**UNIVERSIDAD MICHOACANA**
**DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS**
**FACULTAD DE HISTORIA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA**
**PROMOCIÓN 2007-2010**

# EL DEPARTAMENTO AUTÓNOMO DE PRENSA Y PUBLICIDAD; CONSTRUYENDO LA NACIÓN A TRAVÉS DEL CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO (1937-1939)

**TESIS**

QUE PRESENTA

**TANIA CELINA RUIZ OJEDA**

PARA OBETENER EL GRADO DE
**DOCTORA EN HISTORIA**

DIRECTORES DE TESIS
**DR. EDUARDO DE LA VEGA ALFARO**
**DR. MIGUEL ÁNGEL URREGO ARDILA**

uandasquaro
*a la historia por la verdad, la inteligencia y el arte*

**MORELIA MICHOACÁN, OCTUBRE 2012**

**PARA JULIA Y SU INMENSA CURIOSIDAD.**
**GRACIAS POR VENIR.**

**AGRADECIMIENTOS**

A Michael por nunca dejar de creer, por estar siempre ahí, aún cuando yo me doy por vencida.

A mis maestros y guías Eduardo de la Vega Alfaro, Ricardo Pérez Montfort, Ángel Miquel y José María Caparros Lera, por su fe y generosidad.

A todos aquellos que con gran paciencia han escuchado algo sobre esta tesis, a mis amigos y familia.

A mi abuelo Rafael por las horas de conversación y ahora las de silencio juntos.

A todos quienes me han apoyado y ayudado para que esta tesis sea posible, Claudia, Marisol, Carmen, Sandra, Irena, Edurne y toda la gente de la IIH; Lisette, Martín, Agustín, Marco, Mallinalí, a los Maestros Ángel y Francisco de la Filmoteca UNAM y al personal del AGN.

A Javier y Citlaly, por todo, pero sobre todo por su amistad surgida de los vericuetos del cine.

Gracias por todo.

## INTRODUCCIÓN

El cine en sus orígenes como novedad científica, fuego de artificio que deslumbró al mundo, comenzó a marcar un camino que definiría su trayectoria durante las próximas décadas. Si bien de manera casi inmediata supo encontrar su vocación de artífice y la magia y la fantasía parecieron dejar atrás a la ciencia, el cine supo darles un lugar a todos. Y es que es el asombro de lo que se muestra en la pantalla, el asombro de los que han presenciado aquellos millones de cuadros por segundo que han recogido a lo largo y ancho del mundo lo natural y lo humano, toda maravilla, pareciera haber quedado plasmada ahí. No resulta fortuito pues que antes de que esos nuevos espectadores salieran de su asombro los hombres del poder, aquellos que gobernaban o soñaban con serlo, vieran en las pantallas la posibilidad de convertirse en un instrumento que podía ser usado a su favor, es decir se vieron a si mismos poblando las pantallas que se expandían diversos países.

No obstante lo vanidoso del hecho, los hombres del poder se plantaron frente al cinematógrafo modelando sus cruces de guerra, condecoraciones, espadas, uniformes militares, carruajes y todo tipo de parafernalia que consiguiera demostrar su posición para, entre otras cosas, hacerla digna de admiración y envidia. Tal vez en un principio sólo como partícipes del juego de espejos, muy pronto como aquellos que desde sus posiciones de poder jugaban con la manivela. Así que el cine de nuevo cambió. Si ya había acogido a la ciencia y a la ficción entre su nitrato de plata, serían las terribles guerras del siglo XX lo que le llevaría a acoger una nueva visión de la humanidad, a retratar el dolor y la lucha desde otros ángulos, desde el mismo campo de batalla, y la idea de la verdad seguía siendo parte de su bagaje; reconozcámoslo: al nacer en plena época positivista el cine no podía renegar su origen, buscaba retratar esa "verdad" que parecía tan necesaria e imperante.

Al hacer un recuento por la historia del cine, seremos testigos de que su evolución no sólo se dio en cuanto al uso de la imagen y la forma de narrar sucesos e historias; a su alrededor

se tuvieron que trazar líneas empresariales, lenguaje técnico, y más adelante se crearon empresas productoras y sindicatos. Su desarrollo tuvo que ser tan rápido como el desarrollo de la historia y es que el siglo XX tendría demasiadas cosas que retratar.

