gente ordinaria, y con estos desplazan las fronteras verdaderas de la influencia de los poderes sobre la multitud anónima.<sup>53</sup>

Las instituciones, particularmente las estatales, presentan opciones pero no son siempre determinantes, o como mencionan Bourdieu y Elias, las personas al actuar no lo hacen mediante acciones premeditadas e individuales, además de que actúan en diferentes entramados de relaciones y en diversos niveles.

Retomando, no se intenta cubrir toda la obra de los autores mencionados, pues ello requeriría una investigación exhaustiva, antes bien se presentan líneas generales de cada uno para relacionarlos. De Pierre Bourdieu se ha seleccionado *El baile de los solteros*, pues investiga el cambio de una sociedad campesina y sus efectos sobre las biografías de los primogénitos; de Norbert Elias *Mozart. Sociología de un genio*, la cual presenta a Mozart como la vanguardia enfrentándose a las relaciones establecidas, cuyo resultado es una

---

<sup>51</sup> Ignasi Brunet, op. cit., p. 119

<sup>52</sup> Ver el siguiente capítulo de esta investigación.

<sup>53</sup> Luce Giard "Historia de una investigación", en Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, Instituto de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana, México, 2000. p. XXII

tragedia en tanto el notable músico desarrolla un hábito que lo acerca a un campo que lo excluye y sus elecciones las realiza en ese limbo de la exclusión.<sup>54</sup>

Si bien uno de los principales trabajos de Bourdieu acerca de la conformación del *habitus* es *La distinción*, en *El baile de los solteros* analiza, entre otros temas, los cambios en su localidad de nacimiento; despierta su curiosidad el que los hijos primogénitos de las familias de los caseríos del Bearn sean solteros. Qué ha cambiado para que ellos, los antes afortunados, ahora sean vistos como no deseables y se les condena a una serie de pequeñas tragedias: las burlas en el pueblo, quedarse en la casa de los padres, asistir anualmente a los bailes y estar presentes en los rituales de cortejo de su comunidad, para los cuales carecen del tipo de capital requerido. Así, describe a estos hombres de la siguiente forma: *“plantados al borde de la pista, formando una masa oscura, un grupo de hombres algo mayores observan en silencio; todos rondan los treinta años, llevan boina y visten traje oscuro, pasado de moda”*.<sup>55</sup>

Son los nuevos solteros, los que nunca logran casarse. Para las mujeres el desposarse con alguno implica el quedarse especialmente en la comunidad rural bearnesa, la cual no presenta las mismas ventajas en comparación con la ciudad.

La nueva soltería es percibida al comparar dos espacios geográficos del Bearne; por un lado el pueblo y por el otro los caseríos; en el primero el índice de solteros se mantiene, mientras que en los segundos se manifiesta un aumento de los solteros primogénitos, no así en las mujeres o en los segundos. Al comprender las múltiples causas se percibe la diferencia entre campo y ciudad, en primera instancia en la relación pueblo-caseríos-, el mantenimiento del antiguo sistema matrimonial para las personas de los caseríos —entorpeciendo y complicando aún más el cortejo y matrimonio— y el cambio de relaciones comunales a relaciones personales, en las cuales la familia es excluida.

---

<sup>54</sup> Por el contrario, a los productores cinematográficos es su hábito el que los aleja del campo al cual desean ingresar, de su deseo de una mayor cercanía con el gobierno; de unas clases dirigentes con las cuales se identifican poco y cuando creen identificarse durante los años del renacimiento artístico mexicano con Vasconcelos en la SEP, sus producciones se alejan de lo producido en otros campos como la pintura, la música e incluso la danza. Así, Aurelio de los Reyes menciona el desprecio que sentían los intelectuales ante el cine (Aurelio de los Reyes “Los contemporáneos y el cine” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 52, vol. XIII, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1983 pp. 167-186).

<sup>55</sup> Pierre Bourdieu, *El baile de los solteros*, Anagrama, España, 2004, p.7

El sistema de matrimonios hacia inicios del siglo XX intentaba dar continuidad al patrimonio; éste era indivisible físicamente y correspondía al primogénito o primogénita, los hijos e hijas posteriores recibían una dote correspondiente a un porcentaje del valor de la propiedad. Sin embargo, posterior a la devaluación causada por la Primera Guerra Mundial fue imposible continuar con ese sistema de repartición, pues no se podían otorgar los porcentajes correspondientes conforme a los nuevos precios de las propiedades; además de los cambios en la economía francesa enfocada cada vez más en las ciudades. Con ello, los primogénitos continuaron en los caseríos, mientras que los segundos hijos y posteriores abandonaban el recinto familiar, migrando a las ciudades.

Como se mencionó, también ocurrieron otras transformaciones. Una de ellas fue el debilitamiento de los lazos comunales, mostrado en una reducción de actividades colectivas, como los bailes. Así, existe una disminución de los espacios en los cuales se daba el encuentro entre los representantes de ambos sexos, aunado a que en los bailes de ahora se tiene una mayor competencia pues asisten personas de la ciudad y de otros pueblos; estas personas tienen una mejor posición ante las mujeres, pues poseen atributos que son valerosos para ellas y opuestos a los hombres de los caseríos, como el obtener mayores recursos económicos, relacionarse con lo moderno y el no pertenecer a una familia con una fuerte estructura jerárquica. Por ello, a las señoritas —con mayor nivel educativo y deseosas de abandonar la vida rural y migrar a las ciudades— los hábitos de los primogénitos les parecen hoscos; a ellos las virtudes pasadas de ese comportamiento ensimismado, pensativo y trabajador no les permiten entrar a la pista de baile y mucho menos dejar la devaluada herencia familiar: se encuentran destinados al fracaso de la reproducción social de su mundo bearnés.

El celibato se presenta como el signo más manifiesto de la crisis que aqueja al orden social. Mientras en la antigua sociedad el celibato iba estrechamente ligado a la situación del individuo en la jerarquía social, fiel reflejo, a su vez, del reparto de los bienes raíces, aparece hoy en día como ligado, ante todo, a la distribución en el espacio geográfico.<sup>56</sup>

En los bailes, a los solteros les avergüenza su *habitus*: expresado ante todo en el movimiento de su cuerpo de *campesino pesadote y torpón* a quien los bailes nuevos,

---

<sup>56</sup> *Ibíd.* p.57



exigentes de una motricidad más fina, le dejan fuera de la pista. Los solteros reaccionan minimizando su fracaso, son conscientes del ser campesinos por medio de la diferencia entre ellos y los ciudadanos a través de la comprensión de las bromas y estereotipos. Siendo el *habitus* “... un cuerpo socializado, un cuerpo estructurado, un cuerpo que se ha incorporado a las estructuras inmanentes de un mundo o de un sector particular de este mundo, de un campo, y que estructura la percepción de este mundo y también la acción en este mundo”<sup>57</sup>, las acciones de los solteros, esa aparente apatía o despreocupación hacia lo que ocurre en el baile, ocultan un reconocimiento de su diferencia y desigualdad frente a los chicos del pueblo y de las ciudades.

Su acción, por más dolorosa e incomprensible que parezca ante la comunidad, presenta una resistencia ante lo nuevo, no perciben que salvaguardando al viejo sistema se le destruye. Resisten todo lo que pueden resistir.

El celibato de los hombres es algo que todos viven como el indicio de la crisis mortal de una sociedad incapaz de garantizar a los más innovadores y a los más intrépidos de sus primogénitos, depositarios del patrimonio, la posibilidad de perpetuar el linaje, o en pocas palabras, incapaz de salvaguardar sus propios cimientos y de dar paso a la adaptación innovadora del mismo.<sup>58</sup>

Pese a un mayor celibato, las familias de los caseríos del Bearn continúan reproduciéndose, pero pueden quedar como reducto de viejos sistemas, tal como el ejemplo referido por Elias del extracto del cuento *Mauprat*, de George Sand, para comprender el mantenimiento de los hábitos en unas relaciones en donde no son requeridos. Aquí la cita de ese relato:

Mi abuelo [dice el héroe de la narración] con sus ocho hijos era, desde luego, el último resto que había conservado nuestra provincia de esa raza de pequeños tiranos feudales que cubrió e infestó a Francia durante siglos. La civilización, que marchaba rápidamente hacia la gran convulsión revolucionaria, eliminaba cada vez más estas formas de exacciones y estas banderías organizadas. Las luces de la educación, una especie de buen gusto, reflejo lejano de una corte elegante y, quizá, el presentimiento de un despertar próximo y terrible del pueblo, penetraban en los castillos y hasta en las residencias semirrústicas de los hidalgüelos.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, op. cit., p. 146

<sup>58</sup> Pierre Bourdieu, *El baile de los solteros*, op. cit., p. 126

<sup>59</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, op. cit., p. 382

Las pequeñas tragedias en las cuales se confrontan los llamados *habitus* llaman la atención de Bourdieu; así lo menciona en *La miseria del mundo*, que no por ser vista habitualmente como pequeña dentro de un contexto más amplio deja de tener repercusiones dentro del todo y deja de ser vivida como una tragedia para las personas que atañe.

Por su parte, la vanguardia de Mozart, su resistencia en solitario ante el sistema cortesano de producción artística le implicó, al igual que a los solteros bearneses, una tragedia en tanto se impone ante fuerzas que actúan en su contra. Así, las primeras líneas que escribe Elias inician con la descripción de la muerte del músico “*Wolfgang Amadeus Mozart murió en 1795 a la edad de treinta y cinco años; lo enterraron en una fosa común el 6 de diciembre*”<sup>60</sup>; de esta forma muestra su fracaso.

Para comprender la vida de Mozart, el artista y la persona, se le sitúa dentro de la sociedad cortesana; en ella el proceso civilizatorio presenta un gran desarrollo: las personas son capaces de reprimir cada vez más las emociones y realizar sus actos con mayores ceremonias, cuanto más relacionadas se encuentran y cuanto más desean diferenciarse de los otros. Las prácticas que comienza en las cortes pasan a la burguesía, la clase inmediata inferior, y es en el complejo entramado de relaciones de ambas clases donde se reproducen y afinan los buenos hábitos de la civilización.

En dicha situación crece Mozart, es decir, en un reino con una corte central y una capital de buen gusto como lo fue Viena. Sin embargo, él no posee los hábitos aristocráticos, si bien los aprendió desde pequeño —al ser su padre músico de la corte de Salzburgo—, lo cierto es que, según se cuenta, no poseía un gran refinamiento en sus maneras, despreciaba a la aristocracia y algunas veces la consideraba inferior a su genio, exigiéndole un trato de iguales en base a sus habilidades musicales. Pese a ello, creció dentro del gusto musical aristocrático y componía bajo ese canon, además de desear la aprobación de su talento por la aristocracia, pues quien sino ella era la única capaz de reconocer una buena ópera y de pagar por ella.

---

<sup>60</sup> Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, Península, Barcelona, 2002, p. 17

Es comprensible la carencia de refinamiento en Mozart, o por lo menos del comportamiento esperado por la aristocracia, pues creció entre dos grupos. Por un lado, la burguesía a la cual pertenecía y en la cual se sentía a gusto, siendo parte de ella su familia y círculo de amigos; por el otro, si bien desde pequeño se presentó en las cortes europeas, siempre lo hizo como un sirviente más, una atracción cuando pequeño y un trabajo regular en su vida adulta. Su vida estaba permeada por ambos grupos; de la confluencia de ellos tomaba su habito y gusto musical, pero ante todo se reflejaba en él *la tensión crónica* [entre ambos estamentos, esa] *“forma de relación para los otros... [definida] en principio en y por las interacciones en el seno de un sistema instituido y jerarquizado”*.<sup>61</sup>

La producción musical de Mozart se ubica dentro de la corte de Salzburgo, pero renuncia a ella despreciándola y se dirige a Viena. Ahí, tras un breve período de triunfo, conoce el fracaso y regresa derrotado a Salzburgo. El reconocimiento aristocrático le fue negado, y con ello comenzó la carencia de sentido en su vida; lo que había puesto en juego al alejarse de Salzburgo fue todo lo que era, no deseaba ser tanto un músico libre más que el reconocimiento vienés, de la gran aristocracia. Sin proponérselo, Mozart reta al sistema de producción musical basado en la dependencia de un mecenas aristócrata y hace lo que posteriormente sería común en los músicos. Su conflicto surge *“... de la dinámica de los conflictos entre los cánones de los antiguos estratos en retirada y los nuevos en ascenso.”*<sup>62</sup> Mozart se presenta como un ejemplo de dichos cambios en el ámbito personal, en él subyacen los conflictos de pertenencia a dos grupos sociales, su disgusto consigo mismo refleja al entramado de relaciones en las cuales se encontraba.

En los salones parisinos se estaba dispuesto a dar una oportunidad al talento evidente, siempre y cuando su portador no aburriera y su conducta, así como todo él, se sometiera al canon de sensibilidad y comportamiento de esos círculos.<sup>63</sup>

Sea con la continuidad de una práctica dentro de nuevos capitales, o en la vanguardia con nuevos hábitos contrapuestos a las instituciones de producción musical, las prácticas

---

<sup>61</sup> Claude Dubar, *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*, Edicions Bellaterra, España, 2002, p. 67

<sup>62</sup> Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, op. cit., p. 27

<sup>63</sup> *Ibíd.* p. 143

culturales —expresiones de los *habitus* y con ello del espacio social y relaciones en las cuales se inserta una persona— implican, en los casos aquí expuestos, una confrontación con las relaciones sociales de las cuales al cabo de un tiempo se queda excluido, pues éstas se entraman de una forma diferente a las relaciones a las cuales hace referencia las viejas o nuevas costumbres. Similar a ellos, los productores cinematográficos mexicanos no accedieron al juego de la producción cultural por lo que, en términos generales, el desprecio y la censura de sus contemporáneos fueron lo habitual; a su vez, los productores carecieron de la capacidad para objetivar el gusto<sup>64</sup> y se recluyeron en la filmación de costumbres porfirianas, evadiendo los temas revolucionarios y el ataque a la propiedad privada.

El hábito porfiriano dejó fuera a los productores, al tiempo que para ellos parecía que este era lo requerido debido a la influencia italiana y al estigma de los estadounidenses. Los hábitos muestran la posición de los actores dentro del espacio y tiempo social, por ello “... se expresa en los códigos de conducta y de sentimientos individuales, cuyos patrones se transforman con el cambio de las generaciones y denotan las disposiciones compartidas por la mayoría de los miembros de una sociedad”,<sup>65</sup> parece pues que los productores refieran a su situación antes y no posterior a 1910.

Así, en las acciones se encuentran vestigios del pasado o bien procesos desarrollándose en la sociedad; en ambos casos pueden presentarse resistencias espontáneas en las personas, sin que exista una estrategia detrás de ellas. En el caso de los productores cinematográficos, lo que usualmente se ha considerado como la aceptación del régimen debe de ser revisado, pues indagando sobre la acción de estos se comprende cómo un proceso que implicó más resistencias que aceptaciones ahí donde debía de mostrarse el hábito del mexicano, por ello se preguntaban cómo captar a los mexicanos, si con su sombreros anchos, al igual que los estadounidenses, o refinados. Se observa una confluencia de situaciones: el estigma de Estados Unidos hacia México y la propia experiencia de los productores.

---

<sup>64</sup> Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1984, p. 183

<sup>65</sup> Gina Zabudovsky, *Norbert Elias y los problemas actuales de sociología*, FCE, México, 2007, p. 69

Los hábitos y sus prácticas culturales son acciones, empero el actor se inserta en varios entramados de relaciones que establece en diferentes ámbitos de su vida, a las que hay que considerar para comprenderlo.

Miembros del  
Congreso de  
Americanistas en  
la zona  
arqueológica de  
Teotihuacan.  
Foto SINAFO.



## II. CONTEXTO Y ANTECEDENTES DEL CAMPO CINEMATOGRAFICO MEXICANO

Este capítulo es una exposición del contexto del desarrollo del campo cinematográfico en México; inicia con la vida social durante el Porfiriato en relación con las ideas de modernidad y civilidad; posteriormente se narra el arribo del cinematógrafo a México, las primeras experiencias y los cambios con el documental revolucionario. El siguiente apartado expone la caracterización del mexicano por el extranjero, especialmente por las películas estadounidenses y la importancia dada a ello por los gobiernos revolucionarios. Sin ello no se comprende la relevancia del departamento de censura cinematográfica durante la administración del General Venustiano Carranza y el impulso a la producción cinematográfica por medio de concursos y su inserción en espacios académicos, al intentar remediar los tipos negativos se utilizó la civilidad porfiriana, mostrando una continuidad antes que un proceso de ruptura.

### A. La producción durante el Porfiriato y la Revolución Mexicana

#### 1. Buenas costumbres porfirianas

Se conoce como Porfiriato al gobierno del general Porfirio Díaz —oriundo de Oaxaca, héroe de guerra de la batalla del Fuerte de Guadalupe durante la Intervención Francesa y militante liberal—, e inició con su primer período presidencial en 1877, posterior a varias postulaciones y desconocimientos de las elecciones, y concluyó con su mandato en 1911, cuando abandona el país.

Durante su gobierno se logró, resultado de la consolidación del Estado, la pacificación del país y el desarrollo económico, algo inaudito conforme a la experiencia del siglo XIX, pero también la opresión, la pobreza y la diferenciación social. Para Agustín Cueva fue el proceso de acumulación originaria al llevarse a cabo la desamortización de los bienes eclesiásticos, el despojo de las tierras comunales y las de dominio público, creando

trabajadores libres para las diferentes actividades económicas insertas dentro de la división económica internacional.<sup>66</sup>

Interesa aquí la diferenciación social debido a la idealización de un tipo de mexicano, que se proyectaba al exterior e interior del país, y que dominaba simbólicamente.<sup>67</sup> En esa etapa se consideró a la población al nivel de las sociedades europeas, por ello, como en otros países, el modelo de contención francés fue considerado el más civilizado; se admiraba su vestimenta, comida, música, y se alentaba a la sociedad a emularla. Se dieron clases de urbanidad en las escuelas públicas, se distribuyeron manuales que buscaban otorgar elegancia a las acciones, así como instruir en el trato entre diferentes clases. También se intentó uniformar la vestimenta del pueblo: se pedía el uso obligatorio de pantalón, los cuales fueron regalados durante las Fiestas del Centenario a la población, para aparecer de buena forma ante las delegaciones extranjeras.<sup>68</sup>

En el Porfiriato la sociedad fue clasificada, entre otros elementos, por la vestimenta, el consumo de alimentos, los ingresos, las etnias, etcétera; además se describieron sus hábitos: comportamientos, relaciones, actividades, consumo, gustos y demás actividades. La aristocracia y el pueblo fueron los dos polos sociales; a la primera se le consideraba de buena forma, mientras que en el segundo se encontraban las faltas morales, la suciedad y la delincuencia, posiblemente ligada, se decía, tanto al alto consumo de alcohol como a la supervivencia de una naturaleza salvaje.

En medios de esos polos se desarrolló una cuantiosa clase media —en comparación con otros países latinoamericanos— llamada por Justo Sierra “burguesía”. A ésta se le consideró el núcleo modelo de la nación y era integrada por “... *agricultores, pequeños*

---

<sup>66</sup> Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, 18ª edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 2002.

<sup>67</sup> Claude Dubar, op. cit.

<sup>68</sup> La misma donación de pantalones al pueblo sucedió durante las celebraciones del Centenario de la consumación de la Independencia: para ello ver: María del Carmen Collado Herrera, “El espejo de la élite social (1920-1940)” en Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, volumen 1, Siglo XX. Campo y ciudad, El Colegio de México, FCE, México, 2012.

*negociantes, pequeños y, alguna que otra vez, grandes industriales, empleados públicos, profesionistas...*”<sup>69</sup>

La burguesía fue criticada por su gasto suntuario: ropa, comida y diversiones que emulaban a la aristocracia. En ella proliferaron los manuales de convivencia o de maneras, a fin de saber comportarse en diferentes circunstancias y relaciones con una clase social superior a la cual se pertenecía, y donde el comportamiento generaba un prestigio e incidía en el otorgamiento de oportunidades.<sup>70</sup> El consumo de productos europeos fue considerado una inversión, no solo significaba un gasto sino un gusto que debía ser aprendido, y fue en la adquisición de ese gusto donde personajes como Justo Sierra y José Yves Limantour fracasaron; por ello el Ministro de Educación comentaba lo siguiente:

Sierra se quejó, al ser nombrado ministro en Madrid, de que él y su señora “tan sólo somos gente decente” temiendo no poder cumplir con sus obligaciones. [Pues al contrario] Los hidalgos ricachones que habían sido ministros en Madrid, como Manuel de Yturbe y del Villar, habían gozado de sendas fortunas, opulentos palacios, guardarropas de última moda, y familiaridad con usos cortesanos<sup>71</sup>

Otro ejemplo de ese proceso civilizatorio y europeizante fueron los bailes, que se realizaban en gran número y fueron emulados en las diferentes clases. La aristocracia tuvo los mejores, le seguían los de la burguesía —organizados en su mayoría por cooperativas mutualistas— y merecían las burlas los organizados por el pueblo, como el de los alcaldes del país en honor a Díaz, en 1891; de éste “tanto la prensa gubernamental como la norteamericana, se burlaron sin piedad de los alcaldes, indios rudos, ignorantes y mal vestidos, que ni siquiera sabían comer con tenedores.”<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato” en Pablo Escalante Gonzalbo, et al., *Historia moderna de México*, El Colegio de México, México, 2012, p. 388

<sup>70</sup> Nora Pérez Rayón Elizundia, ““Gente decente” y de “buena educación” en el México porfirista. El manual de Carreño desde la perspectiva de Norbert Elias” en Javier Rodríguez Piña (coord.), *Ensayos entorno a la sociología histórica*, UAM-A, México, 2000.

<sup>71</sup> Víctor M. Macías González, “Hombres de mundo: la masculinidad, el consumo y los manuales de urbanidad y buenas maneras” en María Teresa Fernández Aceves, et al., *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, CIESAS, UDG, 2006, p. 276

<sup>72</sup> Moisés González Navarro, *Historia Moderna de México*, tomo El Porfiriato, volumen La vida social, 3<sup>era</sup> ed., Editorial Hermes, México, 1973, p. 404



Por el contrario, el baile realizado en conmemoración del Centenario del inicio de la guerra de Independencia se describía por su alto grado de cultura y buen gusto. También aparecieron en gran número platillos franceses en las cartas de comida para las reuniones formales, como la entrevista entre el presidente Díaz y Taft, de Estados Unidos.<sup>73</sup> El contacto entre los nuevos ricos y la vieja aristocracia fue en aumento durante todo el período, sin embargo la celebración de los bailes fue un gusto traído por los extranjeros, quienes dieron los primeros y mejores en el siglo XIX, y ya durante el Porfiriato los comentarios positivos de éste grupo para con los bailes mexicanos había aumentado.<sup>74</sup>

Otras actividades realizadas durante el tiempo de ocio por la aristocracia y la burguesía —con los apuros resultantes por el gasto— fueron los deportes: se introdujo el beisbol, el fútbol, el polo y otros deportes europeos; las actividades más populares, como los toros, fueron consideradas salvajes, a pesar de llenar por completo diversas plazas.

Un aspecto más fue el apego a la ciencia, la cual podía influir en todos los campos, como el de la administración pública. Ésta se desarrollaba en base a los preceptos del positivismo; así la generación educada con Gabino Barreda en la Escuela Nacional Preparatoria, bajo las teorías positivistas, ingresó a la administración gubernamental comportándose conforme a éstas: en los discursos de la época se denota el cambio por medio del uso de un lenguaje técnico y se consideró que en el extranjero la fama de México como país civilizado solo debía de consolidarse.<sup>75</sup>

Además de ello, en las noticias diarias hay una advocación a los logros científicos, a la confianza en ellos para el futuro y a la modernización del país: las locomotoras inundan las pinturas de José Ma. Velasco y de sus contemporáneos. En los diarios capitalinos se leían notas acerca de la modernización del país, las cuales incluían inventos en diferentes ámbitos, se comentaron los intentos del ser humano por volar, la búsqueda de vida en otro planeta y la aplicación de las investigaciones médicas. Por ello “entre los temas

---

<sup>73</sup> Ídem.

<sup>74</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *Invitación al baile*, UNAM, México, 2002.

<sup>75</sup> Elsa Carrillo Blouin, *Los informes presidencias en México.: 1877-1976 ¿Ruptura o continuidad?*, Instituto de Investigaciones Jurídicas- UNAM, México, 1996.

tratados por esta prensa finisecular, los que podemos ubicar en el área de la ciencia y la tecnología ocupan, junto con los asuntos políticos, los mayores espacios.”<sup>76</sup>

La modernidad se evidenció por el avance económico del país, la civilidad de las costumbres, el deporte, los vestidos, la infraestructura de la Ciudad de México, el avance de las ciencias —fuera la antropología, la medicina o la historia— y las diversiones, como el cinematógrafo. No se esperaba que la expropiación de las tierras comunales, la situación de la frontera con Estados Unidos, la rivalidad europeo-estadounidense en Latinoamérica, las crisis económicas internacionales y el propio desenvolvimiento de las clases medias hacia una mayor participación política y económica se relacionarían hasta derivar en la Revolución mexicana.<sup>77</sup> Además de ello, para la última etapa a Porfirio Díaz le resulta complicado sostener el balance entre los Científicos y los Reyistas, los dos grupos de poder que lo sostuvieron.

Ahora, corresponde hablar acerca del cine y la forma en la cual filmó a esa sociedad estratificada.



Los banquetes fueron populares durante el Porfiriato; aquí uno celebrado con mujeres obreras.

En la imagen se aprecia la figura del presidente como una constante del período, es él quien preside los eventos y se encuentra en la cotidianidad de las personas.

Foto SINAFO

---

<sup>76</sup> Nora Pérez- Rayón Elizundia “México 1900: la modernidad en el cambio de siglo. La mitificación de la ciencia” en Estudios de Historia Moderna y contemporánea, vol. 8, IIH- UNAM, México, 1998, pp. 41-62 Disponible en: <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc24/294.html> (Diciembre 28, 2010)

<sup>77</sup> Ver Friedrich Katz, *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*, Ediciones Era, México, 2011.

## 2. La filmación de la paz porfiriana

En 1895, los hermanos Lumière dieron a conocer una máquina que filmaba y proyectaba secuencias de imágenes, que debido a la condición de la visión humana, han dado la apariencia de estar en movimiento.<sup>78</sup> Todos los aparatos hasta entonces inventados se han basado en dicha condición, la diferencia del aparato inventado por los Lumière fue que lograron proyectar dichas imágenes a una audiencia mucho más amplia, además de ser fácil de manejar y trasladar.

Una vez perfeccionado su invento los Lumière lo comercializaron; para ello lo divulgaron en Francia y pronto al resto de los países europeos por medio de representantes de ventas. El ánimo de la época precedida por casi cien años de Revolución Industrial en el cotidiano de las personas por medio de exhibiciones de objetos y la esperanza en ese progreso imparable preparaba a las personas para lo increíble.

Con ese espíritu el invento de los Lumière fue presentado, por medio de emisarios, ante los dirigentes de los más diversos países. Para el caso de México se designó a Gabriel Veyre, director técnico del cinematógrafo, y Claude Fernand Bon Bernard, concesionario para explotar el aparato en México, Venezuela, las Guayanas y las Antillas.<sup>79</sup> Así, el cinematógrafo fue presentado al General Porfirio Díaz el jueves 6 de agosto de 1896 en el Castillo de Chapultepec, en una audiencia a la cual también acudieron miembros de la familia presidencial y allegados al entonces Presidente. De inmediato Gabriel Veyre comenzó a fotografiar a Díaz y a su familia en un ambiente relajado y de confianza. Así se lee en lo escrito por el director técnico en una de sus cartas: primero narra cómo jugaban y hacían la ronda con infantes de la familia del general, después presta mayor atención a Virginia, sobrina del presidente, a quien considera hermosa y talentosa, concluyendo la

---

<sup>78</sup> Leonardo García Tsao, citando a Román Gubern, menciona que “la ilusión de movimiento del cine se basa, en efecto, en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la retina. De este modo una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuo” Leonardo García Tsao, *¿Cómo acercarse al cine?*, CONACULTA, México, 1989. p.8

<sup>79</sup> Gabriel Veyre, *Gabriel Veyre, representante de Lumiere. Cartas a su madre*, UNAM, México, p. 9

descripción de la velada con lo siguiente: “nos hemos [él y Bon Bernard] *divertido toda la jornada tocando el piano y bailando...*”<sup>80</sup>

A la función privada, le sigue una abierta el viernes 14 de agosto y al siguiente día la primera exhibición de paga, ambas en la calle de Plateros número 9.<sup>81</sup> Los emisarios alternaron sus actividades entre exhibiciones y fotografías, como *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec*, película que causó revuelo en la prensa nacional al recrear el duelo entre dos diputados. La prensa dejó de lado lo bueno o mala de la cinta para centrarse en el acto de presentar historias ficticias como verdaderas; de acuerdo a Aurelio de los Reyes era una respuesta ante el uso de la ciencia para el engaño, alejándose de su misión de representar la realidad.<sup>82</sup>

Pese a la presencia de emisarios de la Casa Lumière, el cine nacional no comenzó en la producción, sino en la exhibición y el consumo. Los hermanos Lumière controlaban la distribución del material para la filmación, así como la producción misma al solicitar que los productores enviaran material de sus filmaciones, y lo mismo sucedió cuando, pocos años después, la empresa Pathé controló la producción. No fue sino hasta 1906 que en México se abrieron distribuidoras de películas, lo cual originó la apertura de “cines” y permitió una mejor rotación de los títulos en la cartelera; empero no impactó en las tomas de los camarógrafos y directores mexicanos, ellos continuaron sin grabar películas de ficción regularmente, salvo algunos intentos y ejercicios menores. Algo común fue que una misma persona desempeñará todas las funciones, por ejemplo Salvador Toscano producía, comercializaba y exhibía lo que filmaba, al igual que Enrique Rosas.