En esta vorágine el mundo se reconstituía y surgían los tiranos y se creaban bloques de naciones y sonaban los tambores de guerra. El totalitarismo sería el laboratorio ideal para que el cine madurara; si bien fue en la Revolución Soviética que la propaganda cinematográfica fue utilizada por un régimen político de manera absolutamente consciente y deliberada por primea vez, fueron los nazis quienes lo llevaron de la mano de Leni Reinfenstahl a la perfección estética.

Lo que esta tesis intenta hacer es en primera instancia entender este recorrido del cine, nacido como una maravilla científica; la posterior creación del cine documental como género cinematográfico y su distanciamiento de la primitiva vista cinematográfica; distinguirlos en su lenguaje y narrativa para después poder observar su conversión en propaganda política y el uso de ésta como herramienta. Para este último punto, se utilizó un ejemplo poco conocido y muy ilustrativo, ya que fue posible realizar una investigación desde los dos bandos contendientes de la Guerra Civil Española: la Republica Española y los Nacionales. Esta guerra nos proporciona un momento histórico preciso donde el cine de propaganda es utilizado de manera activa por dos contendientes muy distintos en cuanto a sus posiciones ideológicas.

Entonces podemos llegar al tema central de esta tesis: ¿qué sucede con el cine de propaganda en México? La decisión de ubicarlo en el periodo correspondiente al sexenio de Lázaro Cárdenas del Río deriva de que dicho periodo resulta ser el más productivo en cuanto a materiales documentales de propaganda cinematográfica realizados por cualquier gobierno mexicano, al menos hasta ese momento. Esto no se da de manera fortuita que se

corresponde con una necesidad histórica, ya que al concluir formalmente la Revolución Mexicana la subsecuente tarea de sanar las heridas y construir un proyecto de Nación incluyente es una idea que se encuentra presente en la mayoría de los gobiernos que prosiguen.

Durante la gestión encabezada por José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública esta idea toma una forma precisa y clara, manifestándose en las múltiples facetas artísticas y culturales mexicanas y afianzándose en las intelectuales y en los conceptos de algunas de las figuras políticas más destacadas. Pero es con la llegada de Cárdenas al poder que este proyecto puede de alguna manera ser concretado; el reparto agrario, la expropiación petrolera, le educación socialista, la inclusión de los indígenas en la educación y el respeto por sus culturas, el apoyo a los emergentes sindicatos, las obras de ingeniería que dotaron al país de infraestructura con carreteras, presas, hospitales escuelas, etc., lograron que muchos mexicanos que habían sido olvidados se sintieran por fin parte de un proyecto político. La publicación del Plan Sexenal y su desarrollo ayudó a que este proyecto se concretara en sus puntos más importantes. Sin lugar a dudas es Cárdenas quien logra que México se convierta en una nación progresista y para que los mexicanos (o la mayor cantidad posible de ellos) pudieran sentirse parte de este progreso era imperativo informar sobre él. La radio, la prensa y el cine se convierten, de manera abierta, en instrumentos del Estado. Para Cárdenas el cine cobró una importancia hasta entonces inusitada en cualquier gobierno mexicano.

La creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad es otro parangón dentro del sistema de comunicación creado por el gobierno de Cárdenas y la manera en que éste fue el lugar desde donde se realizaron o coordinaron gran parte de los documentales que retratan las políticas de su gobierno lo hacen fundamental para entender el cine documental de propaganda de esta época; así que decidimos delimitar el tema de estudio a

los materiales relacionados con dicho Departamento. Es importante resaltar que no existen investigaciones sobre el tema que tengan una extensión mayor a 10 páginas. La más importante es la tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de Rafael López González titulada *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, Tesis del año 2002, que si bien hace un recuento general bastante interesante sobre el la historia del DAPP, su apartado sobre cine se remite a resumir la memoria del DAPP que se encuentra en el Archivo General de la Nación. No podemos dejar de lado a Fernando Barquera Mejía y su artículo "El departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939), publicado en la *Revista Mexicana de Comunicación*, que es el pionero en cuanto a estudios sobre el DAPP. Sin embargo, tal artículo, aunque muy informativo, resulta de una corta extensión y sólo alcanza a presentarnos al DAPP (en lo particular fue mi primer acercamiento con ese organismo de manera formal); recientemente, la Doctora Rosario Vidal Bonifaz, con su libro *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el Papel del Estado en México [1895-1940]*, editado en 2010, nos ilustra sobre cómo el Estado Mexicano influyó en el desarrollo del cine nacional, los sindicatos y los distintos gremios, pero no profundiza en el caso particular de nuestro principal objeto de estudio.

Lo inédito del tema lo hizo tan complicado como desafiante, y aunque debo de confesar que existió un momento de desesperanza e incertidumbre, la cantidad de documentos encontrados (alrededor de 300, la gran mayoría sobre cine, esto sin contar los impresos editados por el DAPP) dieron una vida nueva a esta investigación. De esta manera nos encontramos frente a una tesis que pretende mostrar cómo el Estado Mexicano, teniendo a Lázaro Cárdenas al frente, utilizó al cine como un instrumento de propaganda. A la vez explicamos las formas, los costos, las relaciones, y las políticas establecidas para llevar esto a cabo. Quien busque aquí una revisión de la ideología y praxis política de Cárdenas no la encontrará (cuando menos no capitulada pero sí entre las líneas de la historia del cine

mexicano), ya que, a final de cuentas, si bien esta tesis se ubica dentro del campo de la historia, es un trabajo sobre la historia del cine.

Bienvenidos.

Muchas personas serias creen adoptar una actitud digna no tomando en serio al cinematógrafo. Una tarde de mal humor se han asomado a una de esas salas donde se proyectan las películas, han mirado con atención superficial al cuadro luminoso y han salido irradiadas por el espectáculo absurdo y grosero que acaba de pasar ante sus ojos. Sin embargo…

A esa misma hora, esa misma película absurda e irritante ha pasado ante los ojos de multitudes congregadas en innumerables rincones del universo; millares y millares de hombres de todos los pueblos, de los más cultos y de los más bárbaros, de las ciudades y de las aldeas, de todas las clases sociales, han salvado por una hora todas estas diferencias terribles y fatales para darse cita ante la película absurda e irritante. Este hecho, nuevo sobre la tierra bastaría a hacer que toda persona seria comprenda que no cabe ante el cinematógrafo otra actitud digna que encararse con él, considerándolo como un instrumento nuevo de la humanidad, poderoso y terrible, lo mismo para su bien que para su mal; como uno de los fenómenos más extraordinarios de la vida moderna.

Federico de Onís

# Índice

## CAPÍTULO I
## SURGIMIENTO Y DESARROLLO DEL CINE DOCUMENTAL: EL CAMINO A LA PROPAGANDA CINEMATOGRÁFICA, 1895 -1940


La búsqueda de la verdad ---- 1
El camino de la imagen en movimiento al cinematógrafo ---- 2
El cine documental ---- 8
El cine documental y su uso político: el desarrollo de la propaganda fílmica,
1920-1936. El cine y la propaganda (cameos del poder) ---- 17
La propaganda fílmica como "lenguaje unificador" ---- 22
El cine de propaganda de Hitler ---- 26
La Guerra Civil Española:
dos visiones de España a través del cine de propaganda ---- 33


## CAPÍTULO II
## EL NACIMIENTO DEL CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO; EL CINE Y SU USO POLÍTICO, 1910 – 1934


El nacimiento del cine documental en México;
el cine y su uso político, 1910 – 1934 ---- 73
Construyendo la nación: del discurso político al discurso del documental cinematográfico
La Nación, la identidad nacional y el nacionalismo ---- 83
El símbolo, el signo y la Nación ---- 90
El cine documental en México la verdad, el cinematógrafo y los intelectuales mexicanos ---- 95
Retrato cinematográfico del inicio de la revolución mexicana ---- 102
El inicio de la revuelta ---- 103
El cine y el nacimiento del México revolucionario ---- 113
El adiós del documental de la revolución. El cine y la época de los caudillos ---- 123

## CAPITULO III
## EL DEPARTAMENTO AUTÓNOMO DE PRENSA Y PUBLICIDAD; EL CINE DURANTE EL PERÍODO CARDENISTA


El departamento autónomo de prensa y publicidad;
el cine durante el período cardenista ..... 139
Hacía una nueva forma de comunicar la Nación:
la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad ..... 139
El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad ..... 141
El cine gubernamental antes del DAPP ..... 146
El surgimiento del DAPP ..... 149
El presidente como público cinematográfico ..... 159
La industria cinematográfica y el DAPP ..... 168
Las producciones del DAPP. Formas de producción y distribución ..... 169
El DAPP: la imagen de México para el mundo ..... 183
El DAPP y el control de los contenidos cinematográficos ..... 191
La educación socialista, el cine y el DAPP ..... 201
De política y cine: los sindicatos cinematográficos y
las productoras al servicio del estado ..... 206


## CAPITULO IV
## TRES EJEMPLOS DE PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS DOCUMENTALES REALIZADAS POR EL D.A.P.P.