Como se ha mencionado, el contexto para la aceptación del cinematógrafo fue favorable, al poco tiempo las películas fueron consideradas un retrato de la vida, varios periodistas (e.g. Ángel de Campo, José Juan Tablada) utilizaron el término “cinematógrafo” para referirse a columnas en las cuales describían escenas ciudadanas

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 45

<sup>81</sup> Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, p.14

<sup>82</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, Editorial Trillas, México, 1988.

cotidianas. En esos primeros años la crítica de cine no aparecía en los diarios de México, cuando inició las reseñas fueron realizadas por los periodistas que comentaban el teatro.<sup>83</sup>

Las películas durante el Porfiriato evadieron la exhibición de hechos desagradables para el régimen y, en su lugar mostraron la belleza de la época, aun sin el ejercicio del cine de ficción. Se grabaron principalmente documentales —conocidos como actualidades— sobre actividades ordinarias de la gente, o sucesos extraordinarios (fueran oficiales o no), hechos predecibles (por ejemplo, y tal vez el más importante, la visita de Porfirio Díaz a Yucatán) y las consecuencias de acontecimientos no predecibles: catástrofes naturales, incendios, etcétera. Los documentales evadieron los conflictos políticos y sociales, como los notables sucesos ocurridos en Cananea y Río Blanco.

Los camarógrafos se esforzaban por mostrar las imágenes del progreso; las películas no mentían, desde el momento en que eran copia fiel y exacta de la realidad. ¿Había, acaso, otro medio mejor para convencer a la gente de que México iba por buen camino? Se entregaron al escapismo, de la misma manera que el resto de la sociedad. Junio de 1906 presencié los hechos de Cananea, y enero de 1907, los de Río Blanco. Ese mismo lapso coincidió con la proliferación en la Ciudad de México de treinta y tantas salas que ofrecieron en sus programas sueños aletargadores. El despertar político, al parecer, fue ahogado por la represión y el cinematógrafo.<sup>84</sup>

La paz porfiriana continuó en las vistas cinematográficas hasta poco después del Plan de San Luis de 1910; entonces inicia el período del documental revolucionario. Esa nueva etapa abarcó desde finales de 1910 hasta el golpe de estado del Gral. Huerta, en un primer momento, para posteriormente prolongarse hasta finales de la segunda década del siglo XX.

---

<sup>83</sup> Para una descripción detallada entre el teatro y el cine ver Manuel González Casanova, *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919*, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, 2000.

<sup>84</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas, México, p.30



Niños esperan al presidente Porfirio Díaz durante su visita a Ciudad Juárez, Chihuahua, con motivo de su entrevista con el presidente norteamericano William Taft.

El evento fue filmado por diferentes camarógrafos.

Foto SINAFO.

## **B. México al borde de la civilidad**

### *1. La barbarie revolucionaria*

#### ❖ Madero y las clases populares

Los comentarios realizados en 1908 por el presidente Díaz acerca de la sucesión presidencial durante una entrevista con el periodista estadounidense James Creelman, aumentaron las expectativas de un posible cambio presidencial para las elecciones de 1910, algo que ya consideraba necesario debido a la avanzada edad del general. Sin embargo, sucedió que Porfirio Díaz se postuló nuevamente en una dupla con Ramón Corral, perteneciente al grupo de “Los Científicos”.

El General Díaz ganó nuevamente las elecciones, ante el descontento de una parte de la población, entre ellos del grupo de los Reyistas que se habían aglutinado en torno a la figura de Francisco I. Madero, quien convocó a un movimiento armado para el 10 de noviembre de 1910. Comienzan los levantamientos, pero, contrario a lo esperado, no son las clases medias las que los inician, sino sobre todo sino las clases populares, conformadas por campesinos sin tierra y algunos obreros y rancheros.

Para el 31 de mayo de 1911, Díaz abandona el país y se embarca rumbo a Europa. Entonces, se convocaron elecciones en las que Francisco I. Madero y José Ma. Pino Suárez son electos, respectivamente, Presidente y Vicepresidente de la República.

De inmediato, la administración de Madero se encontró con diversas dificultades, desde la delimitación de los municipios del Distrito Federal, la estructura de la educación pública, hasta el desconocimiento de su gobierno por parte del Zapatismo.<sup>85</sup> Sin embargo, la amenaza mayor provino del interior del ejército y de las acciones del embajador de Estados Unidos, Henry Lane Wilson, al ayudar al golpe de estado por parte del Gral. Victoriano Huerta, en el cual son asesinados tanto el Presidente como el Vicepresidente.

Esos acontecimientos marcaron en la Ciudad de México el inicio de una nueva Revolución, pues antes fueron pocas las acciones que se llevaron a cabo en alguna de las municipalidades del Distrito Federal. Esa característica de externa a la Ciudad se repitió durante todo el período revolucionario sobre todo debido al carácter rural del movimiento.<sup>86</sup>

#### ❖ Constitucionalistas y Convencionistas

Los grupos que se habían sublevado en el norte del país, lo harían de nuevo para desconocer a Victoriano Huerta; así, Venustiano Carranza, gobernador de Coahuila, se va Sonora y desde ahí lidera la que en un primer momento fue la principal vanguardia del movimiento. Y también, en una primera etapa, se le unen el ejército encabezado por Francisco Villa desde Chihuahua y, en el sur, las huestes de Emiliano Zapata. Esa compleja coalición de fuerzas es la que enfrenta al ejército federal porfirista que Madero había dejado casi intacto.

Posterior a la derrota militar del Gral. Huerta por parte de las facciones revolucionarias se consolidan y enfrentan las dos corrientes principales: los convencionistas (unión de

---

<sup>85</sup> Para conocer la problemática de la educación y en particular de la Universidad Nacional y su marcado conservadurismo ver: Javier Garciadiego, *Cultura y política en el México posrevolucionario*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2006.

<sup>86</sup> Javier Garciadiego narra cómo el aspecto urbano del movimiento de Madero se modificó, ello debido a las difíciles condiciones de la movilización urbana, y en su lugar quienes respondieron a su llamado fue la población rural de algunas zonas del país. Garciadiego, Javier. *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*. México: UNAM, 2003.

villistas y zapatistas) y los constitucionalistas (encabezados por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón Salido).

Hasta antes de la derrota de Huerta en los Tratados de Teoloyucan y de la toma de la Ciudad de México, tanto carrancistas, villistas y zapatistas habían luchado, como ya se dijo, en el mismo bando; sin embargo una vez logrado dicho objetivo las diferencias en torno al proyecto de gobierno se tornaron insoslayables.

La unión de los villistas y zapatistas se originó a partir de la Segunda Convención, realizada en octubre de 1914 en Aguascalientes. A esta le había antecedido una en la Ciudad de México, resultado de los Pactos de Torreón firmados por villistas y carrancistas durante el último movimiento militar para consolidar la derrota de Huerta, y que implicaba convocar a una junta de generales para discutir las reformas para el país.

En la primera Convención no asistieron zapatistas ni villistas y fue por ello que convocaron a una segunda. Dentro de los acuerdos a los que se llegó en la plural Convención de Aguascalientes se “... declaró soberana [la Convención], luego desconoció la jefatura de Carranza y ordenó a Villa que cediera el mando de su División del Norte”.<sup>87</sup> Ninguna de ambas resoluciones se realizó; sin embargo el resultado del proceso fue el acercamiento entre villistas y zapatistas, quienes reconocieron como autoridad suprema a la Convención, ante la cual se debían de tratar y solucionar los problemas más serios. Además de lo anterior consideraron que debido a su origen popular podían elaborar un proyecto en conjunto para el país.

Por su parte, los constitucionalistas aglutinaban a la mayor parte de los movimientos del norte del país, quienes se habían levantado en armas en contra de Victoriano Huerta y a favor del restablecimiento de la Constitución de 1857, en torno a la figura del gobernador Coahuilense Venustiano Carranza. Dentro de este grupo destacaron Plutarco Elías Calles, Álvaro Obregón y Adolfo de la Huerta, todos oriundos de Sonora.

Para algunos revolucionarios, como Carranza, la Revolución se había cumplido al derrocar a Victoriano Huerta, pues “*la Revolución no había hecho promesa alguna, salvo*

---

<sup>87</sup> Javier Garciadiego, *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*, op. cit.



*derrocar a un gobierno ilegal y que ese objetivo ya se había cumplido*".<sup>88</sup> La postura de Carranza, al final la vencedora, implicaba solamente un carácter de transformación política, y no una amplia transformación en los otros ámbitos y sectores del país.

Así la ruptura, y alianzas posteriores, entre villistas, zapatistas y carrancistas se evidenció posterior a la Convención de Aguascalientes, seguida del enfrentamiento militar de los proyectos que cada grupo defendía.

La pugna de ambas facciones conllevó a las diversas y alternadas tomas de la Ciudad de México a partir de la derrota de Victoriano Huerta, ello debido a la significación cultural, política y económica de la capital del país y no tanto en el aprecio que se tenía hacia ella, la cual fue en la mayor parte del proceso un observador incómodo, al no evidenciar apego a ninguna las dos principales facciones.<sup>89</sup>

Los primeros en tomar la Ciudad de México fueron los Constitucionalistas, lo que ocurrió de agosto a noviembre de 1914; durante el período que la gobernaron fue mayor el interés por las acciones que sucedían en el interior del país que la solución a los problemas a los cuales se enfrentaba la población citadina. Así, poco fue lo que se hizo por lograr disminuir los saqueos y garantizar el abasto de víveres. Particularmente la atención se centró en Aguascalientes; ahí Carranza rompió con la Convención, al tiempo que Villa tomaba la entidad. Después los convencionistas avanzaron hacia la Ciudad de México, la tomaron sin resistencia significativa e instauraron el gobierno de Eulalio Gutiérrez, firmando los Acuerdos que los unían en Xochimilco. Al igual que los constitucionalistas pocos problemas de los que presentaba la Ciudad se lograron resolver, e incluso la toma y administración de ella puede considerarse un elemento desfavorable para los convencionistas, quienes invirtieron recursos en la Ciudad de los cuales escaseaban.

Todo parecía indicar que los convencionistas lograrían el triunfo sobre Carranza asentado en Veracruz; sin embargo Villa regresó al norte para cuidar sus líneas de aprovechamiento de víveres, y Zapata a Morelos después de la campaña de Puebla;

---

<sup>88</sup> Felipe Arturo Ávila Espinosa "La ciudad de México ante la ocupación de las fuerzas villistas y zapatistas. Diciembre de 1914 – Junio de 1915" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, UNAM-IIH, V.14, México, 1991 p 107-128. Disponible en:

<http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc14/183.html> (Noviembre, 2010).

<sup>89</sup> Ídem.

ambos no llevaron a cabo el plan de atacar a Carranza en Veracruz por dos flancos que lo emboscarían en un típico movimiento de pinza.

Los constitucionalistas llegaron nuevamente a la Ciudad, tomándola el 26 de enero de 1915, la cual fue abandonada por éstos a causa de la carestía de alimentos y del eminente encuentro con la División del Norte. Durante esta segunda toma la población ya no festejaba; las medidas de Obregón contra la iglesia le ganaron la antipatía de una parte de los habitantes de la ciudad. Sin embargo no todo fue negativo pues durante su estadía en esta breve segunda ocupación, los constitucionalistas lograron una unión con el sindicalismo por medio de la Casa del Obrero Mundial, ayuda que incluyó la formación de los “Batallones Rojos” que combatieron a las fuerzas zapatistas en Puebla<sup>90</sup>. La Ciudad fue retomada por unos debilitados convencionistas el 11 de marzo, la cual abandonaron para el 15 de junio debido a las derrotas de la División del Norte comandada por Villa, su principal brazo militar, para ocultarse en el estado de Morelos.

La derrota de los convencionistas se encuentra en varias circunstancias; dentro de las principales figuran *“... su permanente seccionismo, su destino itinerante y su dependencia de la situación militar de sus caudillos”*.<sup>91</sup>

A diferencia de éstos, el constitucionalismo desarrolló *“... una política doble: por un lado, favoreció el ascenso de la clase media contenida durante el porfiriato y el huertismo; y por el otro, sin aterrorizar a la burguesía, salvo a la relacionada con los “científicos” o con el intento restaurador huertista, atrajo a los sectores populares mediante reformas al Plan de Guadalupe.”*<sup>92</sup>

A partir de junio de 1915, los constitucionalistas tomaron la Ciudad de México sin interrupciones. Los abusos de autoridad continuaron, la ocupación de casas, el despojo de coches a los civiles, el robo y demás actitudes que se habían presentado volvieron nuevamente a la Ciudad. El Gral. Pablo González se acompañaba de las actrices populares de la época, financiaba producciones y acudía cotidianamente a los espectáculos nocturnos de la ciudad, los cuales durante la Revolución nunca cerraron. Ese

---

<sup>90</sup> Felipe Arturo Ávila Espinosa, op. cit.

<sup>91</sup> Javier Garciadiego. op. cit., p. LXXII

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. LXXVIII

comportamiento no era solo de un militar de alto rango como González; se incluían otros generales entre los que destacó el Gral. Juan Mérito; este grupo recibió el mote de “Los pollones” por sus pretensiones burguesas.<sup>93</sup>

#### ❖ Gobierno pre constitucional de Carranza

A la toma de la Ciudad de México, lograda para mediados de 1915, le sigue el reconocimiento de Carranza por parte del gobierno estadounidense en el mes de octubre. A partir de ese momento y hasta el 3 de mayo de 1917 se considera como la etapa pre constitucionalista del gobierno de Carranza.

Durante esta etapa fueron convocadas elecciones de diputados para octubre de 1916, los mismos que debatirían en Querétaro entre diciembre de 1916 y enero de 1917 la nueva Constitución Política.

La redacción de la nueva Constitución no fue un proceso sencillo; para el propio Carranza era suficiente con regresar a la Constitución de 1857. Sin embargo, *“las limitaciones que desde un principio ésta había mostrado y su falta de consideración a los intereses de las clases y grupos sociales decisivos en el triunfo del proceso revolucionario, obligaron a Carranza y a su grupo por optar por una nueva Constitución.”*<sup>94</sup> En general, la política de una reducción de concesiones a las masas comenzó en este período, como un reflejo de la ya no necesitada ayuda popular por parte de los constitucionalistas.

Fue también un periodo en el cual lo militar sobresalía del resto de las dificultades para la reorganización del país, pues por una parte si bien tanto Villa como Zapata habían sido reducidos a sus zonas geográficas, el primero a Chihuahua y Durango y el segundo a Morelos y comunidades aledañas, aun continuaban operando, además de los levantamientos en el sur del país y los gavilleros. Aunado a lo anterior se presentó la expedición punitiva estadounidense en contra de Villa. Para Carranza, a diferencia de Obregón, no era posible el diálogo con las facciones diferentes al constitucionalismo, siendo la solución el campo de batalla.

---

<sup>93</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños*, Vol. I (1896-1920), IIE-UNAM, México 1983.

<sup>94</sup> Javier Garciadiego, op. cit., p. LXXXII

Durante las tomas de la Ciudad de México se evidenció una preferencia de su población hacia las fuerzas convencionistas debido a los constantes saqueos que realizaron los constitucionalistas cuando la ocupaban. Así, a una primera celebración por la derrota de Huerta y la entrada de los constitucionalistas continúa otra celebración a la entrada de Villa y Zapata, después casi un período de duelo en el cual las tiendas cerraron por varios días y nula celebración a la entrada de Obregón para seguir con una nueva fiesta durante el breve regreso de los ejércitos de la Convención.

Y es que no fue que las tropas de las distintas facciones no asaltaran a las ciudades o pueblos que tomaban; de alguna forma buscaban su paga y víveres, sin embargo *“los villistas daban una o dos horas a la tropa para darse gusto, los ‘carranclanes’ [apodo popular dado a los carrancistas] no se detenían nunca”*<sup>95</sup>, y era justo esa actitud la que reprochaba la población de la Ciudad.

Lo que en buena medida evidenciaron las sucesivas tomas del D. F. por las diversas facciones revolucionarias fue el *“...contraste entre los saqueadores carrancistas y los humildes del sur”*<sup>96</sup>; de ahí que se generará el verbo *carrancear* para referirse al hurto de pertenencias y que se crearan historias en las cuales Venustiano Carranza robaba desde plumas a sus subalternos hasta el reloj del embajador de España exhibiendo una gran destreza y cinismo<sup>97</sup>.

Por otra parte, al parecer tanto los convencionistas como los constitucionalistas desestimaban al Distrito Federal, particularmente a la Ciudad de México; reconocían su valor político pero nada más, no encontrando en ella virtud alguna. La pequeña simpatía hacia un bando fue debido al trato hacia la población de la ciudad, además de la ruptura con estigmas difundidos por la prensa; por ejemplo, los habitantes del D. F. esperaban la entrada de los zapatistas de una forma violenta y cometiendo toda clase de saqueos, pero recibieron asombrados que *“... en vez de robar y saquear, pidieron limosna, medida que*

---

<sup>95</sup> Jean Meyer, *La revolución mexicana*, Tusquets Editores, México, 2004. p.81

<sup>96</sup> Francisco Gómez Pineda, *La revolución del sur. 1912-1914*, Ediciones Era, México, 2005. p. 497

<sup>97</sup> Agustín Sánchez González, *La banda del automóvil gris. La Ciudad de México, la Revolución, el cine y el teatro*, Sansores & Aljibe, México, 1997.

*acabó con la desconfianza y les trajo simpatía*<sup>98</sup> y los llevó a romper con el estereotipo forjado en la prensa e incluso algunas de sus canciones empezaron a ser recibidas con beneplácito.<sup>99</sup>

En todas las ocupaciones la Ciudad se enfrentó a la carencia de víveres, la violencia, el cambio de papel moneda, y en general se agudizaron los problemas que ya presentaba desde el Porfiriato en los aspectos de sanidad, obras públicas, hacienda, electricidad y división política.<sup>100</sup> Pareciera que hubo un miedo acerca del retroceso de la civilización: los servicios alcanzados se perdieron y la violencia aumentaba, por ello, conforme a lo comentado por Jean Meyer, el año de 1914 México fue consagrado a Cristo Rey, *el rey de la corona de espinas y de la agonía*.<sup>101</sup>

## 2. Noticieros y documentales de la Revolución

En este apartado no se lleva a cabo una descripción pormenorizada de los documentales realizados durante la Revolución, sino se refieren dos procesos: la filmación de las clases populares y las relaciones establecidas entre las diferentes facciones políticas y los productores cinematográficos.

Los camarógrafos que filmaron a Porfirio Díaz, tanto en su entrevista con el presidente Taft de los Estados Unidos, como en su gira por Yucatán, fueron los mismos que recorrieron el país para filmar un movimiento que los sorprendió y que al mismo tiempo les permitió grabar sin muchas restricciones los acontecimientos. No se tenía que llamar a la gente a que estuviera a una hora determinada, ni que acudiera a ver lo filmado; los productores tomaron sus cámaras y fueron a filmar las noticias.

Ante ellos se presentan las clases sociales que en las filmaciones del Porfiriato estuvieron en gran medida ausentes: las llamadas clases populares, es decir campesinos, indígenas y obreros. Aurelio de los Reyes menciona, en la introducción a la selección de cartas de Salvador Toscano, lo siguiente: *“Toscano entendió a su modo que el ‘México*

---

<sup>98</sup> Aurelio de los Reyes, op. cit., p. 159

<sup>99</sup> Francisco Gómez Pineda, op. cit.

<sup>100</sup> Testimonios de las ocupaciones de la Ciudad de México se encuentran en Alicia Olivera Sedano (coord.), *Mi pueblo durante la Revolución*, Dirección General de Culturas Populares, INAH, México, 1985.

<sup>101</sup> Jean Meyer, op. cit., p. 106

*imaginario' [el del Porfiriato] se había alejado en exceso del 'profundo', y se prefirió sumergirse en este último, simplemente por considerarlo el México del que tendría que emerger y concebirse el futuro México de aquel entonces.*"<sup>102</sup>

La libertad para grabar cualquier situación se vió amenazada en 1913, cuando por primera vez el gobierno, con el General Victoriano Huerta a la cabeza, regula el cine con un decreto que limita la realización de películas al decretar que no debía filmarse sin el consentimiento de la persona captada por la cámara, aunado a la posibilidad de la policía para intervenir en las salas de exhibición.<sup>103</sup> Sin embargo, al poco tiempo el Gral. Huerta fue derrocado y el reglamento quedó en el olvido.

La simpatía que siente Salvador Toscano por Francisco I. Madero, hace que desde mediados de 1910 se declare a favor de él y en pro de la Revolución, si es que fuera necesario. Lo mismo le sucede a los hermanos Alva, que siguen los avances del maderismo. Jesús H. Abitia con la campaña de Obregón; Manuel Cirerol Sansores y Santos Badía a Salvador Alvarado y Carrillo Puerto. A Villa lo filma el cine extranjero en el docudrama *Life of Villa*, dirigida en 1914 por Cristhy Cabanne. En ese ir y venir de personas también aparece Enrique Rosas, quien filma el combate a la rebelión de Félix Díaz en Veracruz.<sup>104</sup>



Gente huye de la Ciudad de México debido a los acontecimientos de la Decena trágica; la normalidad no se recuperaría por varios años.

Foto SINAFO.

---

<sup>102</sup> Salvador Toscano, *Correspondencia de Salvador Toscano*, Instituto Mexicano de Cinematografía, FilMOTECA de la UNAM, Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, México, 1996. p. 12 y 13

<sup>103</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine en México*, op. cit., p.52

<sup>104</sup> Andrés Luna, *La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano)*, UAM-Xochimilco, México, 1984.

## C. ELEMENTOS RELACIONADOS CON LA PRODUCCIÓN NACIONAL

### 1. El mercado mexicano de exhibición de películas

La exhibición comercial de películas inició al poco tiempo de la presentación del cinematógrafo al General Díaz, y antes de 1910 se tenían salas de proyección en las principales ciudades del país, como México y Guadalajara; además de los empresarios trashumantes presentándose en los poblados del interior. Empero, el espectáculo no causó el impacto que se esperaba, y a menudo los dueños de los salones incluyeron actos en vivo para llamar la atención de la población.<sup>105</sup>

En el comienzo las películas que controlan el mercado nacional son las francesas, pues, como ya se mencionó, los hermanos Lumière monopolizaron la distribución, para después ser sustituidos por Pathé; pero cuando es liberalizado el mercado otras naciones comenzaron a producir películas y a tener éxito en ello.

Durante la Revolución las salas cinematográficas continuaron con sus funciones, al menos en las principales ciudades. Las producciones nacionales cubrían el aspecto informativo, mientras las películas extranjeras divertían a un público ávido de entretenimiento y de noticias del exterior. Ya para 1910, los italianos controlan el mercado nacional, con producciones, en su mayoría, melodramáticas y algunas históricas. En esas cintas abundan los personajes femeninos, de los que se retrata preferentemente su sensualidad, como resultado de las estrategias del sistema de estrellas, además las historias se presentaban como trípticos.

Así, cuando inicia la producción de películas de ficción en México, se tiene a las italianas como ejemplo, y son comunes las imitaciones y adaptaciones de esas historias mediterráneas. Santiago J. Sierra, hijo de Justo Sierra, participó en el ingreso de un personaje italiano, Maciste, en una película mexicana *Maciste Turista* (1917); de esto Eduardo de la Vega nos dice

---

<sup>105</sup> Gabriel Ramírez, op. cit.

... que el personaje creado por Giovanni Pastrone y Gabriel D'Annunzio sirviera de pretexto para dar a conocer las 'bellezas' y el progreso de la capital de México era una muestra de que cineastas del país pretendían incorporar temas extranjeros al proyecto de cultura nacionalista implementado por los gobiernos del período postrevolucionarios.<sup>106</sup>

Se aprovechó un modelo ya establecido que contaba con aceptación por parte del público mexicano, aunado al ya probado éxito internacional para ingresar al mercado.

Hacia 1920 las producciones estadounidenses dominan el mercado nacional, y el gusto por la narrativa y actuación producidas en Hollywood contrasta con la italiana, a la cual se le critican el uso excesivo de gestos y la sobreactuación de las actrices, enunciados similares en las reseñas de las películas mexicanas. Por ejemplo uno de los votos razonados recibidos por *El Universal Ilustrado* en el concurso a la mejor película menciona lo siguiente:

... Habría que ponerse de acuerdo sobre lo que es arte. Yo creo que es la exacta representación de la vida, un espejo del sentimiento. Y, según lo poco que conozco de esa vida, las mujeres al llorar o al reír no hacen gestos lujuriosos, no hacen multitud de contorsiones, no ponen los ojos en blanco, ni ninguna otra de las morisquetas, únicas armas de las artistas italianas y que tanto entusiasman al público mexicano, no puedo votar por esas actrices, sino que me inclino decididamente por el arte de la actriz americana...<sup>107</sup>

En las imágenes presentadas a continuación se ven los gestos de Francesca Bertini, izquierda, en comparación con la postura más relajada de Mary Pickford, actriz estadounidense considerada como una de las mejores del cine mudo de ese país.



---

<sup>106</sup> Íbid., p. 76

<sup>107</sup> "Resultados de nuestro concurso cinematográfico", *El Universal Ilustrado*, jueves 20 de mayo de 1920, p. 19, citado en Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad, Tomo II*, op. cit., p. 53



Como ejemplo del cambio en el mercado, aun cuando no corresponde al período tratado en esta investigación, las películas italianas para finales de 1930 no eran las mejor calificadas, ni las que recibían la atención de la prensa; varios de los colaboradores de diarios y revistas se trasladaron a Hollywood y realizaron un seguimiento de los actores y actrices mexicanos en Norteamérica.

## 2. La filmación de mexicanos en el extranjero

De acuerdo a José del Val la identidad no es algo que se expone en cada momento, antes bien “... emerge y se manifiesta como respuesta a una interpelación concreta en momentos específicos...”<sup>108</sup> y uno de ellos fue el momento posterior a la Revolución, ello para justificar el poder de un grupo sobre los otros y para redimir a los mexicanos del estigma creado por los estadounidenses.

El segundo aspecto fue el resultado de las relaciones entre México y Estados Unidos, la cual si inició amistosamente, para mediados del siglo XIX se tornó rígida, concluyendo las enemistades del período con la intervención de 1847. Las diversas intervenciones norteamericanas a México pasaron de las militares a las oficiosas como la del embajador Wilson durante la Decena Trágica, a nuevamente militar con la expedición punitiva. En esa relación, al momento de asignar valores al otro se presentó una *indeseable diferencia* entre estadounidenses y mexicanos relacionada tanto a los rasgos físicos como a las conductas morales. En todo caso no fue un proceso unilateral; al contrario, en ambos países se crearon estereotipos de lo que era el otro dentro de una relación de poder asimétrica, unos retratados como los abusadores y otros como los holgazanes.<sup>109</sup>

En el caso de la producción cinematográfica, y para el período que se investiga, las producciones mexicanas hicieron caso omiso de los estadounidenses, no así la industria fílmica para entonces ya asentada en Hollywood, que convirtió a los mexicanos en personajes recurrentes dentro de su producción. En la mayor parte de ella los mexicanos eran desacreditados debido a defectos de su carácter y llegó a utilizarse nuevamente el

---

<sup>108</sup> José del Val, México, *Identidad y nación*, Programa Universitario México Nación Multicultural, UNAM, México, 2004.

<sup>109</sup> Da cuenta de ello los diferentes trabajos presentados en el coloquio binacional México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine, celebrado del 24 al 25 de octubre de 1994 en Ciudad Universitaria, México.

término *greaser* para referirse a ellos, “...esa palabra de uso iniciado en la primera mitad del siglo XIX por los “viejos texanos”, para agredir verbalmente a los “rancheros mexicanos”, y extendido después a todos los Estados Unidos y a su literatura popular, según Cecil Robinson.”<sup>110</sup> Conforme al trabajo de Emilio García Riera, lo anterior fue un proceso en el cual se legitimaba la intervención de los Estados Unidos a México al convertir a los mexicanos en personas rapaces y con pocos valores, por lo cual los territorios anexados se volvían productivos lejos de su administración.<sup>111</sup> El asunto principal fue que la identidad atribuida por los estadounidenses a los mexicanos fue en gran medida negativa, e importaba a éstos no solo porque la identidad mexicana se había construido en parte respecto al vecino del norte, sino también porque la industria fílmica estadounidense comenzó a tener una amplia proyección internacional y control del mercado mexicano, desplazando a las películas italianas y francesas que redujeron su producción debido a la Guerra Mundial.<sup>112</sup>

Los personajes de mexicanos que se alejaron del descrédito fueron pocos; éstos encontraban redención de sus vicios morales incluso algunos al sacrificarse. Un caso particular fue el de Francisco Villa, a quien el contexto político le otorgó el carácter de héroe. Así lo narra Raoul Walsh al referir las palabras que Frank Woods de la Mutual Film Company le dijo al entregarle dinero para sus viáticos como director que fue, al dado de Christy Cabanne, de la cinta *Life of Villa* (1914)

Aquí tienes el dinero para tus gastos y éste es tu billete con una reserva para el coche-cama. El Sunset Limited sale a las ocho. Piensa en una historia que le guste al general [Villa] y, por el amor de Dios, nunca hables de él como si se tratará de un bandido. En la medida en que nos concierne, es un libertador.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero (1894-1940)*, tomo I, Editorial Era, Universidad Autónoma de Guadalajara, México, 1987, p.52

<sup>111</sup> El apartado acerca de los greasers señala como características de los mexicanos en las películas norteamericanas: la codicia, la lujuria, la irresponsabilidad y la crueldad, a diferencia las mujeres se rendían ante los hombres norteamericanos; en una cita del texto de Linda Williams “Type and estereotype: Chicano images in film” se lee “... el estereotipo del villano mexicano actúa para justificar lo que de otro modo podría verse como un despojo norteamericano del suelo mexicano...” (Emilio García Riera, op. cit., p.80).