Tres ejemplos de producciones cinematográficas documentales realizadas
Por el DAPP ..... 216
El petróleo como uno de los temas principales del
cine documental de propaganda del DAPP ..... 217
El petróleo y el cine: un intercambio en tiempo de guerra ..... 223
Los niños de Morelia México y la Guerra Civil Española ..... 229
Desfiles atléticos del 20 de noviembre ..... 236
Conclusiones ..... 241
Anexos gráficos ..... 245
Anexo fotográfico ..... 253

Fuentes consultadas ..... 254
Bibliografía ..... 255

# CAPÍTULO I

## SURGIMIENTO Y DESARROLLO DEL CINE DOCUMENTAL: EL CAMINO A LA PROPAGANDA CINEMATOGRÁFICA, 1895 -1940

> Las masas son una matriz que ha engendrado en el momento actual un conjunto de actitudes nuevas en relación con la obra de arte.
>
> Walter Benjamin
> *La obra de arte en los tiempos de la reproductibilidad técnica*

### LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD

Anterior a la aparición del cinematógrafo existieron una serie de aparatos que ya producían imágenes en movimiento, los cuales estuvieron al alcance del público durante varias décadas, producto de distintos descubrimientos científicos y avances tecnológicos. Artefactos, películas de celulosa y trucos fueron generando un vasto catálogo que más tarde y en su conjunción servirían para dar origen al espectáculo cinematográfico.[1] ¿Qué sucedió que logró hacer del cinematógrafo y posteriormente del cine una parte integral de la cultura visual y de la historia en imágenes de distintas culturas?, ¿qué fue lo que ayudó a que trascendiera sus inicios como curiosidad científica y espacio de recreación, para llegar a ser en muy pocos años una manifestación cultural de insospechado alcance?.

Uno de los aspectos que serían modificados para siempre a raíz de la invención del cine fue la noción del tiempo y el espacio como se le conocía. Si bien lo que acontecía alrededor del mundo se hacía de conocimiento del resto del globo por medio de la prensa escrita, el

[1] Para conocer un amplio catálogo de los materiales que se mostraban a través de estos artefactos se puede consultar a: Ituarte Leire; Letamendi Jon, *Los Inicios del Cine, Desde los Espectáculos Precinematográficos hasta 1917*, Ediciones Serbal, Barcelona, 2002. Virgilio Tosi realiza una interesante recorrido por la historia de los antecedente y orígenes del cine en el mundo, Tosi, Virgilio, *El Cine Antes de Lumière*, UNAM, México, 1993.

impacto de la imagen en movimiento permitió que los nuevos públicos del cine se encontraran con la historia reciente de una manera mucho más drástica. Los hechos retratados en tiempo real y de manera cercana a la realidad llevaron al público a comprender su entorno de manera distinta, a vivir los acontecimientos que sucedían en lugares impensables, imposibles y lejanos. Es esta capacidad de retratar la historia en imágenes (tanto la antigua como lo que acontecía –se vivía- en el momento mismo), los que hizo del cinematógrafo un medio para la realización de documentos "objetivos" y científicos, ya que para los intelectuales de la época el cine iba más allá del espectáculo popular convirtiéndose en un "retrato fiel de la realidad", un documento culto al alcance de toda la sociedad. Es entonces a ese público para el cual la imagen cinematográfica adquiere un valor fundamental en su universo simbólico. El cine logró llevar la imagen a la masificación, gracias a la capacidad de conocer y reconocer culturas distintas y símiles, inaugurando una nueva manera de comprender no sólo la imagen, sino a la vez la sociedad propia y ajena.

## EL CAMINO DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO AL CINEMATÓGRAFO

La imagen capturada era de conocimiento mundial mucho antes que el cinematógrafo fuera inventado. A finales del siglo XIX la fotografía ya era de uso común, y los mexicanos se habían dado a la tarea de retratarse y retratar el entorno que habitaban.