<sup>112</sup> Mientras que en 1916 se exhibieron 122 películas italianas, 30 francesas y 25 estadounidenses; para 1919 se exhibieron 216 provenientes de los Estados Unidos, 96 italianas y 33 francesas (Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica. 1912-1919*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 2009).

<sup>113</sup> Raoul Walsh, *La vida de un hombre. La época dorada de Hollywood*, Grijalbo, España, 1982. p. 100

La película captó a un hombre dispuesto a vengar el honor de su familia, pues un oligarca despiadado abusa de su hermana. Con el tiempo Villa comienza una rebelión que lo lleva hasta la capital del país, donde promulga una nueva Constitución favorable a los más humildes, como lo fue él mismo.

Raoul Walsh y Cabanne filmaron a Villa cuando Estados Unidos lo veía como un aliado capaz de contribuir con sus intereses y lograr una estabilidad en México. Para 1916, una vez que atacó a Columbus y ya no representaba una buena opción para la política estadounidense fue ridiculizado y se le otorgaron atributos negativos, para más adelante señalar su no ocurrida captura por parte la expedición punitiva en las películas *Colonel Heeza Liar Captures Villa* (1916) o *The Patriot* (1916).

Precedidas por el contexto anterior, las producciones mexicanas comenzaron a filmar lo que a su juicio era y debía ser “lo mexicano”, alejando lo más posible a los personajes de los greasers. Por ello los situaron en lujosas mansiones y les hicieron bailar al estilo de Luis XIV influenciados por las producciones europeas con actrices de gestos heroicos descontextualizados, cuya influencia en la Ciudad de México se evidenciaba en la moda y en poemas publicados en la prensa a Francesca Bertini.<sup>114</sup>

La extravagancia de lo popular fue matizada por lo que era considerado como buenos modales, como se muestra en los comentarios hechos por Manuel de la Bandera a sus estudiantes de la Escuela Nacional al aconsejar:

[Evitar las] horribles o gesticulaciones de mono que decimos los del oficio; indispensable práctica y naturalmente el conocimiento de los usos y costumbres sociales selectos, pues las películas que hoy privan en el gusto del público, son aquellas que se desarrollan en la alta sociedad...<sup>115</sup>

Administrativamente, y a fin de limitar el estigma de los mexicanos, el gobierno de Carranza “...convirtió el problema de la ‘denigración de México’ en asunto de política exterior y en lo interior impuso la censura, para limitar la exhibición y la producción de

---

<sup>114</sup> Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, SEP, Martín Casillas Editores, México, 1982. p.42

<sup>115</sup> Manuel de la Bandera citado en Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989. p.53

películas donde se rebajara la imagen del mexicano.”<sup>116</sup> Para ello se creó un Departamento de Censura Cinematográfica y en el extranjero pidió la asistencia de sus representantes a fin de localizar cualquier película que expusiera de mala forma a los mexicanos. El resultado de ambas acciones fue ineficaz: el Departamento no llegó a operar y recibió duras críticas de parte de los distribuidores nacionales, mientras que la petición al extranjero tampoco fue favorable.



Francisco Villa listo para filmar con Raoul Walsh.

Se conoce que su vestuario es el uniforme con el cual aparece en la fotografía, pues nunca utilizó uniforme. Quienes interpretaron al bando contrario en la película fueron villitas utilizando los uniformes de los enemigos caídos en combate.

Foto de Library of Congress, USA.

---

<sup>116</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños*, Vol. I (1896-1920), IIE, UNAM, México, 1983. p. 232



### III. PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA, 1916 -1919

Manifestación de  
obreros a favor de  
Carranza.  
Foto SINAFO.



#### A. La política cultural carrancista y el regreso de las buenas costumbres

Para 1916 los constitucionalistas habían vencido militarmente a los convencionistas, contaban con el reconocimiento de su gobierno y para finales del año convocaron a elecciones a fin de formar una asamblea constituyente.

Los temas de cultura y educación estuvieron presentes desde la lucha armada tanto en los terrenos constitucionalistas como en los de sus enemigos, los convencionistas.<sup>149</sup> Además hubo una adhesión de intelectuales y artistas a cualquiera de las diversas facciones, los que explica su posterior incorporación en cargos públicos.

En el ámbito cultural, se presentó una crisis de la administración escolar aunada con una identitaria. Ya desde Justo Sierra se señalaba a la escuela como el lugar para la formación de ciudadanos; en ella debían crearse los nuevos mexicanos por parte del Estado, ya no por la iglesia cuyo fervor religioso se supliría con el civil. El cierre de escuelas debido al clima de violencia y la falta de recursos económicos provocó el incremento del analfabetismo y en general un retroceso en el aspecto educativo.

Las principales corrientes pedagógicas, las cuales habían entrado en crisis hacia el final del Porfiriato, encontraron el mayor punto de algidez durante la administración carrancista, debido a que si bien hubo un diseño de las políticas culturales, puede decirse que no se actuaba de manera que se considerara como un programa, sino como diversos proyectos que la mayoría de las veces no llegaron a implantarse.

---

<sup>149</sup> Ramón Reséndiz realiza un seguimiento de esos temas a partir de 1914 hasta 1994 (Ramón Reséndiz García. “Del nacimiento y muerte del mito político llamado Revolución Mexicana: tensiones y transformaciones del régimen político, 1914 – 1994” en *Estudios Sociológicos*, vol. XXIII, número 1, El Colegio de México, México, enero-abril 2005, pp. 139-183).

Ante el panorama anterior, la política cultural de Carranza comenzó con la desaparición del Departamento de Instrucción y Bellas Artes creado por Justo Sierra. Para suplir la desaparición de dicha institución se creó la Dirección General de Bellas Artes en 1917; sin embargo, para 1918 dejó de funcionar. Tampoco se llevó a cabo el plan de construcción de bibliotecas ni la proyectada creación de la Escuela de Bibliotecarios y Archivistas.

Ya con anterioridad Carranza se había ocupado de la Escuela de Bellas Artes, nombrando como director al célebre pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl, quien participó junto a José Escobedo, Mateo Bolaños, José de Jesús Ibarra, David Alfaro Siqueiros, Raziél Cabildo y José Clemente Orozco en la publicación del periódico *La Vanguardia*, medio de comunicación del Constitucionalismo durante su estadía en Veracruz; incluso Manuel Gómez Morín trabajó en él como redactor, aunque solo como un medio para sostenerse económicamente.<sup>150</sup> La unión de Atl con los constitucionalistas tiene como origen la Casa del Obrero Mundial (COM), la cual, como ya señalamos, para la segunda ocupación de la Ciudad de México por Obregón se unió a los constitucionalistas participando con los Batallones rojos.

La unión con el Dr. Atl duró muy poco, debido a que en cuanto Carranza comienza su período constitucional ataca duramente las instalaciones de la COM y rompe relaciones con ella. Esa acción le costaría a Carranza el alejamiento y desprecio de los intelectuales y artistas mexicanos; por su parte, el Dr. Atl deja la Academia de Bellas Artes.

Respecto a la educación en concordancia con la idea de incrementar el poder del municipio se le hizo responsable de la educación primaria, lo cual agudizó la crisis pues los municipios carecían de los recursos financieros para cubrir el salario de los maestros y mantenimiento de las escuelas, esto además de que no había un control sobre los planes de estudio.

En otro aspecto, los grupos intelectuales continuaron su influencia, el principal de ellos fue el Ateneo de la Juventud, renombrado Ateneo de México. Durante la Revolución, algunos de sus miembros se autoexiliaron ya sea en el extranjero o bien en un retiro interior en la periferia de las ciudades. Los que participaron en la Revolución como

---

<sup>150</sup> Cf. Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, Tusquets, México, 1999.

convencionistas, como José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, huyeron del país para salvar sus vidas. Del grupo solamente Antonio Caso continuó en la Ciudad de México convirtiéndose en profesor de muchas de las materias de la Escuela Nacional Preparatoria y creando junto con sus alumnos la Universidad Popular como respuesta a la política educativa Carrancista, Aunado a lo anterior, en medio de las balas y con un profundo anticarrancismo, surgió el grupo de los “Siete Sabios”, conformado por Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morin y Jesús Moreno Baca; todos ellos ingresaron en el año de 1915 a la Escuela de Jurisprudencia.<sup>151</sup>

Si bien Carranza contaba con la ayuda de algunos artistas en puesto públicos esto sólo fue momentáneo; además no significo que los intelectuales más reconocidos hubieran colaborado en la administración que encabezaba. Para la mayoría de ellos Carranza no era la Revolución. Así hubo una escisión entre artistas, intelectuales y la administración pública.

Es también comprensible que los temas de educación y cultura a pesar de encontrarse en la agenda no contaron con los recursos para llevarse a cabo, pues aun cuando los constitucionalistas habían vencido al convencionismo, promulgado incluso una nueva Constitución Política y ganado las elecciones de 1916, no contaban con un dominio territorial del país, y con ello de las actividades productivas por medio de un régimen fiscal que permitiera obtener al Estado los recursos necesarios para funcionar. Y de los recursos que se obtenían el mayor porcentaje se destinaba a la milicia.<sup>152</sup>

En otros aspectos de la vida diaria, se emitieron una serie de reglamentos para que la actividad cotidiana volviera a su normalidad; se reglamentó acerca de la edad en la que una mujer soltera podía vivir sola, los causales de divorcio y otros más, que se unían para combatir la prostitución, la delincuencia y demás actividades que parecía que la Revolución y la miseria habían dejado tras de sí. En la siguiente imagen se observa a la esposa de Venustiano Carranza rodeada de huérfanos y recuperando las actividades de asistencia social que se habían consolidado durante el Porfiriato; a esto siguieron algunas

---

<sup>151</sup> Ídem.

<sup>152</sup> Cf. Álvaro Matute. op. cit.



celebraciones, en las cuales no se contó con la “aristocracia” mexicana, la mayoría de ella exiliada en el extranjero.



Las actividades caritativas se reanudaron en el gobierno de Venustiano Carranza, así como cenas y bailes. En la imagen se muestra a su esposa e hija en su visita a un hospicio.

Foto SINAFO.

Con respecto al cine, el propio Carranza reconoció su poder y apoyó su desarrollo, siempre que contribuyera a incrementar la buena imagen del país. Durante su administración se expidió un reglamento que siguió vigente hasta la década de 1970.

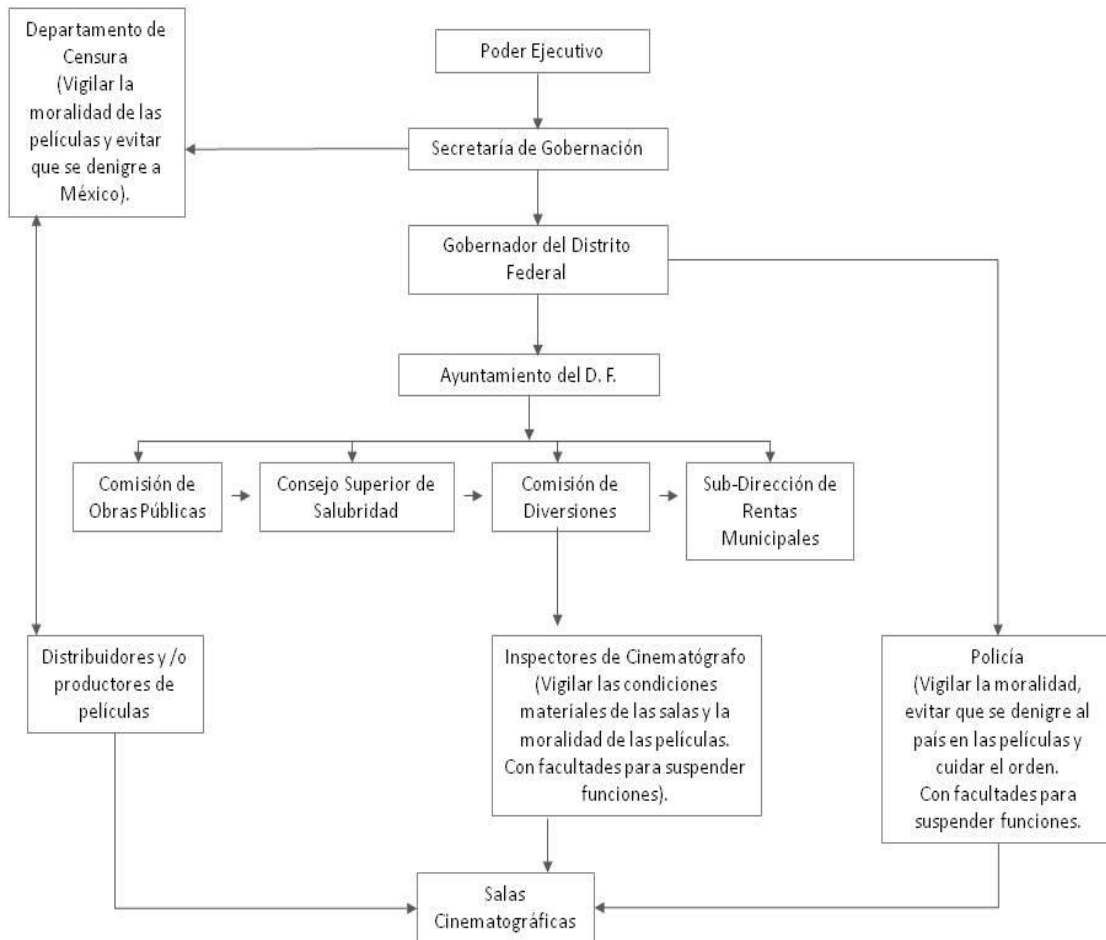
Junto con la prohibición de las corridas de toros y el alcohol, el cine se relacionó en el proyecto carrancista de restaurar la moral en la población mexicana. Por ello, en 1919 prohibía la entrada al país de *“las películas llamadas de costumbres mexicanas y que no hacen más que exhibir las pequeñeces sociales que hay aquí como en cualquier otra parte.”*<sup>153</sup>

De igual forma se buscó impedir la exportación de películas que mostrarán dichas costumbres creando una oficina de censura, a cargo de las hermanas Elhers; el siguiente diagrama señala el lugar que ocupó el cine dentro de la regulación de las diversiones.

---

<sup>153</sup> Álvaro Matute. *Historia de la Revolución Mexicana (1917-1924)*, COLMEX, México, 1995. p. 231

## El Estado y el cine en 1919<sup>154</sup>



### B. El espacio social de los productores

#### 1. Independencia del campo

Desde su invención en Francia por los hermanos Lumière, el cinematógrafo recorrió los lugares más diversos del mundo y se presentó ante diferentes audiencias. Los mandatarios de una multitud de países posaron frente a la cámara, al igual que el Gral. Porfirio Díaz lo hizo hacia finales de 1896.

<sup>154</sup> Tomado de Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México*, Vol. I. op. cit., p. 234

El cine francés se consolidó a inicios de siglo XX; en México también inspiró a personas a iniciar su negocio, con la diferencia de que el proceso comenzó con la compra y no la producción de vistas y películas nacionales, algo que se logró rápidamente en otros países. Ya se ha referido el desarrollo de las empresas cinematográficas en el segundo capítulo, sólo basta agregar que para 1916 la mayoría de las empresas cinematográficas extranjeras se encontraban ya constituidas y que en Estados Unidos y Europa comenzaba a darse el cambio hacia un *star system* y la incursión de las empresas dedicadas a la comercialización de películas en la producción de las mismas.

En los casi seis años en los cuales se ausentaron los productores mexicanos de las películas de ficción, aun cuando hubo algunas producciones, se consolidaron propuestas visuales y narrativas en países como Francia, Italia y Estados Unidos. Las películas hoy de referencia como *Fantomas* (Francia, 1913-1914), *Cabiria* (Italia, 1914) o *El nacimiento de una nación* (EUA, 1915) fueron filmadas en esos años.<sup>155</sup> Las compañías contaban con un equipo recurrente que pudo constituir un campo en sí, con la independencia para narrar las diversas historias e inventar formas para ello.

En México, como se describió en el segundo capítulo, el fenómeno cinematográfico inició con la exhibición y no con la producción, y ésta se desarrolló lentamente bajo la forma de los documentales

Con la revolución de 1910 la atención se centró en llevar información y vistas de los levantamientos, las juntas y los mítines del norte y centro del país. Solo hubo algunos esfuerzos aislados en todo este período, para realizar películas de ficción, pero las personas involucradas no continuaron con ello.

Las películas habían sido realizadas desde el inicio por particulares, y aun durante la Revolución, se filmó por iniciativa personal, que posteriormente pudo incluir la formación de preferencias, equipos de trabajo y amistad entre los camarógrafos y los revolucionarios.

Para 1919, el acontecimiento que muestra la distancia entre el campo cinematográfico y el político —no de los caudillos y personajes públicos— fue la creación del

---

<sup>155</sup> Edgar Soberón Torchia. *Un siglo de cine*, Cinememoria, México, 1995.

Departamento de Censura durante el gobierno de Carranza. Durante esos días se desplegaron comunicados en los periódicos de rechazo e incompreensión ante la acción estatal. También en el capítulo anterior se expuso la diferencia frente a las posturas en los temas a los que refiere cada una de las películas de la muestra.

Concluyendo, la independencia del campo cinematográfico le fue otorgada por su carácter privado, pues las relaciones que se establecieron con personas ajenas se constituyeron tiempo antes, durante el período armado de la Revolución, pero no en una relación de dependencia ante instituciones o personas, antes que de cooperación voluntaria, cuyos motivos pudieron ser los más disímiles.

## *2. Aquello que hay en juego*

Anterior a 1916 en lo artístico, lo educativo y en otros campos se avisaba un proceso de crisis identitaria, surgida desde la conformación del virreinato de la Nueva España y que no se había resuelto durante el siglo XIX con la independencia y formación del Estado mexicano.<sup>156</sup> El proceso europeizante del Porfiriato se sumó a la idea de insertar a México con el resto de las naciones, de modernizarlo y civilizarlo, de tal forma que sus ciudadanos pudieran relacionarse con el resto de los países del mundo sin sentir que se estaba en desventaja.<sup>157</sup>

Pues bien, cuando inicia la producción cinematográfica de películas de ficción en 1916, la prensa y el Estado solicitan la filmación de “lo mexicano” para dar a conocer las cosas buenas del país. También se pide lo mismo a otros ámbitos, como la literatura, la música o la pintura, siendo ésta la que otorgaría un concepto visual, al nuevo Estado, aun con las diferencias y procesos de ruptura sucedidos hacia 1930.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Ver Edgar Llinás, *Revolución, Educación y Mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*, UNAM, México, 1979.

<sup>157</sup> Tomás Pérez Vejo, op. cit.

<sup>158</sup> En relación a la distancia entre el grupo de los muralistas y el gobierno, ver el trabajo de Anna Indych acerca de Orozco (Anna Indych “Made for the USA: Orozco’s Horrores de la Revolución” en *Anales del IIE*, UNAM, número 79, 2001. pp. 153-164).

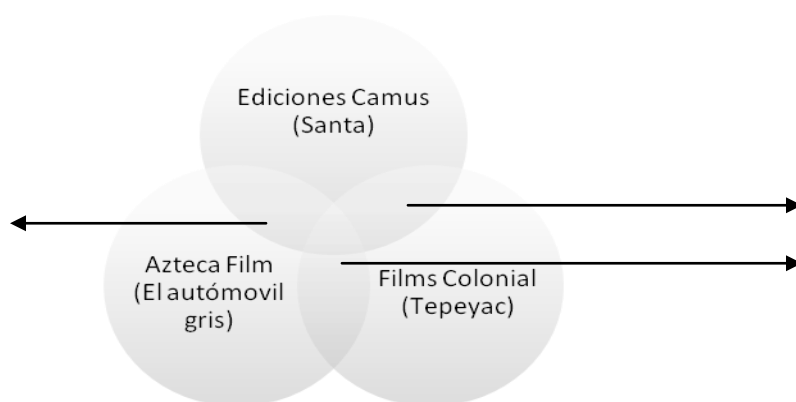
Aunado a lo anterior estaba el aspecto económico, el mercado mexicano de distribución y exhibición de películas, pequeño en ese entonces, crecía a un buen ritmo, que ni siquiera la Revolución y la miseria detuvieron.

### 3. Relaciones al interior

Aquellas relaciones durables entre productores, directores, guionistas y actrices o actores, constituyeron productoras: la asociación de Mimí Derba y Enrique Rosas, o bien la de Germán Camus con Ernesto Vollrath. También se puede mencionar las que incluyeron a grupos de amigos y conocidos, como Julio Lamadrid y José Manuel Ramos.

Para el análisis de estos entramados de relaciones, un primer nivel son las asociaciones entre las productoras, de tal forma que podemos establecer las relaciones de negocios entre Ediciones Camus y Films Colonial, y relaciones, si no de discordia, al menos de distanciamiento entre Azteca Film y Ediciones Camus, debido a los conflictos en los derechos sobre el título de *El automóvil gris*.

Aprovechando la polémica generada por la banda del automóvil gris, ambas productoras realizaron películas basadas en ello.



Germán Camus fue el exhibidor que compró Tepeyac para su proyección comercial.

José Manuel Ramos trabajó en las tres productoras, la mayor de las veces como guionista.

Al considerar las trayectorias laborales de algunos productores, directores y guionistas, es posible realizar el siguiente diagrama. En él, las intersecciones de los círculos representan la colaboración en un mismo proyecto, por ejemplo José Manuel Ramos, quien fungió como guionista y productor, es quien une a las dos productoras más importantes de ese entonces, Azteca Film y Ediciones Camus; la cadena de conexiones llega hasta Federico Gamboa. Manuel de la Bandera se relaciona con Luis G. Peredo, director de *Santa*, pues éste le asistió en las clases de Preparación y Práctica de Cinematógrafo en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático.<sup>159</sup>



En el diagrama anterior quedaron fuera personas como Santiago J. Sierra y la inclusión de Manuel de la Bandera se debe no a una relación laboral —como es el caso del resto de los implicados— siendo éstos a quienes pertenecen las películas menos exitosas del período. Así, aun cuando incipiente, es posible distinguir a aquellos que tuvieron éxito de los que no. Personas como Mimí Derba o Germán Camus ingresaban a la industria

<sup>159</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico*, UAM Azcapotzalco, México, 2005.

cinematográfica con un capital construido en otros campos: Mimí Derba dentro del teatro, José Manuel Ramos en la prensa, Enrique Rosas, como exhibidor cinematográfico, y Germán Camus como dueños de cines. No así, el resto de los productores que se alejaban de ellos en las relaciones laborales.

#### 4. Relaciones con otros campos

En los temas de las películas analizadas existe una interpelación con las instituciones gubernamentales, cuyo punto más rígido es la operación del Departamento de Censura a cargo de las hermanas Elhers. El diagrama de la página XX señala el lugar que ocupaba el cinematógrafo dentro de la jerarquía administrativa, y como se vigilaba desde diversos ámbitos.

También se presentaron relaciones personales. La mayoría de ellas, como se narra en el primer capítulo, iniciaron durante la Revolución, como fue la mancuerna de Enrique Rosas con el Gral. Pablo González y la de Salvador Toscano con Francisco I. Madero.



Otro entramado de relaciones fueron las establecidas por Venustiano Carranza, una vez nombrado presidente. El impulso que le dio a la industria fílmica, a pesar de los reglamentos y creación de dependencias gubernamentales, fue con resultados similares a

los obtenidos en otros aspectos culturales, como la educación pública y la Academia de Bellas Artes. Además, como se mencionó en el apartado de arriba, las uniones que estableció fueron con las personas que tenían menos capital al ingresar como productores cinematográficos; por ejemplo, a las hermanas Elhers las conoció en Veracruz y les otorgó una beca de estudios para Estados Unidos. Cuando ellas regresaron, y él ya era presidente, se hicieron cargo del Departamento de Censura. La relación con Manuel de la Bandera también fue momentánea. De la Bandera se relacionó con la Universidad Nacional, pero no tuvo buenos resultados.



Un aspecto más es la relación de los productores con el mercado de la exhibición. Ya se ha mencionado en los capítulos anteriores la popularidad del cine, aun durante la Revolución. Aurelio de los Reyes ejemplifica cómo por medio del cine se accedió a las modas europeas y sirvió para popularizarlas, así describe poemas escritos para las actrices italianas y la emulación de su vestir por parte de un sector de las mujeres mexicanas. Si los productores intentaban vender sus películas, lo hicieron desde los ejemplos que tenían como éxitos: los dramas italianos.

En el mercado también circulaban las películas estadounidenses y algunos productores, como Manuel de la Bandera, las habían visto en el extranjero y criticaron el estigma con el cual retrataban a los mexicanos. También se ha de comprender a las tomas



de posición de los productores como una respuesta a esta situación, y con el despertar de un sentimiento nacionalista y defensivo en todos ellos.

### **C. Escapismo a la Revolución: características de las películas del período**

Pese a las buenas intenciones de los productores, las películas terminaron alejándose tanto de lo popular mexicano que la prensa lo recriminaba puntualmente, pero era una crítica que se preguntaban cómo captar lo popular y alejarse del estigma exterior al mismo tiempo que identificaba el problema de captar lo nacional sin caer en el estigma exterior.

El resultado fue el fracaso en dos frentes, pues el mercado nacional continuó dominado por las productoras extranjeras y el cine mexicano no logró colocarse en el mercado internacional, principalmente dentro del estadounidense, en donde se consideraba un cine anticuado al no apegarse a los cánones hollywoodenses.

#### *1. Argumentos*

La trama principal de los guiones fue la temática trágico-amorosa proveniente de las populares películas italianas que junto con las producciones estadounidenses dominaban el mercado de las salas de proyección. Así fue como se rodó la versión mexicana de *Il fouco* (1915), titulada *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917).

En su gran mayoría las películas mudas de ficción que van de ese primer largometraje hasta 1920 omitieron el tema de la Revolución. Sería hasta 1921 cuando los temas comenzarían a cambiar y ese periodo concluiría con la primera película sonora mexicana. Dicha temática solo se trató en los largometrajes *La banda del automóvil* (1919) y *El automóvil gris* (1919). Aun cuando ambas cintas se basaban en las actividades delictivas de “La banda del automóvil gris”, grupo criminal que operó utilizando indumentaria y papelería oficial durante 1915 en la Ciudad de México coludido con autoridades, se diferenciaban en que la primera era una ficción basada en una banda delictiva que asaltaba utilizando un automóvil gris y la segunda se presentó como una recreación de los hechos ocurridos mostrando al final material filmado de la ejecución de algunos

integrantes de la banda.<sup>160</sup> Hubo también algunas cintas de producción gubernamental relacionadas con la Revolución como *Juan soldado* (1919), *El precio de la gloria* (1919), *El black house de alta luz* (1919) y *Honor militar* (1920); de todas ellas solamente la primera se exhibió comercialmente, el resto fue proyectado en funciones dentro de los cuarteles con el evidente propósito para generar en la nueva tropa un sentimiento patriótico. Éstos filmes fueron producidos por la Secretaría de Guerra y Marina concebidos como “...*filmes de propaganda destinados a desarrollar la disciplina militar y despertar el fervor cívico en el nuevo ejército nacional integrado a partir de las fuerzas irregulares que pelearon en la revolución.*”<sup>161</sup>

La intervención estatal en la producción cinematográfica “...*parecía confirmar la aseveración de que se dudaba de sus capacidades [de los productores privados] así como de su plena identificación con los criterios carrancistas*”<sup>162</sup>, pues a pesar de la advertencia por el gobierno de realizar películas nacionalistas los productores exploraron otras latitudes, como el caso de la filmación del poema *Tabaré* (1918), ubicado en tierras latinoamericanas; para Gabriel Ramírez esto muestra cuan difícil o complicado era expresar “lo nacional”.

Acerca de *El automóvil gris* se ha mencionado en otras investigaciones como un ejemplo de propaganda a favor del General Pablo González,<sup>163</sup> resultado de su relación con Enrique Rosas, aunado a otras relaciones entabladas con artistas de la época por el encumbrado militar. Al parecer, *El automóvil gris* cuidó como ninguna otra película la realización y la escenografía.

Ese tipo de relaciones era común en la época, y así también se evidenciaba en el teatro de revista. Se puede caracterizar como una relación compleja en la cual “*la libertad de*

---

<sup>160</sup> Ver el apartado acerca de *El automóvil gris* en esta investigación.

<sup>161</sup> Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985, p.58

<sup>162</sup> Gabriel Ramírez, op. cit., p. 87

<sup>163</sup> Andrés de Luna, *La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano)*, UAM Xochimilco, México, 1984.

*expresión, casi absoluta y altamente corrosiva, estaba garantizada por los padrinos que la respaldaban y la tolerancia de las instancias más elevadas...<sup>164</sup>*

En ese contexto, la propaganda nacionalista se originó como una respuesta del deterioro de la imagen de México en el extranjero. Se intentaba a la par de ganar mercado nacional llegar al mercado extranjero, pudiendo mostrar ese otro México ya alejado al desorden.

Por su parte Gustavo García al referir la situación de películas con temas religiosos o referentes a la Revolución, se pregunta cómo ocurría ello en un ambiente anticlerical:

Aunque el proceso revolucionario y la propia Constitución de 1917 habían removido, legitimado y activado posiciones anticlericales siempre latentes en los viejos liberales porfiristas y en los nuevos universitarios sindicalistas y socialistas, algo debía ocurrir en el cine mexicano para que cayera en manos, sigilosamente, de los artistas de más clara vocación reaccionaria, aunque el nuevo poder estuviera en manos de políticos, militares e intelectuales muy decididos a demostrar los beneficios del progreso en ellos encarnado (o en ellos soñado por sí mismos)<sup>165</sup>

## 2. Personajes

Por parte de los productores se desarrollaron películas principalmente dramáticas intentando que los personajes lucieran lo más civilizados posibles, evitando mostrar comportamientos poco refinados.

Un ejemplo de la difusión de la civilidad mexicana lo otorga Manuel de la Bandera. Él estableció la primera Escuela de Arte Cinematográfico en la cual se preparaban actores y actrices en clases de mímica, gimnasia rítmica, un poco de estética y psicología experimental. A decir de su fundador las clases eran abiertas a todo el público, pero solo podían ser costeadas por unos cuantos. También dirigió en 1917 las cátedras de “Preparación y práctica del cinematógrafo” y “Ceremonial, mímica y maquillaje” del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, abiertas por orden del mismo Carranza. Poco tiempo después De la Bandera tuvo diferencias con el rector de la Universidad, José María Macías, y le relevó en su cargo Julio Jiménez Rueda hasta el año siguiente en el que el proyecto fue abandonado.

---

<sup>164</sup> Gustavo García, op. cit, p. 54

<sup>165</sup> *Íbid.*, p. 50

En todas esas clases también trataba que los estudiantes aprendieran *lo más excelso de la sociedad*; De la Bandera opinaba que las muecas horribles debían de evitarse, prefiriendo aquellas actitudes y gesticulaciones de la alta sociedad, pues eran preferidas a las muestras de incultura.<sup>166</sup>

Sin embargo una vez en pantalla resultaba su comportamiento burdo y alejado de esa aristocracia mexicana a la que pretendían emular, se le criticó a los actores actitudes en su forma de sentarse, la de mirar y otras más llegándoles a recomendar lecturas de buenos modales, esas

... amables y escandalizadas reprimendas en boca de la divertida nobleza mexicana, con sus condes y condesas de opereta y sus títulos comprados, tenían por objeto colaborar con el engrandecimiento del cine nacional, siempre y cuando éste quisiera, como parecía ser su intención, transponer sus fronteras y exhibirse en Europa y Estados Unidos.<sup>167</sup>

Aun en *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas se menciona dentro de la prensa el refinamiento exagerado para un ladrón como Higinio Granada.

La crítica al respecto de la interpretación de los actores intentado encajar en tipos de la alta sociedad fue severa. Para la prensa era motivo de burla que se hablara de condes en un país como México. Al contrario, fueron bienvenidas películas que hacían un buen retrato de los tipos nacionales como *Barranca trágica* (1917), aun cuando estos también fueran estereotipos.

Sucedió con mucha frecuencia que tomando personajes típicos de México se les insertara en contextos diferentes al suyo, especialmente en la trama de la mismas intentando relacionarlos con valores universales.

Esa sofisticación, muestra de la civilización mexicana no logró situarse en el mercado nacional ni en el extranjero. Las causas son varias, la primera fue el cada vez mayor control del mercado por productoras extranjeras y la imposibilidad de crear un cine con tipos nacionales en un período en el cual aun estaba definiéndose lo que era o podría ser “lo mexicano”.

---

<sup>166</sup> Gabriel Ramírez, op. cit., p.53

<sup>167</sup> *Ibíd.*, p.66

### 3. Productores

Enrique Rosas se nació en España y llegó a México con la idea de iniciar un negocio, así inicia exhibiendo películas hacia 1899.<sup>168</sup> Fue de los primeros en adquirir una cámara cinematográfica en México, pues para 1903 comienza a filmar, y con ella captura el viaje del Gral. Porfirio Díaz y su entrevista en Cd. Juárez con el presidente de los Estados Unidos. Sin embargo, en 1910 se establece en La Habana y regresa a México en 1912.<sup>169</sup> Al iniciar la Revolución siguió a los Constitucionalistas, y de forma más cercana, al Gral. Pablo González.

Mimí Derba nació en el Distrito Federal. Su padre ejercía una profesión liberal, y su madre, varios años menor que él, se dedicaba al hogar y a la crianza de sus hijas. Mimí cursó la educación básica en el colegio de La Paz y recibió clases de educación artística.<sup>170</sup> En su juventud comenzó a cantar en zarzuelas del teatro de género chico.

Su incursión en el cine, a decir de ella, fue motivada como una labor patriótica, además de la oportunidad de explorar otras actividades artísticas. En 1916 fundó con Enrique Rosas la productora Azteca Film, la cual hizo al siguiente año cinco películas. Mimí Derba dejó de participar en ésta en 1918, pero Rosas siguió filmando películas con la empresa, como *El automóvil gris*. Derba regresó al teatro, y su reaparición como actriz tuvo lugar hasta la época sonora.

Por otra parte, Tepeyac fue la primera película de Colonial Film, productora de un grupo de amigos integrado por Julio Lamadrid, José Manuel Ramos, Carlos González y Fernando Sáyago.

A fin de caracterizar al grupo que conformaba la productora, Gabriel Ramírez describe las opiniones del crítico Silvetre Bonnard para la película *Confesión trágica* (1919)

Bonnard se mostraba parcial, y hacía bien: todos los participantes eran sus amigos y él, como testigo, sabía que la película se había conseguido “a punta de entusiasmo y a costa de muchos quebraderos de cabeza”, levantándose temprano, lavándose y trabajando tenazmente todos los días. Una bohemia así entendida era encantadora y no esa otra que se reunía “en cualquier

---

<sup>168</sup> Enrique Rosas, *El automóvil gris, Guiones clásicos del cine mexicano, Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 10, Cineteca Nacional, México, 1981.

<sup>169</sup> Ángel Miquel, *Mimí Derba*, Archivo Fílmico Atrasánchez, Filmoteca de la UNAM, México, 2000, p. 14 y 15

<sup>170</sup> *ibid.*, p. 10

bodegón rimando entre sorbo y sorbo hablando del padre Verlaine”; una bohemia así, capaz de tanta tenacidad, merecía todos los elogios de Bonnard”.<sup>171</sup>

José Manuel Ramos había ejercido como escritor y a inicios de 1917 escribía reseñas de películas bajo el pseudónimo de *Salustiano*. Hizo una crítica sobre *En defensa propia* (1917), primera película de Azteca Film, y en la segunda cinta de la compañía, titulada *Alma de Sacrificio* (1917), colaboró como argumentista.<sup>172</sup> Además fue un fructífero guionista: hacia 1922 había elaborado los guiones de diez películas; entre ellas *El automóvil gris* (Azteca Film, 1919), *Viaje redondo* (Cía. La Cinema, 1919), *Partida ganada* (Martínez y Cía., 1920), *En la hacienda* (Ediciones Camus, 1921) y *La parcela* (EV Films, 1922); Ramos trabajó en las compañías con mayor prestigio de la época y, desde el punto de vista del argumento, ninguna puede mencionarse como de rechazo a las condiciones de vida imperantes en el Porfiriato.

Por su parte Julio Lamadrid se desempeñaba como camarógrafo y director de fotografía; colaboró en *Tepeyac*, *Confesión trágica* (1919) y *El Milagro de la Guadalupana* (1926); por cierto que el final de ésta última fue idéntico al de *Tepeyac* “... con escenas de los festejos del 12 de diciembre en la Villa de Guadalupe con el par de novios confundidos entre los peregrinos”.<sup>173</sup>

#### **D. Temas y vida cotidiana en tres películas de ficción**

La fuente de información de este apartado son las siguientes películas: *Santa*, *El automóvil gris* y *Tepeyac*. Como se ha mencionado en la introducción, éstas son las únicas películas que se conservan del primer período del cine mudo mexicano. En estos casos, se analizó el tiempo al cual referían y lo mencionado por otros actores sociales contemporáneos a la época de filmación. De igual forma se trabajó con las imágenes, acerca del discurso de lo cotidiano que tuvieran del tiempo al cual refieren; sobre ello la historia de las tres películas muestra una temporalidad paralela al tiempo real en el cual fueron filmadas. Se

---

<sup>171</sup> Gabriel Ramírez, op. cit., p. 123

<sup>172</sup> Ángel Miquel, op. cit.

<sup>173</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano*, Tomo III, Filmoteca UNAM, México, 2000. p. 51

parten de las historias de cada película, la toma de posición respecto a ciertos temas, enmarcándolos en referencia al contexto, y a la forma en la cual se filmó.

### *1. Las historias de cada una de las películas*

Aurelio de los Reyes ha clasificado a *Tepeyac* dentro de las películas históricas, en tanto su tema se relaciona con una tradición. Además la trama de la película se desarrolla en dos tiempos, uno contemporáneo al espectador de 1918 y el segundo durante las apariciones de la virgen a Juan Diego en la época colonial. Gabriel Ramírez menciona a los realizadores de la cinta como un grupo de bohemios preocupado por la apariencia de México, cuyas actividades incluyeron la realización de películas.

La cinta aborda el tema de la fe de una joven, Lupita, a cuyo novio le es asignada una misión a Europa, por lo cual viaja hacia allá, pero su barco es hundido por Alemania durante la guerra. Mientras espera las noticias definitivas de la suerte corrida por su amado, la angustiada joven encuentra consuelo leyendo la historia de las apariciones de la virgen de Guadalupe, quien le concede el milagro de salvar a su novio sano. Si bien los intertítulos o cuadros de texto de la película comienzan con afirmaciones sobre la relación de la identidad nacional con la creencia religiosa, la referencia a la Guerra Mundial señala la intención de alejar y disipar dudas acerca de la posición de México en el conflicto, especialmente cuando en este período se pretendía que las producciones dieran una buena imagen de México en el exterior, principalmente en Estados Unidos.

El tema de la incursión de México en la guerra no se comentaba abiertamente por las autoridades; basta recordar cómo Carranza dilató una posible respuesta a Alemania, y cómo a pesar de la vigilancia inglesa el secretario de relaciones exteriores, Cándido Aguilar, mantuvo conversaciones con Alemania hasta finales de 1917. Así, tratando un tema meramente nacional como el culto a la Virgen, se aprecia la intención de evitar toda mala caracterización de México por el extranjero, sobre todo en un tema tan delicado como una posible alianza germano-mexicana.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Para un análisis pormenorizado de ese asunto histórico, véase: Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, Tomo 2, *La revolución mexicana y la tormenta de la primera guerra mundial*, Ed. Era, México D. F., 1982, 348 pp.

Por otro lado, *Santa* es una película sobre una mujer joven que vive en el pueblo de Chimalistac, al cual llega un regimiento; ella se enamora del jefe y se convierte en su amante. Cuando sus hermanos descubren su falta, es expulsada de su hogar. Entonces, sin ninguna otra opción, llega a un burdel en la Ciudad de México y se convierte en la sensación del lugar. Allí Santa tiene una relación con El Jarameño, torero de profesión, pero ella lo engaña por el placer de hacerlo; él la descubre y Santa se degrada hasta lo más bajo. Muy enferma, es ayudada por Hipólito —pianista ciego del burdel, quien ha estado enamorado de ella—, pero es demasiado tarde y Santa muere durante la operación.

La filmación de esta cinta se realizó en 1918, el guión se basó en la novela homónima de Federico Gamboa y la producción estuvo a cargo de Ediciones Camus, empresa decidida a filmar tipos mexicanos en cada uno de sus proyectos y que en *Santa* comienza a desplegar algunas características que la distinguirán entre 1920 y 1924, segundo período importante del cine mudo mexicano de ficción.

Al relacionarse con el naturalismo literario, *Santa* se ha considerado dentro del tipo de películas costumbristas. Incluye una imagen idílica de la provincia donde se encuentra lo natural y puro, pero, al contrario de lo sucedido en la novela, no revela un conflicto con la ciudad. En las tomas de la Ciudad de México no hay un mal referente, no aparecen los barrios pobres o los de la periferia; ahí se ubican tomas del Paseo de la Reforma, el lago y Castillo de Chapultepec, la calle ahora conocida como 5 de mayo, etcétera, y también en la gran urbe está la ciencia, representada por los doctores que atienden en un moderno hospital a Santa. Mientras que en la novela se denuncian malas prácticas del personal de servicios sanitarios, en la película no se les refiere de esa forma; antes se menciona que han realizado todo lo posible y muestran compasión ante Santa e Hipólito, su fiel enamorado y protector.

La recepción de la película fue un éxito en taquilla y, en términos generales obtuvo críticas positivas; en este caso hay que señalar que una parte considerable de esos buenos resultados económicos se debieron al hecho de que los productores de la cinta tuvieron el



olfato de llevar a la pantalla la novela que para ese entonces era una de las más leídas, si no la más leída, de las escritas por un autor mexicano.

*El automóvil gris* (1919) fue la última producción de Azteca Film, empresa para ese año de Enrique Rosas. Esta cinta fue elogiada por su buena fotografía y actuaciones; a diferencia a las producciones previas de la compañía se alejó del drama de influjo italiano para situarse en el Distrito Federal y recrear lo acontecido durante las ocupaciones militares de la entidad. También se diferenció de otras producciones mexicanas, pues junto con *La banda del automóvil* (1919) fueron los únicos largometrajes de ficción exhibidos y producidos por civiles en abordar acontecimientos ocurridos en la Revolución durante el gobierno de Carranza.<sup>175</sup> El guión estuvo a cargo de José Manuel Ramos, quien como ya se ha dicho también fue guionista y director de *Tepeyac* (1917), y había colaborado previamente con la productora en *Alma de sacrificio* (1917), con Mimí Derba interpretando el personaje principal.

La verdadera banda del automóvil gris a la cual refiere la cinta fue un grupo delictivo infiltrado en el gobierno del Distrito Federal en 1915. Operaban utilizando uniformes militares, ya fueran villistas o carrancistas, y documentación oficial presentándola en las casas de las familias más adineradas de la Ciudad de México, excusaban un cateo en busca de municiones y armas que pudieran ayudar al bando contrario. Una vez en el interior de las casas robaban cuanto podían y culminaban huyendo en un automóvil de color gris. Sus operaciones consternaron a una ya asustada población que evitaba relaciones con la “bola revolucionaria”.

La primera película que abordó ese tema fue *La banda del automóvil o la dama enlutada*, financiada por Germán Camus y dirigida por Ernesto Vollrath. Acerca de ella se encuentran comentarios positivos en el periódico *El Universal*, en el que se alabó igualmente su fotografía que su propaganda, la cual estaba a la altura de las producciones extranjeras. La casa productora Camus ofreció una proyección especial para los periodistas el día 5 de septiembre de 1919. Empero todas las opiniones positivas de la

---

<sup>175</sup> Como ya quedó apuntado, de producción gubernamental realizada en el periodo del gobierno carrancista, el único caso que de exhibió en las salas comerciales fue *Juan Soldado* (1919); el resto de ese tipo de producción se mostró dentro de los cuarteles.

película fueron realizadas antes de verla, así en la reseña de la misma, publicada el 11 de septiembre, ya se criticaba su ingenuo guión y la carencia de experiencia en los actores y actrices que participan en ella<sup>176</sup>.

La segunda en estrenarse fue *El automóvil gris*, de Enrique Rosas. Si bien se hablaba de ella desde inicios del año de 1919, debido a una confusión en el nombre con una película extranjera a la cual se le había permitido utilizar el mismo título que la película de Rosas, finalmente la de éste último conservó el nombre y la otra película fue publicitada como *El auto escarlata*. Con todo el preámbulo originado por el conflicto relativo al título, finalmente se estrenó en el mes de diciembre. La reseña publicada en *El Universal* elogió el trabajo actoral en algunas escenas y su buena trama que invitaba al concluir la función a premiarla “con un buen aplauso”.<sup>177</sup>

La trama de ambas es similar, sin embargo Aurelio de los Reyes encuentra una pequeña diferencia consistente en que la segunda culpa de los hechos delictivos a la administración convencionista del DF y se intentaba con ella enaltecer la figura del Gral. González para las elecciones presidenciales.

De ambas películas es la segunda la que nos interesa, pues representó un éxito entre la crítica y en taquilla, además de estar producida por el Gral. Pablo González. De acuerdo con Andrés de Luna lo anterior fue motivo de la “censura visceral” de Venustiano Carranza, quien para 1919 ya no animaba la carrera del Gral. González.<sup>178</sup>

La difusión de *El automóvil gris* se realizó de forma paralela al proceso electoral de 1920. En una etapa caracterizada por el nacionalismo defensivo la cinta presenta otros personajes y rescata a la facción vencedora, y con ello a la Revolución misma, del hurto y el atropello para mostrar el compromiso y dignidad de quienes en 1919 ostentaban el poder.

---

<sup>176</sup> Helena Almoína, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)* Tomo II, Filmoteca de la UNAM, México, 1980.

<sup>177</sup> Ídem.

<sup>178</sup> Andrés de Luna, op. cit.

## 2. La vida cotidiana de México en las películas de ficción a inicios del siglo XX

Los temas que tratan las tres cintas son disímiles, desde aquellos que mencionan la ciudad, la mujer, la conquista, el culto a la Virgen de Guadalupe, la ocupación de la Ciudad de México durante la lucha entre convencionistas y constitucionalistas, etcétera. Empero, del retrato de la vida cotidiana que aparece en las películas aquí consideramos sobre todo el registro que de la modernidad y la elegancia se hace en ellas como rasgos distintivo de un momento histórico muy particular.

### ❖ *Modernidad*

Hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la modernidad se relacionó con los avances en la ciencia y la inclusión de ésta en la vida cotidiana: el uso de energía eléctrica, avances en la medicina y mejores medios de transporte. Ejemplo por excelencia del período fue el ferrocarril; su inclusión en México significó mayor agilidad en la economía al conectar diferentes zonas del país con el extranjero. Las escenas de este medio de transporte fueron comunes en los documentales de la Revolución, y se encuentran nuevamente dentro de las películas de ficción; aparecen en *Tepeyac* y tendrán un rol principal en *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1927).



Viaje de Carlos a Veracruz, para partir hacia Europa.  
Escena de *Tepeyac*

Los servicios públicos en la ciudad también se habían mejorado durante el Porfiriato: alumbrado, sistema de drenaje, recolecta de basura y tranvías eléctricos. Sin embargo, durante la Revolución todo ello tuvo un retroceso, se llegó a carecer de energía eléctrica,

el servicio de limpia fue interrumpido y se agregaron períodos de hambruna debido a la dificultad para el abastecimiento de alimentos.

La Ciudad que se filmó a partir de 1916 mostraba los avances del Porfiriato, excluyendo nuevamente las zonas donde esa modernidad no había llegado: los alrededores de las ciudades empobrecidos aun más tras el conflicto armado.



El Paseo de la Reforma fue la obra urbana representativa del Porfiriato en la Ciudad de México.

Escena de *Santa*



Coches y tranvías recorren las calles de la Ciudad de México.

Escena de *Santa*

Se retrata a una policía eficiente, con medios para llevar a cabo investigaciones científicas y encontrar a los ladrones; también los doctores cuentan con la mejor tecnología y conocimientos para realizar operaciones riesgosas, y cuando fallan no ha sido por falta de esfuerzo o preparación sino por el funesto destino que pesa sobre determinado personaje.

### ❖ Elegancia

Escapando de la Revolución y sus consecuencias, varias de las familias más adineradas de México huyeron hacia el extranjero y regresaron después de 1920, sobre todo durante el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta; lo mismo sucedió con intelectuales, quienes se retiraron de la vida pública. Quedó sola la clase media, desligada de ciertas relaciones a las cuales estaba acostumbrada y con su vida empobrecida.

Pese a ello, las películas del período filman a personas elegantes y les atribuyen comportamientos y una vestimenta *ad hoc*. Las últimas escenas de *Tepeyac* muestran a Lupita y Carlos caminando por la Villa de Guadalupe un 12 de diciembre; ellos parecen ajenos al contexto en el cual se filma. Lupita viste un vestido negro y sobre él un abrigo de piel, sin embargo el conjunto luce demasiado elaborado para la ocasión y por el color se asemeja a los trajes de visitas de inicios del siglo XX —lo cual no estaría fuera de lugar, pues Lupita realiza una visita a la Virgen, sino fuera porque el viaje al Tepeyac requería de mayor comodidad—. <sup>179</sup>



Lupita con el atuendo que usa para su visita a la Villa de Guadalupe.  
Escena de *Tepeyac*

---

<sup>179</sup> Acerca de las tendencias de la moda ver R. Turner, Wilcox, *The mode in costume*, Dover, E.U.A., 2008. El cual si bien se centra en la moda francesa es un buen auxiliar. La moda en México, ver la sección “De las damas” de “El mundo ilustrado”.



Carlos y Lupita visitando la Villa de Guadalupe; su vestimenta contrasta ampliamente con la de las personas a su alrededor.

Escena de *Tepeyac*

Otra de los ejemplos nos lo da *Santa* en la siguiente imagen. Hay dos descripciones sobre la vestimenta de los hermanos de la mujer caída en la prostitución en la versión literaria; una cuando van a notificar a Santa de la muerte de su madre, y la otra, en los primeros capítulos de la novela, corresponde a los días de asueto en que iban a San Ángel; entonces se menciona “... *el sombrero ancho y galoneado, ajustado pantalón y chaqueta negra, roja y flotante la corbata, albeando la camisa, como un espejo, en la cintura el ceñidor de seda, los zapatos nuevos de amarillenta gamuza.*”<sup>180</sup>

No hay otra referencia, los pantalones que se ven en la imagen no eran comunes dentro de los obreros, recordemos que los mencionados trabajaban en la fábrica de La Magdalena, y en el estudio iconográfico que realizó Aurelio de los Reyes para la obra *Biografías del poder* de Enrique Krauze, estos se ven en el tomo dedicado a Emiliano Zapata: son utilizados por su hermano y por su estado mayor, no por el resto del ejército que utilizaba el calzón de manta. También aparecen en una fotografía del Fondo C. B. Waite portados por un músico errante, pero en la mayor parte de los registros fotográficos son dentro de la zona de influencia del zapatismo, es decir la región centro del país y solo en ocasiones formales o por personas con algún tipo de rango. De igual forma no lo eran la chaqueta a cuadros y el moño.

---

<sup>180</sup> Federico Gamboa, *Santa*, Editorial Porrúa, México, 2007, p. 58



Incongruencia en la vestimenta de los hermanos de Santa, considerando que ellos viven en el pueblo rural de Chimalistac y trabajan como obreros en una fábrica.  
Escena de Santa

El uso de calesas era común para la época, pero no la forma en la cual viste el conductor. En imágenes contemporáneas a 1918, los conductores si bien vestían pantalones, e incluso traje, utilizaban sombreros menos ostentosos. El sombrero de copa lo utilizan ocasionalmente en desfiles. Por otra parte, los toreros eran personas de extracción humilde a quienes no se les consideraba bien educadas, de ahí que “El Jarameño” se una a Santa y frecuente burdeles y la vida nocturna de la Ciudad.<sup>181</sup> La imagen muestra a un conductor vestido con la mayor elegancia que transporta a un torero a una abarrotada Plaza de toros.



El Jarameño en su recorrido a la Plaza de toros, a bordo de una calesa abierta.  
Escena de Santa

En *El automóvil gris* se retratan las residencias que la banda robó; no hay una exageración de las mismas. Es la película mejor ambientada, como muestra la segunda imagen, donde se ve cómo se tuvo el cuidado de colocar un calendario de 1915.

---

<sup>181</sup> Moisés González Navarro, op. cit.



Casa de Gabriel Mancera  
Escena de *El automóvil gris*



Calendario en la oficina de la policía  
Escena de *El automóvil gris*



Imagen del campo  
Escena de *El automóvil gris*





La imagen de Porfirio Díaz de fondo, mientras los niños leen el periódico, pareciera una alegoría a la vigilancia y control del período.  
Foto SINAFO.



#### **IV. COMPRENSIÓN DE LAS TOMAS DE POSICIÓN DE LOS PRODUCTORES CINEMATOGRAFÍCOS: CIVILIDAD Y BUEN GUSTO EN LAS PELÍCULAS DE FICCIÓN DEL PERÍODO DE 1916 A 1919**

Este capítulo corresponde al análisis de la información y relaciona los tres anteriores. El esquema para el desarrollo fue a partir de conceptos y categorías que permitieran acercarse al objeto de estudio. Se parte de los productores para comprender el discurso de la vida cotidiana en las películas de ficción, aunado a la filmación del *comportamiento civilizado* como una de sus características.

El concepto guía ha sido el de hábito, y su indicador el de toma de posición, el cual implica un lugar dentro del espacio social y de un entramado de relaciones. Las tomas de posición son las elecciones que las personas realizan en los más diversos ámbitos de su vida, expresan un gusto que ha sido adquirido y relacionado a una serie de valores otorgados a comportamientos o cosas: bueno o malo, positivo o negativo, civilizado o bárbaro, etcétera.

Un aspecto más es el relacionado a la independencia de los procesos artísticos, el que en esta investigación se afirma que para comprender el contenido del discurso de la vida cotidiana en las películas de ficción debe remitirse a procesos sociales de larga duración, y con ello al hábito de clase de los productores, no implica la aseveración de que el arte se reduzca al ámbito de las condiciones de clase de una sociedad. Antes se optó por un nivel intermedio donde no hay una arte por el arte, ni la reducción de esta manifestación a una estructura de producción.

En todo caso, el sentido de esta investigación ha sido otro, el de partir de la comprensión de la acción que se hace en un campo determinado, el observar la independencia de ese campo en las elecciones que realizan las personas implicadas en él y comprender su inserción en procesos sociales, para lo cual no se hace referencia a una estructura de producción ni se considera como ideología el contenido de las películas.

## **A. Tomas de posición**

Como se menciona en la introducción, el discurso de la vida cotidiana presente en las películas de ficción se ha equiparado como una toma de posición de los productores, en tanto muestra las elecciones que se tomaron para emular lo común, la cotidianidad del México posrevolucionario.

### *1. Características*

En el capítulo anterior se analizó el discurso de la vida cotidiana, se mencionó como una de sus características el referir a argumentos dramáticos y actores que se comportaban con buenos modales, con independencia del personaje que interpretaban. Por otra parte, cuando se analizaron algunas imágenes de las películas se mencionaron dos características: la modernidad y la elegancia; una estaba relacionada con los avances de la ciencia y los cambios en la Ciudad de México, y la otra con la vestimenta y accesorios asociados con el refinamiento y la opulencia.

He de mencionar el cuidado que se tuvo de no juzgar el pasado desde el ahora, sino de comprenderlo desde los procesos y situaciones en las cuales se encontraban los actores; si bien la bibliografía del período hace referencia constante a un cosmopolitismo y evasión de la realidad, debía dudarse de ello y mostrar si esto fue así, tal como se expone en el capítulo anterior.

De ahí que se partiera del espacio social en el cual estaban los productores, pues al analizar el campo cinematográfico y los entramados de relaciones en las cuales se encontraban, pudo observarse que pese a no existir un campo definido o estable, fue posible tener independencia, y que esta se defendía contra un Estado que intentaba intervenir en los temas filmados, aun cuando las motivaciones fueran las mismas, como el dar a conocer a un México que había dejado atrás la barbarie.

### *2. Continuidad y resistencia*

Las tomas de posición, las elecciones, fueron conservadoras como lo muestran las posturas en los temas tratados en cada una de las películas. Sin embargo ese

conservadurismo puede manifestarse como un proceso de resistencia: como el hábito que se mantiene en los tiempos de crisis y que guía la acción de las personas. En ello son convenientes las siguientes preguntas: ¿es posible una resistencia conservadora? ¿Ante quien se era conservador?

La continuidad de las prácticas durante los procesos de cambios, tal como se expone en la investigación de Bourdieu sobre los solteros del Bearne en el primer capítulo, pareciera que excluye a las personas de los procesos mismos, es decir que no se es parte de un proceso si se resiste a él desde lo conservador, pero en esa investigación también se muestra que se participa de una forma diferente, un poco más silenciosa, e incluso pasiva. Los solteros del Bearne continúan con ciertas prácticas, con los bailes y su timidez ante las mujeres, se reconocen así y fingen que no les importan las burlas ni el no participar de las prácticas matrimoniales. Sin embargo hay un dejo de melancolía en ellos, observan el abandono de la tierra para migrar a las ciudades y a los solteros permanecer solos en las granjas. Por su parte, los productores al momento de filmar la vida cotidiana eligieron elementos asociados con lo civilizado versus la barbarie, ejemplificada con la violencia de la Revolución, es decir la población temía un retroceso en las costumbres y de los logros alcanzados durante el Porfiriato: años de pobreza e incertidumbre se ocultaron tras los gestos correctos de los personajes en las películas.

La resistencia que anteponen los productores no es premeditada —aquí auxilia la diferencia de Michael de Certeau entre estrategias y tácticas, las primeras corresponden a acciones sin dirección, es decir aparecen como lo hacen en los solteros bearneses, no se proponen transgredir las relaciones en las cuales se encuentran, simplemente ocurren—, pues las elecciones de los personajes, la forma de comportarse y la filmación del refinamiento y la elegancia, no están asociadas con una contraposición directa a las posiciones de otros campos, como el Estado, antes bien aparecen porque ellos consideran que así debe ser.

Al mismo tiempo son un ejemplo de la continuidad de los procesos y de la larga duración de los fenómenos sociales. No puede pensarse que el impulso civilizatorio se detuvo con la Revolución, simplemente hubo el temor de aquí así fuera. Sin embargo,

también se encuentran con un cambio en la forma en la cual se deseaba insertar a México en el *coro de las naciones*, ya no a partir de lo civilizado, sino de la cultura y su herencia histórica. Esa manera de presentar al país en el extranjero es también lo que recriminan los intelectuales contemporáneos al cine y lo desdeñan como una simple diversión.

Un ejemplo más de la resistencia desde las estrategias es dada por Mozart; tampoco sus acciones se dirigen contra un estado de las cosas, o bien porque deseara modificar las formas de producción musical; sin embargo muestran un proceso paulatino de independencia del músico frente a su mecenas y con ello la formación de una nueva identidad del artista.

En relación al espacio en el cual se encuentran, los productores cinematográficos están en una industria que se muestra lucrativa, aun con la guerra, y dominada por los dramas italianos, en donde aparecen personajes asociados con la aristocracia y se renuncia a filmar la miseria de la vida real; ahí deciden que han de filmar películas, pero lo que realizan no es una copia de los filmes italianos. O, mejor dicho, copian la forma pero no el fondo; éste presenta temas mexicanos o que podrían ser considerados como tales: el culto a la Virgen de Guadalupe, la adaptación de una novela realista y la presentación de los hechos “verdaderos” de una banda de delincuentes. Hay una influencia del cine italiano que impulsa un discurso de lo cotidiano alejado de ello y se une a otros procesos sociales, como el civilizatorio, y el estigma hacia los mexicanos en las películas estadounidenses.

Entonces, ¿qué muestran las tomas de posición? Sobre todo, la condición de clase media de los productores. Son un ejemplo de la continuidad de los hábitos y comportamientos, pero también del proceso de contención y aprendizaje de las formas de comportamiento europeas por parte de los mexicanos, esto, que pareciera la Revolución combatió, continuó su propio proceso de manera a veces abierta y en otras soterrada.

Sin embargo, durante el período de 1916 a 1920, la aristocracia mexicana ha huido del país y la burguesía, como la definió Justo Sierra, se ha quedado sin referente al cual emular. La prensa es quien interpela a los productores, y es por su respuesta que sabemos que si lo que captaron las películas fuera lo cotidiano, los comentaristas no hubieran

aconsejando el cambio en las tramas a filmar, el omitir todo lo nobiliario y cambiar hacia tipos mexicanos.

## **B. Las costumbres de la clase media y la barbarie de la Revolución**

### *1. Pluralidad de hábitos*

Para Bourdieu hay un aspecto relacional entre los campos y los habitus, siendo uno las estructuras objetivas y, los otros, estructuras incorporadas; también reconoce la existencia de prácticas culturales relacionadas a otro tipo de procesos: la diferenciación y las estructuras de clases. Las personas se encuentran entre diferentes campos de acción al mismo tiempo, se puede estar dentro de un campo profesional al tiempo de mantenerse inmerso en muchos otros.

De manera similar, para Norbert Elias, los hábitos o costumbres implican una posición dentro de la sociedad y las relaciones que se establecen para mantenerse o avanzar de lugar. Ahí está implícito el comportamiento esperado de una persona por las otras, permitiendo una regularidad y la esperanza de saber como actuar. Los pequeños detalles del comportamiento permiten comprender las relaciones en las cuales se inserta una persona y los procesos sociales de los cuales forma parte; por ejemplo la relación entre una mayor constricción de los impulsos y el desarrollo de un sistema centralizado de gobierno.

Regresando a los productores cinematográficos mexicanos, en ellos no se presenta un hábito relacionado con su profesión; hay una independencia del campo pero el período del cine mudo es tan breve que no puede formarse una manera de ser y de aprender el exterior. Antes bien se valieron de formas adquiridas en otros campos, y del capital con el cual contaban al momento de su incursión en la industria fílmica. Así, cuando decidieron qué filmar la forma estuvo definida por su propio campo, más no el contenido.

Si esta investigación fuera un estudio de la técnica y la aparición de cierto encuadre, ritmo o enfoque en las películas, un estudio minucioso del cine italiano y del hecho en Estados Unidos permitiría conocer ambas influencias dentro del cine mexicano, y la

relación del mercado de distribución con el campo de producción; sin embargo, como ya lo adelantamos, esta tesis versa sobre algo diferente: el discurso de la vida cotidiana, y por ello se enfoca en el contenido de las películas, a saber en el aspecto de lo tenido como “civilizado” y de “buen gusto”. De ahí que, al analizar esa característica se haya recurrido a un enfoque que partió de los productores para insertarlos en sus entramados de relaciones.

Al observar las películas, regresa la pregunta de Arkel: ¿por qué no se filma al pueblo bajo? Las costumbres que filman los productores, ante la aparente barbarie revolucionaria, son aquellas con las cuales juzgaban y guiaban su acción. ¿Cómo hacerle un bien al país? ¿Cómo responder al estigma de los filmes estadounidenses? Pareciera que constriñeron cualquier comportamiento poco civil de sus actores, al tiempo que los vestían con pantalones y corbatas y los hacían lucir como en días de desfile o de fiesta permanente.

En el período de incertidumbre, los productores recurren a un estado idílico de civilidad porfiriana, en donde, como en lo grabado en el Porfiriato, las clases populares no se retratan ante el temor de parecer menos bárbaros y también al considerarse que así debía de ser.

## 2. *Entramados de relaciones*

Una característica común de los productores fue su pertenencia a una clase media urbana, incapaz de mantenerse por mucho tiempo dentro de la producción de películas si no existían ganancias en un corto plazo. Como menciona Rosario Vidal *“el origen social de aquellos pioneros, una clase media urbana que comenzaba a extenderse de manera vertiginosa una vez terminada la Revolución, parecía marcar ese tipo de motivaciones que en el fondo mostraban temor al riesgo e incapacidad económica para mantenerse en el negocio.”*<sup>182</sup> Sin embargo el interés económico no era el motivo privilegiado. En el capítulo anterior se mencionaron las relaciones que establecieron y también aquello que había en juego —por lo que valía la pena participar en la producción de películas—. Si bien el

---

<sup>182</sup> Rosario Vidal Bonifaz, op. cit., p. 111

mercado y las ganancias se encuentran, también estaban la búsqueda de prestigio y el reconocimiento social.

Se ha mencionado ya que el discurso de la vida cotidiana se relaciona con el comportamiento de la clase a la cual pertenecían los productores, incluidas sus aspiraciones: era a quienes fueron dirigidos los manuales de buenas maneras y quienes despilfarraban el dinero en apariencias: un buen traje, la renta de un piso cerca de la ciudad, etcétera;<sup>183</sup> pero también fueron de los que se esperaba la modificación de las condiciones existentes.

¿Cómo era ese hábito? ¿En qué relaciones se encuentran los productores que permiten la exaltación de esas costumbres?

Respecto a las características de ese hábito pueden remitirse al segundo capítulo de esta investigación. Ahí se menciona la importancia dada al buen vestir, a la comida, a las celebraciones y al tiempo de ocio. La clase media aumentó relativamente en número durante el período de estabilidad política, económica y social, todas ellas características del Porfiriato que permitieron pensar en el avance del país, y acerca de la constante preocupación de su papel en el ámbito internacional y su comparación con otras naciones se presentaba la oportunidad de igualarse conforme a los comportamientos y la buena imagen de México en el exterior. La misma representación de la imagen de Porfirio Díaz sufrió modificaciones; en pinturas, grabados y formas publicitarias cada vez de fueron perdiendo sus rasgos indígenas y el color oscuro de su piel.

Pero la clase media se encontró dependiente del Estado; la mayor parte trabajaba dentro de la administración pública y fueron educados dentro de las escuelas gubernamentales. Al enfrentarse con el exterior, debieron de dirigir su comportamiento conforme a lo que era considerado como “lo correcto”; de ahí que recurrieran a manuales y emularan los comportamientos. Por lo demás, esas clases medias se fueron concentraron en las ciudades.

El desconocimiento de las elecciones y del gobierno de Porfirio Díaz por parte de Madero se basaba en la participación de las clases medias, de las cuales también habían

---

<sup>183</sup> En el segundo capítulo de esta investigación se describe la situación social del Porfiriato.



surgido personas como los hermanos Flores Magón, férreos críticos de la situación social del país. Sin embargo, quienes respondieron al llamado, al menos en las bases y durante una primera etapa, fueron las clases humildes del norte y centro del país. Al llegar la Revolución a la Ciudad de México, la clase media observó cómo se deterioraba su entorno, los logros alcanzados en los servicios públicos, y una fuerte modificación de sus costumbres. Solamente algunas personas de la aristocracia huyeron del país a fin de evitar los levantamientos y el arribo de la barbarie que, según ellos, vino junto con los ejércitos campesino-populares.

En el capítulo dos también se menciona la reacción de los habitantes de la Ciudad ante las ocupaciones de ésta, el asombro por la pobreza de los zapatistas y el miedo ante el hurto de sus propiedades, la delincuencia y el deterioro de las buenas costumbres, no faltando ejemplos de señoritas de buena educación que terminaron en la prostitución o fugándose con algún sublevado, cuando estos no las raptaban.<sup>184</sup>

Cuando en 1916 se les pide a los productores filmar lo nacional y dar una buena imagen del país, parecen no saber a qué referirse: ¿debe captarse la hambruna, la suciedad de las calles y los orfanatos repletos de huérfanos debido a la guerra y las epidemias? Y nuevamente remito a las preguntas de los críticos de cine: ¿cómo embellecer al pueblo bajo, aquel que ha luchado y se ha movilizadado por todo el país? ¿Por qué embellecerlo? Y entonces, en el mercado nacional de exhibición de películas encuentran la forma: dramas costumbristas italianos, que las más de las veces refieren a la aristocracia de aquellos lugares. La industria fílmica también es un negocio, y si aquellos tienen éxito es posible que estos también.

Si habían de filmar de esa forma los productores también tenían un marco al cual remitirse: la exaltación de la civilidad y las buenas costumbres del Porfiriato. Así, ya cuentan con los temas —que han de ser nacionales y se repiten de aquellos tratados en el siglo XIX por los liberales—: una tradición religiosa, una novela costumbrista, la narración de hechos recientes, etcétera. También tienen la forma: a manera de trípticos con temas

---

<sup>184</sup> Ver el capítulo “La muerte enamorada” en Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924), IIE, UNAM, México, 2010. En él se describen algunos procesos judiciales cuyas inculpadas fueron mujeres e incluye el impacto social al tratarse del sexo femenino.

melodramáticos; y lo que representarían como cotidiano, las buenas costumbres que aun subsisten en el país. Sobre de ellas, Álvaro Matute señala las políticas públicas del gobierno de Venustiano Carranza como un claro intento de regresar a la “paz porfiriana”.

Las elecciones que realizan se encuentran insertas en un momento de incertidumbre: remiten a un entramado de relaciones en el cual crecieron y a lo que consideran como bueno o positivo, a un gusto y una forma de ser donde abundan los trajes, los bailes, la elegancia, la ciencia y, en suma, la modernidad.

Las películas no son una representación de la estructura de clases, son las elecciones tomadas por los productores dentro de un período de incertidumbre, en el cual remiten a una forma social que le es familiar y consideran que con ello pueden aportar algo positivo al país, a la par de ganar prestigio y construir una industria redituable.

La vida cotidiana que filman, no es la de 1916 o 1919, como tampoco la de 1900 o 1910, es una vida imaginada a partir de aquellas características que consideran como civilizadas y positivas, no solo porque como clase media son a las que aspiraban sino también porque son a las que responden ante el miedo, siempre latente, de la barbarie de la guerra.





## V. CONSIDERACIONES FINALES

Al comenzar la investigación creía posible observar la influencia del Estado mexicano en la selección de temas en las películas del período, es decir, que la exaltación nacionalista de los productores se originaba por el Estado, y entonces podíamos ver cómo el cine fungió como una forma de consolidación del poder político de los Constitucionalistas que llegaban con el General Venustiano Carranza a la Presidencia. Pensaba que por medio de la acción de los productores podía ver los procesos de dominación simbólica.

Sin embargo, al analizar las películas, y el período en general, aparecían las notas y referencias a la forma en la cual se escapó de la Revolución, de la negación de esta en las historias que se filmaron y de las críticas a las maneras que se filmaban, y que incluso hacían parecer al país como “anticuado”. Entonces, tuve que regresar y ampliar los lugares en los cuales se encontraban los productores. La selección de civilidad no se correspondía con las relaciones sincrónicas establecidas, ni entre ellos ni en el exterior, pero necesitaban libertad de acción para poder filmar lo que su juicio eran “buenas” historias.

Ya he mencionado cómo el uso metodológico del campo me permitió comprender las relaciones en las cuales se encontraban los productores. De igual forma el concepto de habitus lleva a dos momentos; en Bourdieu es un proceso que depende del lugar que se ocupa en el espacio social, esa forma de ser y de hacer de los campesinos del Bearn que los conduce a la soltería. También en Elias aparecen esos dos momentos, solo que él recurre a un proceso diacrónico para explicar el comportamiento de la aristocracia francesa. Pues bien, aun cuando a los productores su campo no les haya dado un habitus, las otras relaciones en las cuales se encontraban insertos, como su clase social, les dieron una forma de posicionarse en la sociedad y de seleccionar aquello que creían que era lo correcto, que respondería a las exigencias nacionalistas y al estigma extranjero.

Siguiendo a Bourdieu es posible notar cómo las tomas de posición, las selecciones que realizaron acerca de lo que debía de filmarse como la vida cotidiana, corresponden a la posición que ocupaban como clase media dentro de la sociedad, pero no dentro de la

configuración de 1916 sino dentro de aquella que ellos conocían: la del Porfiriato. Los estudios de Norbert Elias en *El proceso de la civilización*, ayudan en la comprensión de un proceso civilizatorio; para este caso no como aquel descrito en Francia, sino tal vez como aquel en el cual ya se sabe qué tipo de comportamientos son los adecuados y se intenta emularlos a fin de caracterizarse de manera positiva.

Sé que esta manera de abordar la producción fílmica mexicana no se inscribe dentro de las corrientes predominantes para el estudio de los fenómenos cinematográficos, como industria, como texto, etcétera. Sin embargo, es un ejercicio de análisis de la acción en un tiempo específico. Tal vez se inscriba dentro de los estudios de la historia cultural, pero no se desliga del aspecto sociológico en el cual se evidencia la continuidad de prácticas y decisiones durante procesos de cambios, donde existe una continuidad de las formas de hacer anteriores, aun con las transformaciones en las relaciones en las cuales se basaban, de ahí el fracaso de los solteros del Bearne para casarse, de los viejos caballeros para actuar en la corte francesa y de los productores para filmar lo mexicano.

Los procesos diacrónicos son identificables en las películas. Si bien los productores estaban por conformar un campo, no podemos suponer que otros procesos fueron interrumpidos, como el impulso a parecer más civilizados ante el exterior. Son estos los captados por las lentes de las cámaras; nuevamente hay un movimiento que une a las primeras filmaciones con éstas. Aurelio de los Reyes menciona cómo durante la primera etapa de la Revolución, bajo el mando de Francisco I. Madero, Salvador Toscano encontró a un México bárbaro. Queda por ser valorado cuánto de éste se institucionalizó.

De las diversas relaciones que establecen los productores con otros campos, es de especial referencia el ámbito en el cual deben de mostrarse a otro, ello se relaciona con las formas simbólicas y la identidad que adoptan.

La fotografía con la cual inicia este capítulo corresponde a lo que vendría después: a las imágenes del charro rodeado de todo tipo de escenarios, y otorgándole buenas características y no sentado junto a Santa en una cantina, como ejemplo de la degradación

moral y social del personaje.<sup>185</sup> En este caso se trata de Miguel Contreras Torres ante uno de los costados de la iglesia de Santa Prisca, en Taxco, Guerrero.

De esta creación de estereotipos Ricardo Pérez Montfort ha descrito sobre la aparición de la china poblana y el charro como personajes centrales, y Edgar Llinás menciona los cambios en los festejos escolares: de rondas a jarabes.<sup>186</sup> Empero, se seguirían filmando películas cosmopolitas a lo largo del cine mudo, ya no por Germán Camus, Enrique Rosas, Manuel de la Bandera ni Mimí Derba, sino ahora por Gustavo Sáenz de Sicilia, Alfredo B. Cuéllar y otros.

---

<sup>185</sup> Hay una relación de la escena de Santa y el charro en una cantina con las ilustraciones de la obra de Federico Gamboa; en ambas tal personaje funciona para ejemplificar la caída moral y social de Santa (Álvaro Vázquez Mantecón, op. cit.).

<sup>186</sup> Edgar Llinás



## **ABREVIATURAS**

CIESAS: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social

CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

CUEC: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

FCE: Fondo de Cultura Económica

IIE: Instituto de Investigaciones Estéticas

IIH: Instituto de Investigaciones Históricas

INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia

SEP: Secretaría de Educación Pública

SINAFO: Sistema Nacional de Fototecas

UAM: Universidad Autónoma Metropolitana

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

## **LISTADO DE IMÁGENES**

*Jorge Sthal, Miguel Ruíz, Enrique Solís y demás camarógrafos pioneros del Cine Nacional, retrato.*

Inventario número: 277268; año: 1922  
CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México  
p. 9

*Servidumbre de la familia Azurmendi*

Inventario número: 366330 ; año: 1898  
CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México  
p. 27

*Leopoldo Batres, Franz Boaz y otros miembros del Congreso de Americanistas en un recorrido por la zona arqueológica de Teotihuacan*

Inventario número: 35821; año: 1910  
CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México  
p. 45



*Guillermo de Landa y Escandón con obreras en un banquete*

Inventario número:; año:

CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México

p. 49

*Alumnos de la escuela Gabino Barreda esperan el arribo de Porfirio Díaz*

Inventario número: 33926; año: 1909

CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México

p. 53

*Gente huye de la zona de peligro durante la Decena Trágica*

Inventario número: 5664; año: 1913

CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México

p. 61

*Francesca Bertini en escena*

Disponible en: <http://www.150anni.it/webi/index.php?s=58&wid=1861> (Febrero 28, 2013)

p. 63

*Mary Pickford*

Inventario número: LC-B2- 6045-14; año: 1900

Library of Congress, United States of America

p. 63

*Villa*

Inventario número: LC-B2- 3009-8; año: 1914

Library of Congress, United States of America

p. 67

*Manifestación de obreros en favor de Carranza, retrato de grupo*

Inventario número: 5741; año: 1916

CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México

p. 69

*Virginia Salinas de Carranza visita hospicio*

Inventario número: 5781; año: 1918

CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México

p. 72

*Niños leen el "El Imparcial" junto a retrato de Porfirio Díaz*

Inventario número: 5067; año: 1910

CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México

p. 97

*Contreras Torres, director de cine, a caballo frente a la iglesia de Sta. Prisca, retrato*  
Inventario número: 12762; año: 1930  
CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México  
p. 107

NOTA: Las imágenes de las películas *Tepeyac*, *Santa* y *El automóvil gris* pertenecen a las ediciones de la Filmoteca de la UNAM.

## BIBLIOGRAFÍA

Almoína, Helena, *Notas para el cine mexicano (1896-1925)*. Tomo I y II, Filmoteca UNAM, México, 1980.

Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica. 1912-1919*, CUEC-UNAM, México, 2009.

Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social*. México, 1910-1945, FCE, El Colegio de Michoacán, México, 2005.

Bagú, Sergio, *Tiempo, realidad social y conocimiento*, 18ª ed. Siglo XXI, México, 2002.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Argentina, 2007.

Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, 4ta ed. Anagrama, Barcelona, 2007.

———, *El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Bearn*, Anagrama, Barcelona, 2004.

———, *Sobre la teoría de las ciencias sociales*, 3ª ed. Premiá editora, México, 1988.

———, *Intelectuales, política y poder*, Eudeba, Buenos Aires, 2000.

———, *Sociología y cultura*, Grijalbo, CONACULTA, México, 1984.

Barrón, Luis, *Historias de la Revolución mexicana*, Centro de Investigación y Docencia Económica, FCE, México, 2010.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001

Carrillo Blouin, Elsa, *Los informes presidencias en México: 1877-1976 ¿Ruptura o continuidad?*, UNAM, México, 1996.

Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, Instituto de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana, México, 2000.

Cueva, Agustín, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, 18ª edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 2002.

Collado Herrera, María del Carmen, “El espejo de la élite social (1920-1940)” en Reyes, Aurelio de los (coord. del tomo), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, volumen 1, Siglo XX. Campo y ciudad, El Colegio de México, FCE, México, 2012.

Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985.

Dawe, Alan “Las teorías de la acción social” en Bottomore, Tom y Robert Nisbet (comp.) *Historia del análisis sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Díaz y de Ovando, Clementina, *Invitación al baile*, UNAM, México, 2002.

Dubar, Claude, *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*, Edicions Bellaterra, España, 2002.

Elias, Norbert, *La sociedad cortesana*, 2ed, FCE, México, 2012.

—————, *El proceso de la civilización*. 3era ed. FCE, México, 2009.

—————, *Sociología fundamental*, Gedisa, Barcelona, 2008.

—————, *Mozart. Sociología de un genio*, Península, Barcelona, 2002.

Fell, Claude, *José Vasconcelos: los años del águila*, México, IIH-UNAM, 1989.

Florescano, Enrique, *Etnia, Estado y Nación*, Taurus, México, 2001.

Freund, Julien, "La sociología alemana en la época de Max Weber" (Cap. 5) en Bottomore y Robert Nisbet (comp), *Historia del análisis sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Gamboa, Federico, *Santa*, Editorial Porrúa, México, 2007.

García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, SEP, Martín Casillas Editores, México, 1982.

García Riera, Emilio, *México visto por el extranjero (1894-1940)*, Tomo I, Editorial Era-Universidad de Guadalajara, México, 1987.

—————(Coord.), *Filmografía mexicana de medio y largo metrajes, 1906-1940*, Cineteca Nacional, México, 1985.

García Tsao, Leonardo, *¿Cómo acercarse al cine?*, CONACULTA, México, 1989.

Garcíadiego, Javier, *Cultura y política en el México posrevolucionario*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2006.

—————, *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*, UNAM, México, 2003.

Garrido, Felipe (comp), *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la Ciudad de México*, CONACULTA, México, 1997.

Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

González Casanova, Manuel, *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919*, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, México, 2000.

González Navarro, Moisés, *Historia Moderna de México*, Tomo El Porfiriato, Volumen La vida social, 3era ed., Editorial Hermes, México, 1973.

Isla, Carlos, *La banda del automóvil gris*, Editorial Universo, México, 1983.

Katz, Friedrich, *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*, Ediciones Era, México, 2011.

Krauze, Enrique, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, Tusquets, México, 1999.

Lizarazo Arias, Diego, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.

Llinas Álvarez, Édgar, *Revolución, Educación y Mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*, UNAM, México, 1979.

Luna, Andrés de, *La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano)*, UAM- X, México, 1984.

Macías González, Víctor M., “Hombres de mundo: la masculinidad, el consumo y los manuales de urbanidad y buenas maneras” en María Teresa Fernández Aceves, et al, *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, CIESAS, Universidad de Guadalajara, México, 2006.

Marx, C. y Engels, F. “La ideología alemana” en Marx, C. y Engels F. *Obras escogidas* (Tomo I), Ed. Progreso, Moscú, 1974.

Matute, Álvaro, *Historia de la Revolución mexicana, 1917-1924*, Colegio de México, México, 1995.

Meyer, Jean, *La revolución mexicana*, Tusquets Editores, México, 2004.

Miquel, Ángel, *Mimí Derba*, Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la UNAM, México, 2000.

Olabuenaga, Teresa, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, Trillas, México, 2008.

Olivera Sedano, Alicia (coord.), *Mi pueblo durante la Revolución*, Dirección General de Culturas Populares, INAH, México, 1985.

Orellana, Margarita de, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana. 1911 - 1917*, 3<sup>era</sup> ed., Artes de México y del Mundo, México, 2010.

Ortega y Medina, Juan A. “Indigenismo e hispanismo en la conciencia historiográfica mexicana” (Cap. II) en Blancarte, Roberto (comp.) *Cultura e identidad nacional*. 2 ed., FCE, CONACULTA, México, 2007.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, 4<sup>a</sup> ed., Alianza editorial, España, 1980.

Peredo Castro, Francisco M. “La identidad nacional en el cine mudo mexicano” (Cap. III) en Béjar, Raúl y Silvano Héctor Rosales (coord.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*. México: UNAM, Plaza y Valdes Editores, 2008.

Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS, México, 2003.

Pérez-Rayón Elizunda, Nora ““Gente decente” y de “Buena educación” en el México porfirista. El Manual de Carreño desde la perspectiva de Norbert Elias” en Rodríguez Piña, Javier (coord.), *Ensayos en torno a la sociología histórica*, UAM-A, México, 2000.

Pérez Vejo, Tomás, “La extranjería en la construcción nacional mexicana” en Yankelevich, Pablo (coord.), *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*, Programa Universitario México Nación Multicultural, UNAM, ENAH, México, 2009.

Pineda Gómez, Francisco, *La revolución del sur. 1912-1914*, Ediciones Era, México, 2005.

Posada, Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, Ed. Alhambra Mexicana, México, 1984.

Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.

Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924), IIE, UNAM, México, 2010.

—————, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1924-1931*, Volumen III, Filmoteca UNAM, México, 2000.

—————, “El gobierno mexicano y las películas denigrantes” (Cap. 2) en Durán, Ignacio, et al (coord.) *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, Filmoteca UNAM, IMCINE, CISAN, México, 1996.

—————, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, Volumen II, Filmoteca UNAM, México, 1994.

—————, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, Volumen I, Filmoteca UNAM, México, 1986.

—————, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. Vivir de sueños, Vol. I (1896-1920), IIE-UNAM, México, 1983.

—————, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1946)*, Editorial Trillas, México, 1988.

Rodríguez, José Antonio, *El arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*, SINAFO, INAH, México, 2009.

- Rodríguez Prampolini, Ida, *Variaciones sobre arte*. 2da ed., Gobierno del estado de Veracruz, México, 2007.
- Rosas, Enrique, *El automóvil gris, Guiones clásicos del cine mexicano, Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 10, Cineteca Nacional, México, 1981
- Sánchez González, Agustín. *La banda del automóvil gris. La Ciudad de México, la Revolución, el cine y el teatro*. Sansores & Aljibe, México, 1997.
- Schutz, Alfred, *El problema de la realidad social*, 2da ed., Amorrortu, Buenos Aires, 2003
- Soberón Torchia, Edgar, *Un siglo de cine*, Cinememoria, México, 1995.
- Speckman Guerra, Elisa, “El Porfiriato” en Pablo Escalante Gonzalbo, et. al., *Historia moderna de México*, El Colegio de México, México, 2012.
- Toscano, Salvador, *Correspondencia de Salvador Toscano*, Instituto Mexicano de Cinematografía, Filmoteca de la UNAM, Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, México, 1996.
- Val, José del, *México. Identidad y nación*, Programa Universitario México Nación Multicultural, UNAM, México, 2004.
- Vega Alfaro, Eduardo de la (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Universidad de Guadalajara, UNAM, IMCINE, Cineteca Nacional, Instituto Mora, México, 2000.
- , “Esplendor y ocaso del cine italiano en las pantallas mexicanas (1910-1930)” en Narváez Torregrosa, Daniel, *Los inicios del cine*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Editorial Plaza y Valdés, Gobierno del estado de Zacatecas, México, 2004.
- Veyre, Gabriel, *Gabriel Veyre, representante de Lumiere. Cartas a su madre*, Instituto Mexicano de Cinematografía, Filmoteca de la UNAM, Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, México, 1996.
- Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2010.
- Walsh, Raoul, *La vida de un hombre. La época dorada de Hollywood*, Grijalbo, España, 1982.
- Weber, Max, *Economía y sociedad*, 2da ed. FCE, México, 2008.
- , *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Colofón, México, 2001.

Wright Mills, *La imaginación sociológica*, FCE, México, 2003.

Zabludovsky, Gina, *Norbert Elias y los problemas actuales de la sociología*, FCE, México, 2007.

Zeitlin, Irving, *Ideología y teoría sociológica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

Yáñez Reyes, Sergio “La Revolución Mexicana y el patrimonio cultural (1910-1917)” en José Pantoja et al. (coord.), *La Revolución Mexicana y las revoluciones modernas. Los historiadores y la historia para el siglo XXI*, INAH, Ediciones Navarra, México, 2010.

## HEMEROGRAFÍA

Indych, Anna, “Made for the USA: Orozco’s Horrores de la Revolución” en *Anales del IIE*, UNAM, número 79, México, 2001, pp. 153-164.

Ávila Espinosa, Felipe Arturo, “La Ciudad de México ante la ocupación de las fuerzas villistas y zapatistas. Diciembre de 1914-junio de 1915” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, volumen 14, UNAM, IIH, México, 1991. pp. 107-128.  
Disponible en <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehm14/183.html> (Diciembre 29, 2010).

Azuela de la Cueva, Alicia, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario” en *Revista de la Universidad de México*, número 6, UNAM, México, 2004, pp. 77-84.

Brunet, Ignasi y Antonio Morell “Sociología e historia: Norbert Elias y Pierre Bourdieu” en *Sociológica*, número 4, Universidade da Coruña, España, 2001, pp. 109-130.

Curiel Defossé, Fernando “Vasconcelos: forzado relevo ateneísta” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 18, IIH, UNAM, México, 1998, pp. 63 – 87.

Diez, María Carolina “Na danca da solidao... Reflexiones sobre “El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Bearn” de Pierre Bourdieu” en *Trabajo y sociedad*, número 17, volumen XV, Núcleo básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET, Santiago del Estero, Argentina, invierno 2011. pp.

Duek, María Celia “Individuo y sociedad. Perspectivas teórico metodológicas en la sociología clásica” en *Argumentos*, vol. 22, número 60, UAM-X, México, mayo-junio 2009. pp. 9-24.



Duek, María Celia y Graciela Inda “Individualismo metodológico y concepción del Estado en Max Weber. La acción individual como constructora del orden político” en *Universum*, vol.1, núm. 20, 2005. pp. 22 – 37.

*Filmografía*, Filmoteca de la UNAM, México, 2010. Disponible en [www.cineyrevmex.unam.mx](http://www.cineyrevmex.unam.mx) (Diciembre 10, 2010).

Gaspar, Sofía “Consecuencias no intencionales y figuración: una incursión crítica en la obra de Norbert Elias” en *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Núm. 101, Centro de Investigaciones Sociológicas, España. pp. 119-148.

Giménez, Gilberto, “La sociología de Pierre Bourdieu”, disponible en <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf> (Julio 02, 2012)

Guerra Manzo, Enrique “Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus” en *Estudios sociológicos*, vol. XXVIII, número 83, El Colegio de México, México, mayo-agosto 2010, pp. 383-409.

Martín Criado, Enrique “El concepto de campo como herramienta metodológica” en *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, número 123, Centro de Investigaciones Sociológicas, España, 2008, pp. 11-33.

Meyer, Lorenzo “Estados Unidos y la evolución del nacionalismo defensivo mexicano” en Foro Internacional, volumen XLVI, número 003, El Colegio de México, México, julio/septiembre de 2006, pp. 421-464.

Miranda Pacheco, Sergio. “Los gobiernos de la revolución y la problemática municipal en el Distrito Federal, 1912-1917” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, volumen 28, UNAM, IIH, México, 2004, pp. 77-129. Disponible en <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehm28/332.html> (Diciembre 29, 2010).

Pérez Montfort, Ricardo “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)” en *Poder y cultura*, UAM-X, México, 1999, pp. 177-193.

Pérez-Rayón Elizunda, Nora, “México 1900: la modernidad en el cambio de siglo. La mitificación de la ciencia” en *Estudios de Historia Moderna y contemporánea*, vol. 8, IIH-UNAM, México, 1998, pp. 41-62, disponible en: <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc24/294.html> (Diciembre 28, 2010).

Résendiz García, Ramón “Del nacimiento y muerte del mito político llamado Revolución Mexicana: tensiones y transformaciones del régimen político, 1914 – 1994” en *Estudios Sociológicos*, volumen XXIII, número 1, El Colegio de México, México, enero-abril 2005, pp. 139-183.

Reyes, Aurelio de los, “Los contemporáneos y el cine” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 52, vol. XIII, IIE, UNAM, México, 1983, pp. 167-186.

## **TESIS CONSULTADAS**

Dávalos Orozco, Federico, *Summa fílmica 1916-1920: hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*, Tesis, Licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1988.

Juárez Álvarez, Rodolfo, *Miradas que construyen: los públicos en el torbellino fílmico de La escondida*, Tesis, Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2010.

Téllez Luna, Juan Carlos, *La transición entre la Santa muda y la primera sonora: algunas consideraciones histórico-tecnológicas de sus elementos cinematográficos*, Tesis, Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2009.

## **FILMOGRAFÍA**

*El automóvil gris*, Azteca Films, México, 1919.

*La banda del automóvil gris*, CONACULTA, Canal 22, México, 2008. Documental, 60min.

*Santa*, Ediciones Camus, México, 1918.

*Tepeyac*, Films Colonia, México, 1917.



**ANEXO A / Clasificación de las películas**



## I. LISTADO GENERAL DE PELÍCULAS

No.	Año	Película	Productora	Producción	Dirección	Argumento	Lugar	Tipo produc. (privada-1- ,estatal -2- ,coprod -3-)
1	1916	1810 o ¡Los libertadores!	Cirmar Films	Carlos Martínez de Arredondo	Manuel Cirerol Sansores	Arturo Peón Cisneros	Yucatán	1
2	1916	El pobre Balbuena	Noriega Film Co.	Manuel Noriega	Manuel Noriega	Manuel Noriega (adap)	Nueva York	1
3	1917	El amor que triunfa		Carlos Martínez de Arredondo	Manuel Cirerol Sansores	Manuel Cirerol (adap)	Yucatán	
4	1917	La luz, tríptico de la vida moderna	México Lux Film, S.A.	Max Chauvet	J. Jamet	Sr. Genin (adap)	México	1
5	1917	Triste crepúsculo	Álvarez, Arrondo y Cía.	Manuel de la Bandera	Manuel de la Bandera	Manuel de la Bandera María Luisas Ross	Sin datos	1
6	1917	En defensa propia	Azteca Films	Enrique Rosas	Joaquín Coss	Mimí Derba	México	1
7	1917	Alma de sacrificio	Azteca Films	Enrique Rosas	Joaquín Coss	José Manuel Ramos	México	1
8	1917	Maciste Turista	Arrondo Film	Gonzalo Arrondo	Santiago J. Sierra	Santiago J. Sierra	México	1

Carlos Fox  
Martínez

<b>9</b>	1917	La Tigresa	Azteca Films	Enrique Rosas	Enrique Rosas	María Teresa Farías de Issasi	México	1
				Mimí Derba	Mimí Derba			
<b>10</b>	1917	La soñadora	Azteca Films	Enrique Rosas	Enrique Rosas	Eduardo Arozamena	México	1
				Mimí Derba	Eduardo Arozamena			
<b>11</b>	1917	En la sombra	Azteca Films	Enrique Rosas	Joaquín Coss	Mimí Derba	México	1
				Mimí Derba				
<b>12</b>	1917	Obsesión	Quetzal Film	Manuel de la Bandera	Manuel de la Bandera	María Luisas Ross	México	1
				General Montes				
				Miguel Ruiz				
<b>13</b>	1917	Barranca Trágica (el eco del abismo)	Arrondo Film	Gonzalo Arrondo	Santiago J. Sierra	Santiago J. Sierra (adap)	México	1
<b>14</b>	1917	Tepeyac (El milagro del Tepeyac)	Films Colonial	Sin datos	José Manuel Ramos	José Manuel Ramos	Sin datos	1
					Carlos E. González	Carlos E. González		
					Fernando Sáyago			
<b>15</b>	1917	Tabaré	México Films S.A.	Sin datos	Luis Lezama	Luis Lezama (adap)	México	1
					Juan Canals de Horns			
<b>16</b>	1917	La muerte civil	Anáhuac Film	Sin datos	Domingo de Mezzi	Adap. La morte civile	México	1

<b>17</b>	1918	María	Metrópolis Films	Rafael Bermúdez Zatarían	Rafael Bermúdez Zatarían	Rafael Bermúdez (adap)	México	1
			Ediciones Imperial Cinematográfica	Abel Montes de Oca				
<b>18</b>	1918	Santa	Ediciones Camus	Germán Camus	Luis G. Peredo	Luis G. Peredo (adap)	México	1
<b>19</b>	1918	Venganza de Bestia (Xandaroff)	Yucatán Films	Carlos Martínez de Arredondo	Carlos Martínez de Arredondo	Sin datos	Yucatán	1
<b>20</b>	1918	Caridad	Ediciones Camus	Germán Camus	Luis G. Peredo	Luis G. Peredo (adap)	México	1
<b>21</b>	1919	Cauhtémoc	Mexamar Films	Arturo Fernández	Manuel de la Bandera	Manuela de la Bandera (adap) Roberto Turnbull (adap)	México	1
<b>22</b>	1919	La banda del automóvil gris (la dama enlutada)	Ediciones Camus	Germán Camus	Ernesto Vollrath	Ernesto Vollrath (adap)	México	1
<b>23</b>	1919	El rompecabezas de Juanillo	Aztlán Film	Sin datos	Juan Arthenack	Juan Arthenack	México	1
			Cía. Manufacturera de películas					
<b>24</b>	1919	Viaje redondo	Cía. La Cinema	Agustín Elías Martínez	José Manuel Ramos	José Manuel Ramos (adap)	México	1
<b>25</b>	1919	Dos corazones	Ediciones Águila Film S.A.	Sin datos	Francisco de Lavillete	Francisco de Lavillete (adap)	México	1
			Imperial Cinematográfica					
<b>26</b>	1919	Una novia caprichosa	Ediciones Águila Film S.A.	Sin datos	Francisco de Lavillete	Francisco de Lavillete	México	1



<b>27</b>	1919	Confesión trágica	Films Colonial	Javier Frías Beltrán	José Manuel Ramos	José Manuel Ramos (adap)	México	1
					Carlos E. González			
					Fernando Sáyago			
<b>28</b>	1919	El automóvil gris	Azteca Films	Enrique Rosas	Enrique Rosas	José Manuel Ramos (adap)	México	1
			Rosas y Cía.		Joaquín Coss			
					Juan Canals de Horns			
<b>29</b>	1919	La llaga	Varela y Cía.	Gonzalo Varela	Luis G. Peredo	Luis G. Peredo (adap)	México	1
			Gonzalo Varela S.C.	Federico Gamboa				
				Luis G. Peredo				
<b>30</b>	1919	Don Juan Manuel	Ediciones Cortés	Ladislao Cortés	Enrique Castilla	Enrique Castilla (adap)	México	1
			Imperial Cinema					
<b>31</b>	1919	Juan Soldado	Chapultec Film		Enrique Castilla	Enrique Castilla (adap)	México	3
			Secretaría de Guerra y Marina					

## II. ESTADÍSTICA POR TIPO DE PELÍCULAS

### A. Códigos

1. Año: indica el año en el cual fue producida la película.
2. Exhibida: indica si fue exhibida (1) o no (0).
3. Película: nombre comercial de la película.
4. Productora:
5. Tipo de cinta: sin información (0), cosmopolita (1), intimista (2), costumbrista (3), histórica (4), aventuras o cómica (5), problemática social (6), producciones gubernamentales (7).

### B. Listado por tipo de películas

1. Año	2. Exhibida	3. Película	4. Productora	5. Tipo de cinta
1919	0	Juan Soldado	Chapultec Film	7
1919	0	El block house de alta luz	Secretaría de Guerra y Marina	7
1920	0	Honor militar	Secretaría de Guerra y Marina	7
1921	0	Los chicos de la prensa	Producciones Silvestre Bonnard	0
1922	0	Llamas de rebelión	Martínez y Quezada	6
1925	0	Los compañeros del silencio		0
1926	0	Corazón de madre		0
1916	1	1810 o ¡Los libertadores!	Cirnar Films	4
1916	1	El pobre Balbuena	Noriega Film Co.	5
1917	1	El amor que triunfa	Cirnar Film	1
1917	1	La luz, tríptico de la vida moderna	México Lux Film, S.A.	1
1917	1	Triste crepúsculo	Álvarez, Arrondo y Cía.	3
1917	1	En defensa propia	Azteca Films	1

<b>1917</b>	1	Alma de sacrificio	Azteca Films	1
<b>1917</b>	1	Maciste Turista	Arrondo Film	5
<b>1917</b>	1	La Tigresa	Azteca Films	1
<b>1917</b>	1	La soñadora	Azteca Films	1
<b>1917</b>	1	En la sombra	Azteca Films	1
<b>1917</b>	1	Obsesión	Quetzal Film	1
<b>1917</b>	1	Barranca Trágica (el eco del abismo)	Arrondo Film	3
<b>1917</b>	1	Tepeyac (El milagro del Tepeyac)	Films Colonial	4
<b>1917</b>	1	Tabaré	México Films S.A.	4
<b>1917</b>	1	La muerte civil	Anáhuac Film	1
<b>1918</b>	1	María	Metrópolis Films	3
<b>1918</b>	1	Santa	Ediciones Camus	3
<b>1918</b>	1	Venganza de Bestia (Xandaroff)	Yucatán Films	5
<b>1918</b>	1	Caridad	Ediciones Camus	1
<b>1919</b>	1	Cuauhtémoc	Mexamar Films	4
<b>1919</b>	1	La banda del automóvil gris (la dama enlutada)	Ediciones Camus	5
<b>1919</b>	1	El rompecabezas de juanillo	Aztlán Film	0
<b>1919</b>	1	Viaje redondo	Cía. La Cinema	5
<b>1919</b>	1	Dos corazones	Ediciones Águila Film S.A.	1
<b>1919</b>	1	Una novia caprichosa	Ediciones Águila Film S.A.	5
<b>1919</b>	1	Confesión trágica	Films Colonial	1
<b>1919</b>	1	El automóvil gris	Azteca Films	4
<b>1919</b>	1	La llaga	Varela y Cía.	1

### C. Cuadro de distribución de frecuencias por tipo de películas

1916-1919				
	Frecuencia absoluta	Frecuencia absoluta acumulada	Frecuencia relativa	Frecuencia relativa acumulada
<b>Cosmopolitas</b>	13	13	43.33	43.33
<b>Costumbristas</b>	4	17	13.33	56.67
<b>Históricas</b>	6	23	20.00	76.67
<b>Aventuras/cómicas</b>	6	29	20.00	96.67
<b>Sin información</b>	1	30	3.33	100.00



**ANEXO B / Fichas de las películas (muestra)**



## I. TEPEYAC / EL MILAGRO DEL TEPEYAC (1917)

### A. Unidades de contexto

#### 1. *Tiempo de la producción*

Aurelio de los Reyes ha clasificado a *Tepeyac* dentro de las películas históricas, en tanto su tema se relaciona con una tradición. Además la trama de la cinta se desarrolla en dos tiempos, uno contemporáneo al espectador de 1918 y el segundo durante las apariciones de la virgen a Juan Diego en la época colonial. Por su parte, Gabriel Ramírez menciona a los realizadores de la cinta como un grupo de bohemios preocupado por la apariencia de México, cuyas actividades incluyeron la realización de películas.

La cinta narra la fe de una joven, Lupita, cuyo novio viajaba en un barco hundido por Alemania durante la guerra submarina. Desesperada, la joven desesperada encuentra consuelo leyendo la historia de las apariciones de la virgen de Guadalupe, quien le concede el milagro de volver a su novio sano. Si bien los inter títulos o cuadros de texto de la película comienzan con afirmaciones sobre la relación de la identidad nacional con la creencia religiosa, la referencia a la Guerra Mundial señala la intención de alejar y disipar dudas acerca de la posición de México en el conflicto, especialmente cuando en este período se pretendía que las producciones dieran una buena imagen de México en el exterior, principalmente en Estados Unidos.

El tema de la incursión de México en la guerra no se comentaba abiertamente por las autoridades; basta recordar como Carranza dilató una posible respuesta a Alemania, y como a pesar de la vigilancia inglesa el Secretario de Relaciones Exteriores, Cándido Aguilar, mantuvo conversaciones con Alemania hasta finales de 1917.

Así, tratando un tema meramente nacional como el culto a la Virgen se aprecia la intención de evitar toda mala caracterización de México por el extranjero, en un tema tan sensible como la alianza germano-mexicana.

#### 2. *Productores*

*Tepeyac* fue la primera película de Colonial Film, productora de un grupo de amigos integrado por Julio Lamadrid, José Manuel Ramos, Carlos González y Fernando Sáyago.



A fin de caracterizar al grupo que conformaba la productora, Gabriel Ramírez describe las opiniones del crítico Bonnard para la película *Confesión trágica* (1919):

Bonnard se mostraba parcial, y hacía bien: todos los participantes eran sus amigos y él, como testigo, sabía que la película se había conseguido “a punta de entusiasmo y a costa de muchos quebraderos de cabeza”, levantándose temprano, lavándose y trabajando tenazmente todos los días. Una bohemia así entendida era encantadora y no esa otra que se reunía “en cualquier bodegón rimando entre sorbo y sorbo hablando del padre Verlaine”; una bohemia así, capaz de tanta tenacidad, merecía todos los elogios de Bonnard.<sup>187</sup>

Por su parte Gustavo García al referir la situación de películas con temas religiosos o referentes a la Revolución, se pregunta cómo ocurría ello en un ambiente formalmente anticlerical:

Aunque el proceso revolucionario y la propia Constitución de 1917 habían removido, legitimado y activado posiciones anticlericales siempre latentes en los viejos liberales porfiristas y en los nuevos universitarios sindicalistas y socialistas, algo debía ocurrir en el cine mexicano para que cayera en manos, sigilosamente, de los artistas de más clara vocación reaccionaria, aunque el nuevo poder estuviera en manos de políticos, militares e intelectuales muy decididos a demostrar los beneficios del progreso en ellos encarnado (o en ellos soñado por sí mismos)<sup>188</sup>

José Manuel Ramos había ejercido como escritor y a inicios de 1917 escribía reseñas de películas bajo el pseudónimo de Salustino. Hizo buenas críticas sobre *En defensa propia* (1917) primera película de Azteca Films, y para la segunda película de la compañía titulada *Alma de Sacrificio* (1917) fue el argumentista.<sup>189</sup> Además fue un fructuoso guionista; hasta 1922 había elaborado el guión de diez películas. Además de las ya citadas se encuentran *El automóvil gris* (Azteca Films, 1919), *Viaje redondo* (Cía. La Cinema, 1919), *Partida ganada* (Martínez y Cía., 1920), *En la hacienda* (Ediciones Camus, 1921) y *La parcela* (EV Films, 1922); todas ellas muestran su trabajo en las compañías con mayor prestigio de la época y argumentalmente ninguna puede mencionarse como de rechazo a las condiciones del Porfiriato.

Por su parte Julio Lamadrid se desempeñaba como camarógrafo y director de fotografía; antes de la Revolución le son conocidas las filmaciones de las fiestas del

---

<sup>187</sup> Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989, p. 123

<sup>188</sup> Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, SEP, Martín Casillas Editores, México, 1982, p. 50

<sup>189</sup> Ángel Miquel, *Mimí Derba*, Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca de la UNAM, México, 2000.

centenario, después *Tepeyac, Confesión trágica* (1919) y el *Milagro de la Guadalupeana* (1926). Por cierto que el final de ésta última fue idéntico al de *Tepeyac* “... con escenas de los festejos del 12 de diciembre en la Villa de Guadalupe con el par de novios confundidos entre los peregrinos”.<sup>190</sup>

### 3. Recepción de la cinta

Algunos críticos como Hipólito Seijas de *El Universal* ni siquiera la mencionan.

## B. Unidades de análisis

### 1. Tiempo al cual refiere la cinta

La película refiere a dos tiempos. El primero de ellos se ubica en la época contemporánea a la realización del filme, es decir en 1918; entonces se plantea la historia de una joven cuyo novio realiza un viaje en barco, y éste es hundido por los alemanes. Así, temporalmente refiere a México como víctima de los conflictos bélicos internacionales, ante los cuales el país se había declarado neutral.

Un segundo momento refiere a las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac; la película otorga un valor de identidad y de historia en común de indígenas y españoles relacionadas a dichas las apariciones.

#### ❖ La Primera Guerra Mundial

En los inter títulos de la cinta se lee claramente “El barco... fue hundido por un submarino alemán”.

Desde el inicio de la Guerra Mundial<sup>191</sup> en Europa, Inglaterra se interesó por la posición de México, pues consideró que éste le abasteciera de petróleo, asegurando con ello el crudo y el armamento producido por Estados Unidos. Por temor a la intervención alemana en la explotación del petróleo, además de los posibles complots elaborados desde México para distraer a Estados Unidos con su participación en Europa, los británicos dispusieron

---

<sup>190</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano*, Filmoteca UNAM, México, 2000, p. 51

<sup>191</sup> La Primera Guerra Mundial ha tomado como fecha de inicio el asesinato del archiduque Francisco Fernando el 28 de junio de 1914 en Serbia, aunque comenzó formalmente con la invasión alemana a Bélgica (Michael Nieberg, *La gran guerra*, Paidós, España, 2006.)

desde 1915 en nuestro país de un aparato de inteligencia dirigido por el mayor A.E.W. Mason para “... *vigilar tanto a los diplomáticos y agentes alemanes como a las empresas del mismo origen en México...*”<sup>192</sup> y asegurar con ello sus intereses.

Las medidas adoptadas por Inglaterra parecían bien fundadas ya que desde 1915 delegados alemanes tuvieron un acercamiento con Victoriano Huerta, a quien le ofrecían ayuda para regresar a la Presidencia de México, pues consideraron que el solo regreso del militar que derrocó al gobierno de Madero podría ser suficiente para provocar una intervención estadounidense. Sin embargo, Huerta fue encarcelado en Estados Unidos y murió en prisión. El segundo acercamiento fue con Villa; según informes del servicio secreto de los Estados Unidos, Felix A. Sommerfield (personaje multifacético que incluso luchó al lado de Madero y Carranza, y finalmente fungió como representante de Villa en EU y del capital estadounidense en México) otorgó ayuda en recursos al ya para entonces aliado “Centauro del Norte” para que pudiera efectuar su ataque a Columbus. Lo anterior no implicó que Villa aceptara alguna obligación con los alemanes, antes debe de pensarse que aprovechó la oportunidad de hacerse de armamento, pues la misma diplomacia alemana reconoció que no había intervenido en el suceso pero que aun así le complacía por la distracción que significaría para Estado Unidos.

Los resultados del ataque a Columbus alentaron aun más a los alemanes; el ministro alemán de relaciones exteriores, Alfred Zimmermann, consideraba que así como los villistas habían distraído y ganado a la expedición punitiva, se podría lograr distraer a los Estados Unidos con una guerra con México. Ya desde finales de 1916 Carranza había modificado su relación con Alemania, intentando que esta capacitara e instruyera al ejército constitucionalista a cambio de su consentimiento para establecer una base submarina alemana en el Golfo de México. Por su parte, Alemania había modificado su programa de acción y pasó de relacionarse con los contrarios a los constitucionalistas, a tratar con Carranza; aun con el cambio de actitudes de ambos países no se llegó a ningún

---

<sup>192</sup> Lorenzo Meyer, *Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana, 1900-1950. El fin de un imperio informal*, Colegio de México, México, 1991, p. 246

acuerdo en noviembre de 1916, pues Alemania consideró que EU no ingresaría a la guerra, y que el conocimiento de un tratado con México podría alentarlos a lo contrario.

Sin embargo para el 7 de enero de 1917 Alemania declaraba la guerra submarina total, sin discriminación de ningún tipo de nave marítima. Ante la casi inevitable guerra germano-estadounidense, Zimmermann ideó un plan en el cual le ofrecía a México ayuda bélica y la posibilidad de recuperar Texas, Nuevo México y Arizona, además de incitar una negociación entre nuestro país y Japón para que éste proveyera de armamento al primero. El 15 de enero de 1917 Zimmermann envió la nota a Heinrich von Eckard (ministro alemán en México) por diferentes vías, una de las cuales fue interceptada por los ingleses, quienes por medio de agentes infiltrados en los telégrafos mexicanos regresaron la nota a Inglaterra, pudiendo descubrir con ello no solo el contenido de la nota sino también la clave 0075 alemana. Los ingleses dieron la nota a EU, quienes debían fingir su descubrimiento y proteger de este modo el hallazgo de las claves alemanas por los espías ingleses. Hacia finales de febrero el presidente Wilson decide publicarla, ante lo cual muchos dudaban de su autenticidad y consideraban la nota como una invención de Wilson para presionar al congreso e ir a la guerra; sin embargo, las dudas sobre su veracidad terminaron cuando el propio Zimmermann declaró la nota como auténtica.<sup>193</sup>

El gobierno mexicano reaccionó negando la recepción de la nota y por su parte el representante de EU en México, Fletcher, informaba a su país que Carranza mostraba ciertas dudas al continuar asegurando la no recepción de la nota, ello mientras el Secretario de Guerra, Obregón, era categórico en la negativa a una posible intervención de México en el conflicto. Sería hasta abril que Carranza negaría la asociación con Alemania, empero, por medio de Cándido Aguilar continuaron las negociaciones hasta finales de 1917, las cuales transitaron de lo militar a lo económico, preocupando aun más a los ingleses.

---

<sup>193</sup> Lorenzo Meyer menciona que fue el 10 de marzo, mientras que Friedrich Katz menciona el 03 de marzo de 1917.

En el mismo año en Estados Unidos se produjo el serial *Patria*; su historia era en torno a una heredera que destruía una conspiración contra los Estados Unidos elaborado por japoneses y revolucionarios mexicanos.<sup>194</sup>

#### ❖ El culto a la virgen de Guadalupe

La historia del segundo plano en el filme de marras representa la serie de apariciones de la virgen de Guadalupe a Juan Diego; en los cuadros de texto al inicio de la película, atribuidos al gran liberal Ignacio Manuel Altamirano, se lee que el culto a la Virgen es una parte de la identidad del mexicano. Esta historia entra en el momento en que Lupita desconoce el destino de su novio; así se recuesta en su cama sin conciliar el sueño y en uno de sus buroes encuentra un libro acerca de las revelaciones de la Virgen, y es entonces que por medio de un *flash back* se recrea el inicio del culto a la Virgen, y como gracias al cariño y amabilidad de los misioneros, los indígenas se alejaban de la venganza, para finalmente y por medio de la intervención divina rendirse y dejar atrás su pasado. La Virgen como identidad conecta la devoción de Lupita con la devoción de Juan Diego.

Conforme a la tradición, la primera aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego ocurrió el 09 de diciembre de 1531 en el cerro del Tepeyac, cuando este se dirigía al catecismo que se difundía en Tlatelolco. Para el día 12 del mismo mes la imagen religiosa se apareció nuevamente a Juan Diego, y también ante su tío Juan Bernardino, quien yacía convaleciente en su cama; el mismo día se dibujó la imagen de la Virgen en el ayate de Juan Diego frente al obispo Fray Juan de Zumárraga.<sup>195</sup>

Pese a las fechas de aparición a Juan Diego, el inicio al culto puede ubicarse a finales del año de 1555 y principios del año de 1556, cuando tanto españoles como indígenas comenzaron a asistir a la ermita del cerro del Tepeyac; es además la fecha en la cual los

---

<sup>194</sup> *Filmografía*, Filmoteca de la UNAM, México, 2010. Disponible en [www.cineyrevmex.unam.mx](http://www.cineyrevmex.unam.mx) (Diciembre 10, 2010).

<sup>195</sup> Cfr. Mariano Fernández de Echeverría y Veitia, *Baluartes de México. Descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de Nuestra Señora*, Extramuros, España, 2007. c 1820.

españoles comienzan a llamar a la virgen con el nombre de Guadalupe.<sup>196</sup> Así, alrededor de la imagen de la Virgen de Guadalupe se adhirieron tanto los españoles como los indígenas, y se reconoció como un símbolo de unidad, y con ello de identidad y diferenciación respecto a quienes no se consideraban como mexicanos. Entonces el contexto no era en sí fundamentalmente religioso, sino de búsqueda de pertenencia a un territorio.

De esta manera, durante la época de la colonia la imagen de la virgen de Guadalupe sirvió como símbolo identitario de algunos mexicanos, representando el llamado a los indígenas a dejar los levantamientos y la unión de dos culturas.<sup>197</sup> Ya en el siglo XIX, sin importar si se era liberal o conservador, se continuaba refiriendo el culto a la Virgen como esencial a los mexicanos, por ello se presentan las antes mencionadas citas de don Ignacio Manuel Altamirano, mismas que sirven de introducción a *Tepeyac*.

En 1895 se llevó a cabo la coronación de la Virgen; en ella participó toda la estructura de la iglesia mexicana e incluso se invitó a representantes del gobierno a la procesión previa a su coronación; sin embargo, se sabe que ellos no asistieron. Los discursos presentados durante el novenario colocaban a la Virgen como origen de la historia nacional en tanto remitía a la unión de los indígenas y españoles, además de que su culto debía de dirigir el paso ordenado entre un estadio del desarrollo y el siguiente. Al unir el desarrollo con la Virgen, la Iglesia se consideraba a sí misma como quien debía de administrar los esfuerzos para alcanzar el desarrollo del país, y ese punto fue la discrepancia posterior con el gobierno.<sup>198</sup>

A la Virgen continuaba considerándosele como madre de la Nación sin importar filiación partidista y por ello no debe de ser extraño el que en 1917 José Manuel Ramos escribiera un guión como *Tepeyac*. Además, durante la Revolución se dieron a conocer nuevos “milagros” suscitando a su vez nuevas procesiones en las cuales los habitantes del

---

<sup>196</sup> Edmundo O’Gorman, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*. 2ª ed. IIH, UNAM, México, 2001.

<sup>197</sup> Enrique Florescano menciona los diversos levantamientos durante la colonia.

<sup>198</sup> Jorge E. Traslosheros “Señora de la historia, madre mestiza, reina de México. La coronación de la virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895” en *Signos Históricos*, UAM Iztapalapa, número 007, México, enero-junio 2002, pp. 105-147.

Distrito Federal participaban intentando controlar por la vía espiritual la violencia desatada con la Revolución.<sup>199</sup> Luego del desgarró social que la Revolución vino a representar, gente como Ramos consideró que era el momento de convocar de nuevo a la Unidad Nacional que la imagen religiosa podía ayudar a concitar, pero ahora por medio del cine, que en aquella época demostraba cada vez más su capacidad de penetración en las masas.

## 2. Argumento

Carlos Fernando, un joven vestido con traje y sombrero, camina por la residencia presidencial de Chapultepec cuando recibe una carta con órdenes del gobierno de viajar a Europa, a una misión secreta. Con esas instrucciones, Carlos se prepara para el viaje, va a la Secretaría de Relaciones Exteriores y finalmente a la casa de su novia Lupita. Ahí, ella le coloca una medalla de la virgen de Guadalupe, la cual le dice lo acompañará durante el viaje.

Lupita se muestra triste ante la partida de su novio y se le ve melancólica en el patio de su casa mientras lee sentada en una silla bajo los rayos del sol. En los inter títulos se apunta cómo el viaje de su novio ha trastocado la apacibilidad de su vida, la cual va hacia la total desesperación cuando se entera que el barco francés en el cual Carlos viajaba ha sido hundido por un submarino alemán. Entonces, Lupita se muestra totalmente agobiada por la incertidumbre y buscando un poco de tranquilidad reposa en su cama, sin lograr conciliar el sueño; ahí en medio de la inquietud encuentra en una de los buroes un libro que narra las apariciones de la virgen de Guadalupe.

Lo siguiente es un flashback a la época colonial, situando primero la situación de enemistad entre conquistados y conquistadores, así como la buena labor de los frailes quienes intentan establecer relaciones pacíficas entre ambas civilizaciones. Ahí aparece Fray Bernardino de Sahagún apaciguando a los indígenas, y ya en otra escena dando el catecismo a Juan Diego. Una vez que se ha presentado el personaje de Juan Diego, entonces comienza a contarse la historia de las apariciones. La primera de ellas, en la cual

---

<sup>199</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños*, Vol. I (1896-1920), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1983.

llama al indígena y se le presenta como su madre, le pide vaya con el Señor Obispo Fray Juan de Zumárraga. Juan Diego obedece y una vez llegando ahí se le hace esperar un largo rato. Estando ante el obispo, este le pide regrese nuevamente y al salir le hace seguir por sus familiares para asegurarse de la veracidad del relato; los susodichos los siguen hasta el cerro del Tepeyac, y justo ahí desaparece ante ellos, quienes le consideran una especie de brujo y así se lo comunican a Fray Juan de Zumárraga.

Una vez que Juan Diego se da cuenta de la dificultad de la tarea, la Virgen le consuela y le pide regresar al día siguiente a verla; sin embargo Juan Bernardino, tío de Juan Diego, cae enfermo y éste debe acudir con el chamán por el remedio para su tío, quien sintiéndose morir pide la presencia de un sacerdote que le dé los santos óleos. Juan Diego se dirige a la Ciudad de México en busca del cura, y tratando de evitar a la Virgen, rodea el cerro del Tepeyac. Sin embargo, a la orilla de un río se le presenta nuevamente la Virgen asegurándole que su tío se encuentra ya bien, y que debe visitar al Sr. Obispo y llevar unas rosas que ella le manda a cortar. Juan Diego realiza lo pedido y una vez que se encuentra frente al Obispo y dejar caer su ayate se mira grabado en él la figura de la Virgen de Guadalupe, de quien se aclara que su verdadero nombre era Tequatlanopeun, pero que los españoles renombraron Guadalupe. Fray Juan de Zumárraga le pide a Juan Diego que le muestre el lugar de las apariciones, y éste así lo hace no sin antes visitar a Juan Bernardino, quien les narra cómo tras la aparición de la Virgen, en la cabecera de su cama, ha sanado.

En la siguiente escena se presenta nuevamente a Lupita recibiendo un telegrama de Carlos, fechado en noviembre de 1917, quien se encuentra bien y ha sido llevado a New York durante el rescate; en el siguiente inter título se lee que Carlos no ha podido completar la misteriosa misión que le había sido encomendada.

De regreso a México, Carlos visita a Lupita, ella lo recibe con alegría y deciden dar las gracias a la Virgen. Las últimas escenas muestran a los novios un 12 de diciembre de visita en la Villa, ella llevando un vestido oscuro, medias, sombrero y estola; por su parte Carlos usa un traje a la moda de la época. Ambos se diferencian del resto de las personas que aparecen en escena, la mayoría de las cuales tienen rasgos indígenas, visten ropa en tonos



claros, y las pocas personas que usan traje, se les ve a éstos lo desgastados debido al uso. En otras escenas, Carlos muestra a Lupita lo bello que es la Ciudad de México, y menciona como la Virgen también apareció en el estandarte de Miguel Hidalgo. Finalmente la película termina con los novios dándose un beso en los labios.

### **C. Análisis de la película**

El fenómeno de considerar a la identidad nacional mexicana como producto de la confluencia de dos identidades, la española y la indígena, se registra en la historiografía del siglo XIX, y se desarrolla hasta llegar a ser en José Vasconcelos el lema de la Universidad Nacional, y buena parte de las bases de la política pública. Sin embargo con Carranza aun no acontece, a lo sumo se aprecia el proyecto de reformular las instituciones públicas dedicadas al campo de la cultura, pero son cuestiones que se quedarán solo en proyectos; ello es en parte el resultado de no contar con un dominio territorial del país, ni tener los mecanismos suficientes para controlar la violencia.

Además si bien durante la administración de Carranza se abrieron espacios dentro de la administración pública, lo cierto es que estos no fueron los suficientes para incorporar a los nuevos cuadros de clase media que se preparaban en la Universidad Nacional, y las modificaciones en cuestión de cultura se vieron canceladas muy pronto cuando el entonces Presidente de la República Carranza desalojó las instalaciones de la Casa del Obrero Mundial rompiendo relaciones con el *Dr. Atl*, quien lo había apoyado en la publicación del diario *La vanguardia* durante la estancia de los Constitucionalistas en Veracruz. Junto al *Dr. Atl* se encontraba un círculo de ayudantes que la siguiente administración tomaría en cuenta como José Escobedo, Mateo Bolaños, José de Jesús Ibarra, David Alfaro Siqueiros, Raziel Cabildo, José Clemente Orozco y Manuel Gómez Morín.

El culto a la Virgen no se contrapone con los sentimientos de encontrar un lugar común de la identidad nacional en el mestizaje; retoman en el argumento a la Virgen como “Madre del mestizaje”, punto que ya había aparecido en los discursos realizados para su

coronación en 1895, y cuya diferencia era, pues, justo el punto en el cual confluía lo mestizo, en ser una cuestión religiosa o de carácter social.

También es notoria la manera como se retratan a los indígenas; al respecto Alicia de la Cueva describe la diferencia entre el tratamiento del tema en las pinturas de Saturnino Herán y Diego Rivera, mientras que en uno se muestran a algunos indígenas rindiendo culto en actitud pasiva, en el otro poseen una fuerza interna que les permite vencer las adversidades; pues bien en *Tepeyac* se caracterizan a la imagen de Herán. En la cinta algunos aun adoran a imágenes prehispánicas, y guardan un gran rencor contra los conquistadores, quienes a su vez responden de igual forma. Es sólo por la intervención de los frailes que se logra la paz; posterior a ello se muestra a unos indígenas tranquilos en el catecismo.

Además de lo anterior, es importante relacionar el tema del hundimiento del barco en el cual viaja el novio de Lupita por un submarino alemán. El acontecimiento es en su totalidad ficción; como ya se ha mencionado, el gobierno alemán mantenía relaciones cordiales con México, y ambos consideraban el beneficio de contar con el otro en caso de que Estados Unidos iniciara la guerra contra cualquiera de ellos.

Ahora bien, conforme al servicio secreto británico la opinión pública en México se encontraba inclinada hacia los alemanes; al parecer esto preocupaba más a Inglaterra que a los propios Estados Unidos. Al finalizar la guerra y conforme a sus informes, los ingleses reconocieron al diario *El Universal*, dirigido por Félix Fulgencio Palivacini, por ser el único en apoyar a los aliados.

Por otra parte, si las películas estaban realizadas para el extranjero, principalmente para el público de los Estados Unidos, convendría el contexto de dicha situación salvando al país de la confrontación y rescatando su imagen internacional, al ser una víctima de Alemania, con quien se había negado la colaboración con el único propósito de no inferir en conflictos extranjeros. Pese a ello, como ya quedó señalado, para mayo de 1918 se estrenaba el serial estadounidense *Patria*, en el cual un grupo de revolucionarios mexicanos y sus aliados japoneses atentaban contra los Estados Unidos.

## Bibliografía

Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social México, 1910-1945*, FCE, El Colegio de Michoacán, México 2005.

Fernández de Echeverría y Veitia, Mariano, *Baluartes de México. Descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de Nuestra Señora, que se veneran en la muy noble, leal é imperial Ciudad de México, á los cuatro vientos principales en sus extramuros, y de sus magníficos santuarios, con otras particularidades*, Extramuros, España, 2007. Fac. Impresor Alejandro Valdés, México, 1820.

García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, SEP, Martín Casillas Editores, México, 1982.

Katz, Friedrich, *La guerra secreta en México*, Tomo 2, La Revolución Mexicana y la tormenta de la primera guerra mundial, 3era ed., Ediciones Era, México, 1983.

O' Gorman, Edmundo, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*. 2ª ed., Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 2001.

Ortega y Medina, Juan A. "Indigenismo e hispanismo en la conciencia historiográfica mexicana" (Cap. II) en Blancarte, Roberto (comp.) *Cultura e identidad nacional*. 2 ed., Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, México, 2007.

Meyer, Lorenzo, *Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana, 1900-1950. El fin de un imperio informal*, Colegio de México, México, 1991.

Miquel, Ángel, *Mimí Derba*, Archivo Fílmico Agrasánchez, Filmoteca UNAM, México, 2000. Colección mujeres del cine mexicano, número 2.

Nieberg, Michael S. *La gran guerra*, Paidós, España, 2006.

Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.

Reyes, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano*. Vol. III (1924-1931), Filmoteca UNAM, México, 2000.

—————, *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños*, Vol. I (1896-1920), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1983.

## Hemerografía

*Filmografía*, Filmoteca de la UNAM, México, 2010. Disponible en [www.cineyrevmex.unam.mx](http://www.cineyrevmex.unam.mx) (Diciembre 10, 2010).

Traslosheros, Jorge E. "Señora de la historia, madre mestiza, reina de México. La coronación de la virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895" en *Signos Históricos*, UAM Iztapalapa, número 007, México, enero-junio 2002, pp. 105-147.

### **Filmografía**

*Tepeyac (El milagro del Tepeyac)*, Colonial Films, México, 1917.



## II. SANTA (1918)

### A. Unidades de contexto

#### 1. *Tiempo de la producción*

La filmación de *Santa* se realizó en 1918; el guión se basó en la muy exitosa novela homónima de Federico Gamboa y la producción estuvo a cargo de Ediciones Camus, empresa decidida a filmar tipos mexicanos en cada uno de sus proyectos. En *Santa* comienza a desplegar algunas características que distinguirán sus producciones entre 1920 y 1924, segundo período del cine mudo mexicano.

Al relacionarse con el naturalismo literario, se ha considerado dentro del tipo de películas costumbristas. Incluye una imagen idílica de la provincia donde se encuentra lo natural y puro, pero al contrario de lo sucedido en la novela, no revela un conflicto con la ciudad. En las tomas de la Ciudad de México no hay un mal referente, no aparecen los barrios pobres o los de la periferia; ahí se encuentran los planos del Paseo de la Reforma y el Castillo de Chapultepec, y también en la Ciudad está la ciencia, representada por los doctores que atienden a Santa. Mientras que en la novela se denuncian el despotismo del personal de servicios sanitarios durante las revisiones médicas a las prostitutas, en la película no se les refiere de esa forma, antes se menciona que han realizado todo lo posible y muestran compasión ante Santa e Hipólito, su fiel enamorado y protector, al igual que lo narrado en el libro acerca de la operación. Debido a la carencia de material de la primera parte de la película es imposible saber si existe una referencia de ese tipo a los servicios sanitarios.

Santa es una joven mujer que vive en el pueblo de Chimalistac; ahí llega un regimiento de rurales, ella se enamora de uno de ellos y se convierte en su amante. Una vez descubierta su falta por sus hermanos, es expulsada de su hogar, donde también vive su madre. Entonces, sin ninguna otra opción, llega a un burdel en la Ciudad de México y una vez allí ahí se convierte en la sensación. Entabla una relación con el Jaramero, torero de profesión, pero ella lo engaña por el placer de hacerlo; él la descubre y Santa cae a lo más bajo de la sociedad. Ya enferma, es rescatada por Hipólito —pianista ciego del burdel,

quien ha estado enamorado de ella—, pero es demasiado tarde y muere durante la operación.

La recepción de la película fue un éxito en taquilla, y también obtuvo buenas críticas.

## 2. Productores

El productor de la película fue Germán Camus, empresario dedicado al comercio de películas, quien convencido por Luis G. Peredo decidió incursionar en la producción. Durante el mismo año Peredo participó en *Caridad* de Ediciones Camus y para 1919 filma *La llaga*, adaptación de otra novela de Federico Gamboa, a su vez productor de la cinta.

Germán Camus adquirió en 1918 la película *Tepeyac* para su exhibición comercial. Entre otras películas estuvieron a su cargo *La banda del automóvil*, y ya para la década de los veinte se unió en una mancuerna creativa con el argentino Ernesto Vollrath, produciendo obras fílmicas como *En la hacienda*, considerada por la crítica de ese entonces como la primer cinta en capturar el “alma mexicana”, o *Alas de libertad*, que fue vendida a los Estados Unidos, donde la re editaron y presentaron bajo otro nombre, y tal vez otro argumento.

Por su parte Luis G. Peredo era de profesión periodista y fue uno de los más destacados asistentes de Manuel de la Bandera durante las clases de Preparación y Práctica de Cinematógrafo en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático.<sup>200</sup>

## 3. Recepción de la cinta

La película, al igual que el libro, tuvo una buena recepción por parte del público; en una carta Federico Gamboa se regocijaba del éxito de la adaptación y del como eso era un ejemplo de la estima de los mexicanos, ello pese a encontrarse en el exilio.

---

<sup>200</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico*, UAM Azcapotzalco, México, 2005.

## B. Unidades de análisis

### 1. *Tiempo al cual refiere la cinta*

La cinta se sitúa en la época contemporánea a su realización pero no hay mención alguna acerca del Porfiriato y mucho menos de la Revolución mexicana. Al igual que en el libro, cuenta el destino de una joven de origen humilde que al perder su virginidad, y con ello su honra, es expulsada de su casa en el pueblo de Chimalistac, para terminar en la Ciudad de México ejerciendo como prostituta en una de las principales casas de citas.

La película trata algunos temas, similares a los tratados en el libro, pero como menciona Adriana Sandoval en su estudio a cerca de las adaptaciones cinematográficas de la novela, esta se diferencia al incorporar en sus primeras imágenes a la Ciudad de México no como un elemento negativo en la vida de Santa —el lugar en el cual se pierde dentro de su alta diferenciación social y falta de moral—; antes bien, se exponen muchos rasgos de su modernidad.<sup>201</sup> Aparecen en las imágenes del Paseo de la Reforma, el Castillo de Chapultepec (incluida la ahora conocida como “Casa del Lago”) y calles céntricas en las que transitan muchas personas y autos nuevos en su mayoría.

Es una película que narra la vida cotidiana en una ciudad a la que no crítica, y en la que los servicios médicos son buenos y avanzados: Sin embargo, pese a la buena operación y al excelente trabajo de los doctores nada puede hacer por Santa, y se aleja de la metáfora del cuerpo de la mujer como el cuerpo de las reses de una carnicería, en el cual lo mismo encuentran placer las personas de la gran urbe, quienes a diarios van a los clubs de la ciudad, como de los doctores para quienes era otra más durante los exámenes médicos rutinarios.

#### ❖ La idea de la mujer

El tema de la mujer, del ideal, se encuentra presente, pero la notoriedad con que fueron retratadas las soldaderas durante el conflicto armado parece no encontrar eco en la forma como es retratada Santa: en sus mejores momentos, como compañera en la casa de citas,

---

<sup>201</sup> Adriana Sandoval, *De la literatura al cine. Versiones filmicas de novelas mexicanas*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2005.



se muestra con el cabello recogido, mientras que en las escenas cuando se dedica al hogar con el Jarameño, o bien cuando enferma, su cabello vuelve a ser del largo que se espera en una mujer.

El feminismo emerge de manera organizada en 1919, con la creación del Consejo Feminista Mexicano, y es en la década de los veinte cuando se celebran los primeros congresos y reuniones. Sin embargo, y pese a los avances, las mujeres son retratadas, menciona Carlos Monsiváis, como “... *testigos del valor masculino, objeto de sus afectos y un fastidio en la marcha hacia la modernidad.*”<sup>202</sup> Pero Santa no es cualquier mujer, es una persona que ha caído moral y socialmente, debido a la debilidad de su sexo frente a las pasiones.

Como ocurrió con otros temas, durante la Revolución el lugar de la mujer dentro del hogar fue trastocado; desde las que participaron en la contienda de una u otra forma, hasta las que padecieron las consecuencias de la guerra, y quienes ejercieron la prostitución como una forma de obtener recursos, económicos o alimentarios. La “bola revolucionaria” dejó a su paso a señoritas raptadas, otras perdidas en los vicios, delincuentes y pérfidas; no se reconocía la delicadeza femenina en esos actos: ¿cómo había sucedido todo eso y cuándo se detendría?<sup>203</sup> Así, terminada la contienda entre convencionalistas y constitucionalistas, la mujer volvió al hogar para protegerla del retroceso civilizatorio.

Hay que mencionar que ni siquiera las posturas feministas que abogaron por una mayor participación pública de las mujeres, o por el reconocimiento de sus derechos civiles, discreparon respecto al hogar como el lugar propicio de las mujeres.<sup>204</sup> Aunado a ello, las políticas y leyes promulgadas por Carranza tendieron a fortalecer la unión familiar sin otorgar igualdad de derechos a hombres y mujeres. Una mujer soltera solo podía vivir

---

<sup>202</sup> Gabriela Cano, et. al., (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionarios*, UAM Iztapalapa, FCE, México, 2010. p.41

<sup>203</sup> Aurelio de los Reyes en el tomo II de *Cine y sociedad* realiza una excelente narración de procesos judiciales contra mujeres, la mayoría por homicidio.

<sup>204</sup> Para un ejemplo del feminismo y su difusión ver: María Elizabeth Jaime Espinosa “*La mujer moderna: una revista feminista y revolucionaria (1915-1917)*” en María de Lourdes Herrera Feria (coord.), *Estudios históricos sobre las mujeres en México*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2006. pp. 285-296

sola después de los 30 años de edad; el divorcio solo ocurría bajo criterios muy estrictos, etcétera.<sup>205</sup>

Por ello, y pese a la difusión y apoyo que recibieron algunas revistas con ideas feministas, como *La mujer moderna*, hubo una *reasignación* de los viejos modelos patriarcales. Adriana Zavala analiza el concurso de la *India bonita*, celebrado en 1921; estudia las características otorgadas a las mujeres indígenas y realiza un paralelismo con Santa: menciona que tanto en la novela como en el concurso se asocia la castidad de la mujer con el ambiente rural, ambas características preferibles para participar y ganar la contienda de belleza y concluye: “así, al exaltar la “indianidad” femenina, el concurso lo que hacía era reafirmar la política sexual, patriarcal y colonialista de las elites mexicanas.”<sup>206</sup> A la par de ese concurso se realizó uno general para encontrar a la mexicana más bella, con características diferentes a las de las mujeres indígenas. Santa servía para mostrar la continuidad de un tipo de una idea de mujer, a la que se debía cuidar e ingresar a la cultura moderna, preferiblemente por un hombre blanco, pero a la cual se le pedía provenir de ese idílico estado natural, en el cual su sexualidad estaba resguardada.

Santa se convirtió en el *arquetipo filmico* de la mujer pecadora,<sup>207</sup> y en una forma de todas las mujeres que *erraron* su camino durante la Revolución. Cuando los productores de la película mencionaban su carácter “moral y educativo”, narraban el desenlace de la vida de Santa: la muerte como única opción de la mujer que ha pecado, es decir, que sucumbió a sus pasiones y placeres.

#### ❖ La modernidad en la Ciudad de México

Como ya se ha mencionado, hay un aspecto que difiere del libro a la película, y es el tratamiento favorable de la modernidad. Álvaro Vázquez Mantecón menciona la unión de la mujer y la modernidad, y la ciudad como síntesis y escenario de ello, en donde hay una

---

<sup>205</sup> Álvaro Matute, *Historia de la Revolución mexicana, 1917-1924*, Colegio de México, México, 1995.

<sup>206</sup> Adriana Zavala, “De Santa a la india bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921” en María Teresa, Fernández (coord.), *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, CIESAS, Universidad de Guadalajara, México, 2006. p. 177

<sup>207</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, op. cit.

decadencia de las virtudes femeninas.<sup>208</sup> Interesa aquí la intención de mostrar los avances urbanos en México.

La Ciudad de México cambia de fisonomía a finales del siglo XIX; entonces comienza a reconocerse su cosmopolitismo y el grado de avance de su civilización: las artes y la ciencia mexicanas son reconocidas por el extranjero. Pero también llaman la atención las zonas que han quedado en la periferia, donde falta el agua y no hay alcantarillado, ni servicio de limpia, pero que escapan de la mirada de la mayoría de los visitantes foráneos.<sup>209</sup>

Las zonas pobres continuarán igual durante el Porfiriato, pero dentro del cuadro de la Ciudad y aquellos lugares a ocupar por la clase media y alta, se erigió uno de los proyectos urbanos tendiente a contar la historia nacional: el Paseo de la Reforma. Ésa avenida, antes Paseo de la Emperatriz, conecta al Castillo de Chapultepec con la ermita del Tepeyac, y en 1877 se decidió que se colocarían estatuas alegóricas a las diferentes etapas de la historia nacional, aunque se concluyó hasta los festejos del Centenario de la Independencia.<sup>210</sup> Es la avenida de las primeras escenas de Santa, mostrando la belleza de la Ciudad, su limpieza y la circulación de vehículos automotores.

Otro proyecto fue el sistema de alcantarillado de la Ciudad de México que éste no solo se restringió al ámbito de la infraestructura, sino que implicó una *nueva perspectiva higienista* y el aprendizaje en el uso de nuevos muebles y enceres, provocando a su vez un nuevo comportamiento para el cuidado e higiene personal.<sup>211</sup>

El gobierno Constitucionalista respondió hacia 1920 con un renovado proyecto urbano: la avenida de los Insurgentes. Aunado a un proceso de popularización de los lugares

---

<sup>208</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, op. cit.

<sup>209</sup> María del Carmen Ruiz Castañeda (comp.), *La Ciudad de México en el siglo XIX*, Departamento del Distrito Federal, México, 1974.

<sup>210</sup> Verónica Zárate Toscano, "El Paseo de la Reforma como eje monumental" en María del Carmen Collado (coord.), *Miradas recurrentes I. La Ciudad de México en los siglos XIX y XX*, Instituto Mora, UAM Azcapotzalco, México, 2004.

<sup>211</sup> Para una exposición de la relación entre los hábitos, la infraestructura del alcantarillado y la noción de modernización durante el Porfiriato ver a Ernesto Aréchiga Córdoba "El intestino del Leviatán: una metáfora para las redes cloacales de la ciudad de México (1893-1903)" en *Antropologías y estudios de la Ciudad*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH, vol. 2, año 2, números 3-4, México, enero-diciembre 2007, pp. 23-45

insignes: el paseo dominical a Chapultepec de las clases medias y altas se vería impedido por la construcción de un zoológico y de un jardín botánico.<sup>212</sup>

## 2. Argumento

El material fílmico de *Santa* es escaso; la cinta se dividió en un tríptico con los títulos: “Pureza”, “Vicio” y “Martirio”; de éstos se cuenta con material de los dos últimos, y en ellos se aprecia un apego a la historia de la novela. Las escenas condensan pasajes del libro de Gamboa, y en los intertítulos se cita constantemente a la obra literaria, esto para sugerir la idea de fidelidad a la misma.

En apartado “Pureza”, se encuentra a Santa viendo como se alejan los rurales. Al comenzar el apartado “Vicio”, Santa llega a un burdel y menciona, en un intertítulo, que está ahí porque prometió que así acabaría y nadie le creyó; después recuerda a sus hermanos, junto a su madre, y la forma en la cual la corrieron de su casa. Santa comienza a divertirse en su nuevo trabajo, aparece el pianista ciego Hipólito, quien a su vez le cuenta a la prostituta parte de su vida y se le ve como un niño con el cuidado afectuoso de su madre.

En una escena posterior, se ve a Santa viviendo con “El Jarameño”, un torero que la ha cortejado en la casa de citas. Una tarde “El Jarameño” va a la plaza de toros; cuando la función es cancelada debido a algunos problemas, regresa a casa y encuentra a Santa con otro hombre, al que ha seducido, aun cuando antepuso resistencia. Colérico, “El Jarameño” saca su navaja para matar a su amante pero en uno de sus movimientos el arma se clava en un mueble y hace que la imagen de la Virgen caiga, lo cual para el torero es un mal presagio y perdona la vida a la mujer.

Posterior a eso, Santa decae aún más en su vicio y se le ve emborracharse en cantinas populares. Y de ese ambiente es rescatada por Hipólito, quien la lleva a su casa y la alimenta. Al darse cuenta de la fragilidad de su estado acude a un médico, quien al visitarla comenta de la gravedad de su salud. Lo siguiente es la operación de Santa; para

---

<sup>212</sup> Para ampliar el tema de la obra pública en el Distrito Federal durante el período ver a María del Carmen Collado “Los sonorenses en la capital” en María del Carmen Collado (coord.), op. cit.

ello se utilizan los mejores instrumentos y un grupo de doctores y enfermeras le atiende. Sin embargo nada de eso puede evitar que ella muera.

Las últimas escenas muestran a Hipólito caminando por el campo al lado de su lazarillo; ambos ingresan al panteón y dejan flores en la lápida de la tumba de Santa.

### **C. Análisis de la película**

Los temas de la cinta se trataron de una forma conservadora, en especial el referido a la mujer. El sufrimiento y castigo a su deseo podría servir a manera de respuesta a la salida del hogar de las mujeres, al ejercicio de su sexualidad y al abuso de muchas de ellas. No se contraponen con las ideas de la época, ni aun de las primeras feministas mexicanas del siglo XX. De igual forma, no se contrapuso con lo dispuesto por las nuevas leyes y reglamentos para garantizar una convivencia armoniosa entre los sexos.

Con esta primera adaptación de *Santa* se apertura un género en el cine nacional, el de las mujeres que han perdido su honra, pero, a diferencia de muchas de ellas, el personaje principal no encuentra la expiación de sus pecados en la vida, al contrario decae cada vez más y su salvación no es posible.

En el otro de los temas aquí tratados, para captar la modernidad, se tomaron los elementos ya existentes al momento de la filmación, como el Paseo de la Reforma y algunas calles del centro histórico de la Ciudad de México. Esto no solo servía de promoción nacional, sino que se recurrió a elementos del Porfiriato, o bien que habían tenido un amplio significado en el período. En este tema, no se apreciaba ninguna otra opción, pues no había obras nuevas, y por tanto debían de valerse de aquellas que habían recuperado sus buenas características una vez concluida la Revolución.

Sin embargo, pareciera que al recuperar esos elementos no hay crítica al Porfiriato, y que incluso se alude el regreso de sus costumbres, como si estas no se hubieran quedado en las personas, o bien estuvieran aletargadas.

## Bibliografía

Cano, Gabriela, et. al., (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionarios*, UAM Iztapalapa, FCE, México, 2010.

Collado, María del Carmen, “Los sonorenses en la capital” en Collado, María del Carmen (coord.), *Miradas recurrentes I. La Ciudad de México en los siglos XIX y XX*, Instituto Mora, UAM Azcapotzalco, México, 2004.

Matute, Álvaro, *Historia de la Revolución mexicana, 1917-1924*, Colegio de México, México, 1995.

Jaime Espinosa, María Elizabeth, “La mujer moderna: una revista feminista y revolucionaria (1915-1917)” en Herrera Feria, María de Lourdes (coord.), *Estudios históricos sobre las mujeres en México*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2006. pp. 285-296

Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924), IIE, UNAM, México, 2010.

Ruíz Castañeda, María del Carmen (comp.), *La Ciudad de México en el siglo XIX*, Departamento del Distrito Federal, México, 1974.

Sandoval, Adriana, *De la literatura al cine. Versiones filmicas de novelas mexicanas*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2005.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo filmico*, UAM Azcapotzalco, México, 2005.

Zárate Toscano, Verónica, “El Paseo de la Reforma como eje monumental” en María del Carmen Collado (coord.), *Miradas recurrentes I. La Ciudad de México en los siglos XIX y XX*, Instituto Mora, UAM Azcapotzalco, México, 2004.

Zavala, Adriana, “De Santa a la india bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921” en Fernández, María Teresa (coord.), *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, CIESAS, Universidad de Guadalajara, México, 2006. p. 177

## **Hemerografía**

Ernesto Aréchiga Córdoba "El intestino del Leviatán: una metáfora para las redes cloacales de la ciudad de México (1893-1903)" en *Antropologías y estudios de la Ciudad*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH, vol. 2, año 2, números 3-4, México, enero-diciembre 2007, pp. 23-45

## **Filmografía**

*Santa*, Ediciones Camus, México, 1918.

### III. EL AUTÓMOVIL GRIS (1919)

#### A. Unidades de contexto

##### 1. Tiempo de la producción

*El automóvil gris* (1919) fue la última producción de Azteca Film, empresa fundada por Mimí Derba y Enrique Rosas. Esta cinta fue elogiada por su buena fotografía y actuaciones, y a diferencia de lo sucedido en otras producciones de la compañía se alejaba del drama italiano para situarse en el Distrito Federal y recrear lo acontecido durante las diversas ocupaciones de la entidad. También se apartaba del resto de las producciones, pues junto con *La banda del automóvil* (1919) fueron los únicos largometrajes de ficción exhibidos y producidos por civiles en tratar el tema de la Revolución de alguna forma<sup>213</sup> durante el gobierno de Carranza. El guión estuvo a cargo de José Manuel Ramos, también guionista y director de *Tepeyac* (1917), y quien previamente había colaborado con la productora en *Alma de sacrificio* (1917) con Mimí Derba en el personaje principal.

Por otra parte, la verdadera “Banda del Automóvil gris” que refiere la cinta fue un grupo delictivo infiltrado en el gobierno del Distrito Federal en 1915. Operaban utilizando uniformes militares, ya fueran villistas o carrancistas, y documentación oficial presentándola en las casas de las familias más adineradas de la Ciudad de México; excusaban un cateo en busca de municiones y armas que pudieran ayudar al bando contrario. Una vez en el interior de las casas robaban cuanto podían y culminaban huyendo en un automóvil de color gris. Sus operaciones, si no únicas, consternaron a una ya asustada población que evitaba relaciones con “la bola revolucionaria”.

La primer película fue *La banda del automóvil*” o *La dama enlutada*, de Germán Camus. Acerca de ella se encuentran comentarios positivos en el periódico *El Universal*, alabando igualmente su gran fotografía que su propaganda, la cual se menciona compite con la de las producciones extranjeras. La casa productora Camus ofreció una proyección especial

---

<sup>213</sup> De producción gubernamental el único fue *Juan Soldado* (1919), el resto de la producción apoyada de alguna u otra forma por el Estado se exhibió dentro de los cuarteles.



para los periodistas el día 5 de septiembre de 1919. Empero todas las opiniones buenas de la película fueron realizadas antes de verla, así en la reseña de la misma, publicada el 11 de septiembre, se critica su ingenuo guión y la carencia de experiencia en los actores y actrices que participan en ella.<sup>214</sup>

La segunda en estrenarse fue *El automóvil gris*, de Enrique Rosas. Si bien se hablaba de ella desde inicios del año de 1919 debido a una confusión en el nombre con una película extranjera a la cual se le había permitido utilizar el mismo título que la película de Rosas, finalmente la de éste último conservó el nombre y la otra película fue publicitada como *El auto escarlata*. Con todo el preámbulo originado por el título, finalmente se estrenó en el mes de diciembre. La reseña publicada en *El Universal* elogió el trabajo actoral en algunas escenas y su buena trama, que invitaba a la concluir la función “con un buen aplauso”<sup>215</sup>.

La trama de ambas es similar, sin embargo en ellas Aurelio de los Reyes encuentra una pequeña diferencia en que la segunda en estrenarse culpa a la administración convencionista del D. F. y se intentaba con ella enaltecer la figura del Gral. González de cara a las elecciones presidenciales.

De ambas películas es la segunda la que nos interesa, pues representó un éxito entre la crítica y en taquilla, además de estar producida por el Gral. Pablo González. De acuerdo con Andrés de Luna lo anterior fue motivo de la “censura visceral” de Venustiano Carranza, quien para 1919 ya no animaba la carrera del Gral. González<sup>216</sup>.

Así, *La banda del automóvil* se realiza con el proceso electoral de 1920

En una etapa caracterizada por el nacionalismo defensivo la cinta presenta otros personajes y rescata a la facción vencedora, y con ello a la Revolución misma, del hurto y el atropello para mostrar el compromiso y dignidad de quienes en 1919 ostentaban el poder.

---

<sup>214</sup> Helena Almoína, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, Tomo II, Filmoteca de la UNAM, México, 1980.

<sup>215</sup> ídem.

<sup>216</sup> Andrés de Luna, *La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano)*, UAM Xochimilco, México, 1984.

Hacia 1919 el proceso de “La banda del automóvil gris” fue reabierto por los periódicos; no se sabe si fue como consecuencia o proceso paralelo del estreno de dos películas basadas en los hechos.

## 2. *Los productores*

Azteca Film fue una de las primeras productoras del cine mudo de argumento en México y llegó a financiar un total de seis películas entre 1917 y 1919. Sus propietarios fueron Enrique Rosas y Mimí Derba.

Enrique Rosas se nació en España y llegó a México con la idea de iniciar un negocio, así inicia exhibiendo películas hacia 1899.<sup>217</sup> Fue de los primeros en adquirir una cámara cinematográfica en México, pues para 1903 comienza a filmar, y con ella captura el viaje del Gral. Porfirio Díaz y su entrevista en Cd. Juárez con el presidente de los Estados Unidos. Sin embargo, en 1910 se establece en La Habana y regresa a México en 1912.<sup>218</sup> Al iniciar la Revolución siguió a los Constitucionalistas, y de forma más cercana, al Gral. Pablo González.

Mimí Derba nació en el Distrito Federal. Su padre ejercía una profesión liberal, y su madre, varios años menor que él, se dedicaba al hogar y a la crianza de sus hijas. Mimí cursó la educación básica en el colegio de La Paz y recibió clases de educación artística. En su juventud comenzó a trabajar en un despacho, el cual abandona al poco tiempo para comenzar sus presentaciones en zarzuelas del teatro de género chico. Desde sus primeros escritos en periódicos de la Ciudad hasta años posteriores, Mimí presentaba una actitud poco convencional hacia temas como el matrimonio, los hijos y el compromiso; éste se le presentaba como una opción de la cual las mujeres podrían prescindir.

Su incursión en el cine, a decir de ella, fue motivada como una labor patriótica, además de la oportunidad de explorar otras actividades artísticas. Su primer encuentro con Enrique Rosas se dio antes de la Revolución, cuando éste rentaba el teatro para las

---

<sup>217</sup> Enrique Rosas, *El automóvil gris, Guiones clásicos del cine mexicano, Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 10, Cineteca Nacional, México, 1981.

<sup>218</sup> Ángel Miquel, *Mimí Derba*, Archivo Fílmico Atrasánchez, Filmoteca de la UNAM, México, 2000, p. 14 y 15

presentaciones del cinematógrafo. En ese período comenzaría una rivalidad entre el cine y el teatro, en la que se inculparía al primero de la decaída del segundo.

No pasarían muchos años antes de que Mimí Derba dejara de participar en cualquier actividad relacionada con el cine; en sus últimos comentarios al respecto hay un dejo de amargura hacia la actitud gubernamental respecto al cine, los culpa de su falta de intervención en favor de una industria mexicana. Se refugiaría nuevamente en el teatro y la relevarían las bailarinas de los famosos Bataclanes, y reapareció hasta la “Época de oro” del cine de oro mexicano para hacer papeles en los que mostró su gran capacidad histriónica, entre ellos hizo el de matrona del burdel al que va a parar la protagonista de la segunda versión, ya sonora, de *Santa* (Antonio Moreno, 1931)

### 3. *Recepción de la cinta*

Con la presentación en las salas cinematográficas de *El automóvil gris* no fueron pocos los críticos en equipar la buena realización de la cinta con la situación de la cinematografía nacional; así se mencionaba que a partir de su exhibición se podían esperar mejores producciones.

La importancia técnica de la película y su temática han sido recurrentemente tema de investigación, mostrando la relevancia de la cinta en la filmografía nacional.

## **B. Unidades de análisis**

### 1. *Tiempo al que refiere la historia*

En un contexto en el cual las referencias a la Revolución aún eran escasas, y que incluso se evitaba hablar de ella surge una película como *El automóvil gris*. La motivación de ello se relaciona con el tiempo al cual refiere la cinta, referida a la relación de los habitantes de la Ciudad de México con los diferentes y variados gobiernos a partir de la renuncia de Victoriano Huerta.

❖ *Las diferentes ocupaciones de la Ciudad de México durante la Revolución Mexicana*  
Pero lo que se observa en cada una de los componentes de la historia de la banda son las relaciones personales de la policía, los bandidos, las actrices, los mandos militares y la población del Distrito Federal. Es como si en ese acontecimiento se sintetizaran tipos que

se encuentran a lo largo del período, por ejemplo la infiltración de los bandidos con la policía, el castigo ejemplar, la escisión entre militares y civiles, el control militar, la venganza personal y la caída del poder.

Desde el exilio de Porfirio Díaz del país la Ciudad de México sobrellevó una serie de cambios en su administración y en la vida cotidiana de sus pobladores. A partir de la derrota de Huerta y de la firma de los Tratados de Teleoyucan, la Ciudad fue tomada en cuatro ocasiones antes de la ocupación definitiva por parte de los Convencionistas. En todas ellas la capital se enfrentó a la carencia de víveres, la violencia y el cambio de papel moneda, y en general se agudizaron los problemas que ya presentaba desde el Porfiriato en los aspectos de sanidad, obras públicas, hacienda, electricidad y división política.<sup>219</sup>

Los acontecimientos de la Decena Trágica marcaron en la Ciudad de México el inicio de la Revolución ya que antes fueron pocas las acciones que se llevaron a cabo en alguna de las municipalidades del Distrito Federal. Esa lucha considerada externa a la Ciudad se repitió durante casi todo el período revolucionario debido al carácter rural del movimiento.<sup>220</sup>

A partir de 1903 el Distrito Federal se formaba por 13 municipalidades dependiendo administrativamente del Ejecutivo Federal y legislativamente del Congreso de la Unión, quedando los ayuntamientos como únicos cargos en los cuales se consideraba la votación popular. La ley que contenía lo anterior suplía a la que rigió al Distrito Federal desde 1826 junto con diversas reformas a lo largo del siglo XIX; justo antes de dicha ley se contaban 22 municipalidades. A la llegada de Madero a la presidencia de México se conservó la estructura de 1903 e inició una consulta en las administraciones para brindar mayores garantías a los municipios, cuyos gobernantes se quejaban de la falta de recursos económicos para actividades de saneamiento, agua, pavimentación e infraestructura,

---

<sup>219</sup> Sergio Miranda Pacheco, "Los gobiernos de la revolución y la problemática municipal en el Distrito Federal, 1912-1917" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, IIH, UNAM V.28, México, 2004. pp. 77-129. Disponible en <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehm28/332.html> (Diciembre 29, 2010).

<sup>220</sup> Javier Garciadiego narra la modificación del aspecto urbano del movimiento de Madero debido a las difíciles condiciones de movilización, y como en su lugar respondió la población rural de algunas zonas del país. Javier Garciadiego, *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*, UNAM, México, 2003.

además de inconvenientes en las delimitaciones geográficas. La iniciativa de Madero para reformar a los ayuntamientos solo se ocupó de la etapa de diagnóstico debido justamente a los acontecimientos de la Decena Trágica.

Durante la dictadura de Huerta la administración citadina no mejoró, no continuó con el proyecto de reformas iniciado por Madero ni resolvió las quejas que presentaban todos los municipios del Distrito Federal.

Una vez derrocado Huerta los primeros en tomar la Ciudad de México fueron los Constitucionalistas, de agosto a noviembre de 1914. Parte de sus primeras acciones fue la suspensión de la Ley de 1903 promulgada por Díaz, volviendo a contar el Distrito Federal con 22 municipios, además de regresárseles sus facultades hacendarias. Durante ese período fue mayor el interés por las acciones que sucedían en el interior del país que la solución a los problemas a los cuales se enfrentaba la población citadina. Así fue poco fue lo que se hizo por lograr disminuir los saqueos y garantizar el abasto de víveres. Particularmente la atención se centró en Aguascalientes; como ya se apuntó, ahí Carranza rompió con la Convención, al tiempo que Villa tomaba la entidad. Administrativamente se estableció comunicación con la Ciudad de Nueva York a fin de conocer la forma en la cual era administrada.

Después los Convencionistas avanzaron hacia la Ciudad de México, ocupándola sin resistencia significativa desde el 24 de noviembre por las tropas del Ejército Libertador. Un día después designaron a un gobernador interino del D. F. así como a un secretario de gobierno, el primero de la filas zapatistas y el segundo villista. El 3 de diciembre entregaron los puestos al gobierno de Eulalio Gutiérrez y un día posterior se firmó el Acuerdo de Xochimilco entre el Gral. Villa y el Gral. Zapata. Finalmente el día 6 de diciembre los ejércitos que formaban la convención entraron al zócalo capitalino; eran 58 mil personas desfilando en medio de una algarabía que llenaba las calles de la Ciudad que lucieron banderas en las fachadas de las casas a modo de adorno. Al igual que los Constitucionalistas, sus contrarios también desconocieron la Ley de 1903.

Ya con la Ciudad de México tomada todo parecía indicar que los Convencionistas lograrían el triunfo sobre Carranza asentado en Veracruz; sin embargo, Villa regresó al

norte para cuidar sus líneas de aprovechamiento de víveres, y Zapata regresó a Morelos después de la campaña de Puebla, ambos no llevaron a cabo el plan de atacar a Carranza en Veracruz por dos flancos que lo emboscarían en un movimiento “de pinza”. Pocos problemas de los que presentaba la Ciudad se lograron resolver, e incluso la toma y administración de ella puede considerarse un elemento desfavorable para los Convencionistas, quienes invirtieron recursos en la Ciudad de los cuales carecían.

Los Constitucionalistas llegaron nuevamente a la capital, tomándola el 26 de enero de 1915, la cual fue abandonada por éstos a causa de la carístia de alimentos y del eminente encuentro con la División del Norte. Esta vez la administración de la Ciudad estuvo a cargo de Álvaro Obregón, quien constatando su deterioro comprendió el error de mantenerla<sup>221</sup>. Durante esta segunda toma la población ya no festejaba, las medidas de Obregón contra la iglesia le ganaron la antipatía de una parte de los habitantes de la ciudad. Sin embargo no todo fue negativo pues durante su estadía en esta breve segunda ocupación, los Constitucionalistas lograron una unión con el sindicalismo por medio de la Casa del Obrero Mundial, ayuda que incluyó la formación de los Batallones Rojos que combatieron a las fuerzas zapatistas en Puebla.<sup>222</sup>

Una vez abandonada, la Ciudad fue retomada por unos debilitados Convencionistas el 11 de marzo, la cual abandonaron para el 15 de junio debido a las derrotas de la División del Norte, su principal brazo militar, para ocultarse en el estado de Morelos. El gobierno convencionista intentó arreglar la situación del DF, pero carecía de los medios para realizarlo debido a su posición vulnerable por los fracasos militares de sus caudillos, de los cuales dependía sustancialmente. En esta etapa fue relevante la organización de la sociedad civil para atender la falta de abasto y la inseguridad.

---

<sup>221</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. Vol. I (1896-1920), UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1983.

<sup>222</sup> Felipe Arturo Ávila Espinosa “La Ciudad de México ante la Ocupación de las fuerzas villistas y zapatistas. Diciembre de 1914-junio de 1915” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, IIH, UNAM, V.14, México, 1991, pp. 107-128. Disponible en <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc14/183.html> (Diciembre 29,2010).

A partir de junio de 1915 los Constitucionalistas tomaron la Ciudad de México ya sin nuevas interrupciones. Carranza nombró al General Pablo González al mando del Distrito Federal y se desarrolló

...una política doble: por un lado, favoreció el ascenso de la clase media contenida durante el Porfiriato y el Huertismo; y por el otro, sin aterrorizar a la burguesía, salvo a la relacionada con los “científicos” o con el intento restaurador huertista, atrajo a los sectores populares mediante reformas al Plan de Guadalupe.”<sup>223</sup>

En esta ocupación definitiva las condiciones del D.F. tampoco mejoraron, e incluso sus habitantes eran menospreciados por las fuerzas constitucionalistas al no haberse sumado a la Revolución.

Los abusos de autoridad continuaron, la ocupación de casas, el despojo de coches a los civiles, el robo y demás actitudes que se habían presentado volvieron nuevamente a la Ciudad. El Gral. Pablo González se acompañaba de las actrices populares de la época, financiaba producciones fílmicas y acudía cotidianamente a los espectáculos nocturnos de la ciudad, los cuales durante la Revolución nunca cerraron. Ese comportamiento no era solo de un general, se incluían otros jefes militares entre los que destacó el Gral. Juan Mérida; este grupo recibió el mote de “los pollones” por sus pretensiones burguesas.<sup>224</sup>

Finalmente Carranza ingresó al DF en abril de 1916.

#### ❖ *La delincuencia Carrancista*

Durante las tomas de la Ciudad de México se evidenció una preferencia de su población hacia las fuerzas Convencionistas debido a los constantes saqueos que realizaron los Constitucionalistas cuando ocupaban la Ciudad. Así a una primera celebración por la derrota de Huerta y la entrada de los Constitucionalistas continúa otra celebración a la entrada de Villa y Zapata, después casi un período de duelo en el cual las tiendas cerraron por varios días y la nula celebración a la entrada de Obregón para seguir con una nueva celebración en el breve regreso de la Convención.

Y es que no fue que las tropas de las distintas facciones no asaltaran a las ciudades o pueblos que tomaban. De alguna forma buscaban su paga y víveres; sin embargo “los

---

<sup>223</sup> Javier Garcíadiego, op. cit., p. LXXVIII

<sup>224</sup> Aurelio de los Reyes, op. cit.

villistas daban una o dos horas a la tropa para darse gusto, 'los carranclanes' no se detenían nunca"<sup>225</sup>, y era justo esa actitud la que reprochaba la población de la Ciudad.

Así lo que evidenciaron las sucesivas tomas del DF por las diversas facciones revolucionarias fue el "...contraste entre los saqueadores carrancistas y los humildes del sur";<sup>226</sup> de ahí que se generará el verbo *carrancear* para referirse al hurto de pertenencias y que se crearan historias en las cuales Venustiano Carranza robaba desde plumas a sus subalternos hasta el reloj del embajador de España exhibiendo una gran destreza y cinismo.<sup>227</sup>

Por otra parte, al parecer tanto los Convencionistas como los Constitucionalistas desestimaban al Distrito Federal, particularmente a la Ciudad de México; reconocían su valor político pero nada más, no encontrando en ella virtud alguna. La pequeña simpatía hacia un bando fue debido al trato hacia la población de la ciudad, además de la ruptura con estigmas difundidos por la prensa; por ejemplo los habitantes del DF esperaban la entrada de los zapatistas de una forma violenta y cometiendo toda clase de saqueos, pero recibieron asombrados que "... en vez de robar y saquear, pidieron limosna, medida que acabó con la desconfianza y les trajo simpatía"<sup>228</sup> y los llevó a romper con el estereotipo en la prensa e incluso algunas de sus canciones empezaron a ser recibidas con beneplácito.<sup>229</sup>

#### ❖ *Formación y asaltos de la banda del automóvil gris*

Los asaltos por personas uniformadas, ya fueran o no parte de alguna facción revolucionaria, resultaron algo común desde el golpe de Estado contra Madero; en general toda la actividad delictiva aumentó debido a las dificultades que atravesó el D.F.

En las sucesivas ocupaciones del D. F. a la caída de Huerta no se pudo controlar el problema de la inseguridad; la poca experiencia en la administración, la pérdida de

---

<sup>225</sup> Jean Meyer. La revolución mexicana. México: Tusquets Editores, México, 2004. p. 81

<sup>226</sup> Francisco Gómez Pineda, *La revolución del sur. 1912-1914*, Ediciones Era, México, 2005. p.497

<sup>227</sup> Agustín Sánchez González, *La banda del automóvil gris. La Ciudad de México, la Revolución, el cine y el teatro*, Sansores & Aljibe, México, 1997.

<sup>228</sup> Aurelio de los Reyes, op. cit., p. 159

<sup>229</sup> Francisco Gómez Pineda, op. cit.



archivos y la hambruna del D. F. se conjugaron en una situación tal que se calculaba la existencia de 10 mil delincuentes, a los que tanto Convencionistas como Constitucionalistas intentaron darles ejemplos del martirio que sufrirían de ser apresados al condenar con pena de muerte el robo de propiedades; sin embargo, ello no redujo las cifras delictivas.

En todo lo mencionado hasta ahora se inserta la banda del automóvil gris, cuya historia puede rastrearse por medio de los pasos de su jefe Higinio Granda, un español que arribó a México junto con su hermano buscando mejorar su fortuna. A su llegada fue recibido por algunos familiares que ya se encontraban en México. Cuando comenzó la Revolución su hermano se enroló en el Ejército Libertador del Sur, mientras que Higinio avanzaba en sus actividades delictivas, las que lo llevaron a la cárcel de Belén. Su escape de la prisión ocurrió durante la Decena Trágica, cuando una barda de la cárcel fue destruida; de esta manera Higinio huyó junto con un grupo de compañeros destruyendo sus expedientes a fin de borrar la evidencia de sus crímenes. Pero olvidaron destruir el libro de entradas y salidas<sup>230</sup>.

Una vez fuera de la cárcel, Granda se escondió de la policía huertista, y fue hasta la llegada de los Convencionistas que salió de su escondite aprovechando la ayuda de su hermano. En este punto Aurelio de los Reyes cuestiona la existencia de los hermanos Granda, basada en el relato de Juan Mérito, y señala las posibles confusiones entre las identidades de ambos y que por ello se crea que Higinio alcanzó un puesto alto en la comandancia zapatista, cuando al que se refiere en dicho puesto sea a su hermano. Lo que sí se sabe es que Higinio Granda fue detenido nuevamente el 30 de mayo de 1915 al participar en el robo de posesiones y casas utilizando papelería oficial y presentando credenciales; *“posiblemente los robos cometidos con documentación oficial sean atribuibles a una misma banda. Aparentemente el jefe era Martínez, incrustado en el Gobierno del Distrito, y sus colaboradores más cercanos, Ortiz y Nerey, en los Servicios Especiales de la Comandancia Militar.”*<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Carlos Isla, *La banda del automóvil gris*, Editorial Universo, México, 1983.

<sup>231</sup> Aurelio de los Reyes, op. cit., p. 178

Higinio escapa por segunda ocasión de la cárcel durante los enfrentamientos entre convencionistas y constitucionalistas en el mes de julio de 1915, en los cuales en una ocasión fueron abiertas las puertas de la cárcel de Belén. Una vez afuera se asoció con Santiago Risco, agente de la Inspección General de Policía, con Manuel Palomar, jefe de los Servicios Especiales de la Comandancia Militar, y con otras personas que de igual forma participaban en el gobierno del D. F. Esta vez en lugar de ser solo un colaborador menor Higinio fue quien organizó la banda y planeó los asaltos.

La presión para la aprensión de los maleantes aumentó debido al secuestro y violación de una ciudadana francesa; esto condujo a la aprehensión de los integrantes de la banda a principios de octubre. Acerca de su detención giran diferentes versiones: en algunas se dijo que fueron capturados imprevistamente por una de sus primeras víctimas, mientras que en otras fue un policía, Juan Manuel Cabrera, quien lo hizo.

La sentencia para los diez miembros masculinos de la banda fue la pena de muerte, ello debido a los atracos y al uso del uniforme militar, que era sumamente castigado. Al último momento el Gral. González condonó a cuatro de los sentenciados, de quienes esperaba obtener mayores declaraciones sobre el destino del dinero, las joyas y otros posibles delitos.

Nada de lo anterior ocurrió. Seis miembros de la banda fueron fusilados, los otros cuatro que quedaban vivos murieron en condiciones sospechosas al interior de la cárcel, desde envenenados, presuntas fugas y acuchillados.

Pero Higinio Granda logró escapar una vez más.

## *2. Argumento*

La película original constaba de 36 partes, exhibidas en tres jornadas. La versión que se conserva data de la década de 1950, cuando el audio que se le había agregado años atrás volvió a grabarse. Aquí nos referiremos al argumento original de Enrique Rosas.

Inicia con una reunión de la banda de delincuentes (Granada, el cabecilla, Otero, Chao, Mercado, José Fernández, Quintero, Lara) en la cual narran los pormenores de su último robo: las complicaciones, el haber sido descubiertos por un niño y la turba que se dirigía a

la casa mientras huían. La historia la escucha una señorita a la cual han raptado, quien no es otra más que Enriqueta, novia de Otero; él la besa a la fuerza y abusa de ella. Por otra parte Chao corteja a una mujer devota, Carmen. Ella lo acepta y quedan en verse por la noche en su apartamento.

Lo siguiente es la planeación del próximo robo y su realización, en donde todo sale tal como lo esperaban, con resistencia de las víctimas y su tortura por parte de los ladrones. Don Vicente acude a la policía a denunciar los hechos y a ponerse a la orden de las autoridades para capturar a los delincuentes.

La actividad delictiva continua en las casa de Toranzo y Martel. A la par Higinio Granada ingresa a la policía y roba documentación oficial, es ahí donde don Vicente lo reconoce y es arrestado. Sin embargo, su estancia en detención es corta pues, al salir de la Ciudad de México, los zapatistas abren las puertas de la cárcel.

Con ello la banda regresa, pero ahora don Vicente vigila en diferentes lugares y se detienen a varios criminales. A la par un general, presumiblemente Pablo González exhorta a la policía a detener los robos, y les da un plazo de una semana para ello.

Granada tiene un nuevo cuartel y ha inventado un jefe, quien se descubrirá es solo un maniquí. Asaltan la casa de Gabriel Mancera. En la cárcel un antiguo miembro de la pandilla ha comenzado a hablar, lo que lleva a más detenciones, a la antigua casa de Otero, de ahí una pista a la familia de Enriqueta, donde uno de sus hermanos los lleva a la casa en donde vive con el rufián.

Las detenciones continúan, suceden una tras otras; los policías recorren la periferia, viviendas, e incluso llegan al interior del país: Apam, Hidalgo; ahí un padre entrega a su hijo a la autoridad. Mientras tanto, Granada huye en tren.

Sigue la sentencia, las últimas horas de los delincuentes y las imágenes reales de su ejecución. Tiempo después, aquellos a los que se les perdonó la pena de muerte recuerdan sus fechorías, algunos mueren en peleas dentro de la cárcel, otros más, como Enriqueta y Carmen, viven con arrepentimiento. Granada cuenta como ha burlado a la suerte: posterior a su detención, sin saber por qué, ante un regimiento en Cuernavaca se le ha perdonado.

### **C. Análisis de la película**

Como se ha comentado, la cinta refiere a las actividades delictivas en la Ciudad de México, sin embargo, y debido a las fechas, pareciera situar e inculpar a los Convencionistas de ello. Es hasta la llegada del Gral. Pablo González que se le da un ultimátum a la policía para acabar con la banda. Aunado a las referencias de una relación entre los zapatistas y Granda, o Granada en la película: son quienes hacían poco por controlar los robos, abrieron las puertas de la prisión y, finalmente, perdonaron su condena y lo dejaron con vida.

Es relevante mencionar que es la primera película que trata algún tema relacionado con la Revolución, y la forma en la cual lo hace es legitimando a los Constitucionalistas, y enalteciendo a González, quien pretendía postularse a la presidencia, en contra de la voluntad de Venustiano Carranza.

Así, por una parte alentaba a la fracción vencedora, empero, y no por ello, expresaba la postura gubernamental, al opuesto: hablaba de la Revolución, cuando nadie más lo hacía, y enaltecía la figura de un General que no deseaban formara parte de la terna a la presidencia. Sin proponérselo, el *Serial* de Rosas se convirtió en un clásico de nuestro cine ya que se ofrece a una apasionante lectura sobre uno de los momentos políticos más relevantes del Estado surgido de la Revolución Mexicana.

### **Bibliografía**

Almoína, Helena. *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*. Tomo II. Filmoteca de la UNAM, México, 1980.

Luna, Andrés de, *La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano)*, UAM Xochimilco, México, 1984.

Garciadiego, Javier, *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*. UNAM, México, 2003.

Isla, Carlos, *La banda del automóvil gris*, Editorial Universo, México, 1983.

Meyer, Jean, *La revolución mexicana*, Tusquets Editores, México, 2004.

Pineda Gómez, Francisco, *La revolución del sur. 1912-1914*, Ediciones Era, México, 2005.

Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.

Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. Vol. I (1896-1920), UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1983.

Rosas, Enrique, *El automóvil gris, Guiones clásicos del cine mexicano, Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 10, Cineteca Nacional, México, 1981

Sánchez González, Agustín, *La banda del automóvil gris. La Ciudad de México, la Revolución, el cine y el teatro*, Sansores & Aljibe, México, 1997.

### **Hemerografía**

Ávila Espinosa, Felipe Arturo. "La Ciudad de México ante la ocupación de las fuerzas villistas y zapatistas. Diciembre de 1914-junio de 1915" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, IIH, UNAM, V.14, México, 1991. pp. 107-128. Disponible en <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehm14/183.html> (Diciembre 29, 2010).

Miranda Pacheco, Sergio. "Los gobiernos de la revolución y la problemática municipal en el Distrito Federal, 1912-1917" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, IIH, UNAM, V.28, México, 2004. pp. 77-129. Disponible en <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehm28/332.html> (Diciembre 29, 2010).

### **Filmografía**

*La banda del automóvil gris*, CONACULTA, Canal 22, México, 2008. Documental, 60min.

*El automóvil gris*, Azteca Film, México, 1919. Largometraje.