> En México la fotografía no sólo asombra a la aristocracia y a la nueva burguesía que copian los modelos europeos, también deslumbran las sociedades rurales que profesan un culto extendido, "sincrético", por las imágenes.[2]

El antecedente de la fotografía lo podemos encontrar en la cámara oscura, aparato construido por personajes tan notables como Leonardo da Vinci y posteriormente por G. B. Della Porta;[3] despuése fue Joseph Antoine Plateau,[4] estudioso de la percepción visual, quien a

[2]Debroise, Olivier, *Fuga Mexicana, Un Recorrido por la Fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005, p. 47.
[3]El primero construyó su aparato a mediados del siglo XV, mientras Della Porta realizó uno similar en el siglo XVI. Tosi Virgilio, *op. cit...,* p.13.

finales de 1832 dio a conocer, por medio de varias publicaciones científicas, un aparato consistente en un círculo de cartón, el cual tenía varias fisuras radiales y formas pintadas sobre una de las caras; al girar este disco sobre su eje y al mismo tiempo observar a través de las fisuras frente a un espejo con un ojo, las figuras parecían adquirir movimiento propio:

> si muchos objetos, gradualmente distintos en forma y posición, se presentan al ojo uno después de otro, en breves intervalos lo suficientemente aproximados, las impresiones en la retina se enlazan entre ellas sin confundirse y se tendrá la ilusión de ver un solo objeto que cambia gradualmente de forma y posición.[5]

Este descubrimiento dio origen a un artefacto llamado *fantascope*, basado en el diseño del disco giratorio. A su vez en Viena fue presentado el *stroboscopio*, aparato muy similar realizado por Simón R. Von Stamperf, quien lo utilizó para estudiar movimientos mecánicos. Los juguetes ópticos sirvieron para despertar el interés por la imagen en movimiento, llevándola a un público no sólo integrado por científicos; los más comunes eran las linternas mágicas, que proyectaban vistas fijas, y en el caso de México se presentaban en espectáculos itinerantes, como circos, carpas y actos de magia que visitaban frecuentemente ciudades, pueblos y villas.[6]

Sin embargo, un nombre más significativo en relación con los avances tecnológicos que llevarían al descubrimiento del cinematógrafo es el de Edward J. Muybridge, conocido por sus series fotográficas realizadas cuando buscaba descubrir cómo era en realidad el galope de

[4]Sadoul Georges, *Historia del Cine Mundial (desde sus orígenes hasta nuestros días),* Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 5.
[5]*Ibid.,* p. 128. *Ibid*
[6]Leal, Juan Felipe, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza, *1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México* (Colección Anales del cine en México, 1895-1911), México, Voyeur, JP, 2005, p. 59; y Miquel, Ángel, "Los últimos tiempos de la linterna mágica", en revista *Luna Córnea*, No. 24, México D. F., julio-septiembre de 2002, pp. 11-19.

un caballo o los movimientos realizados por distintas personas en actitudes cotidianas[7], material que fue presentado en su libro *Animal Locomotion.*[8]

Como podemos ver, las bases científicas para el cinematógrafo estaban sobre la mesa, pero fueron los hermanos Lumière quienes finalmente obtuvieron el reconocimiento mundial por su invención. Dejando atrás a su predecesor quizá más importante, Thomas Alba Edison, quien al inventar el kinetoscopio abrió la posibilidad de la imagen en movimiento al mundo, ayudando, además, a promoverla. Se sabe que los Lumière adquirieron uno de estos aparatos[9], el cual utilizaron para iniciar sus investigaciones. El uso de los kinetoscopios se había difundido por gran parte de los continentes americano y europeo, gracias a salones acondicionados para contener varios de estos aparatos "tragamonedas", lo que dio origen al concepto de *Nickelodeon*.

El *kinetoscopio*, cuyo nombre significa "mirar el movimiento"[10], fue inspirado por el diseño y los estudios realizados por Muybridge, aplicados al *zoopraxiscopio*, aparato que Edison conocía gracias a su inventor. Ese artefacto se basaba en un principio/defecto fisiológico que hizo del cine algo posible: *la persistencia de las impresiones retinianas,* a su vez descubierto por Plateau. Fue varios meses después de la entrevista entre Muybridge y Edison, que el segundo se dio cuenta de que su fonógrafo se componía de principios mecánicos capaces de aplicarse a la imagen en movimiento. Pero los intentos de Edison hubieran sido vanos de no ser por la invención del soporte de celuloide, que servía para colocar una emulsión fotosensible creada por George Eastman, la cual consistía en una resistente película transparente de nitrocelulosa, que simplificaba el revelado y la impresión. [11]

[7]Leal, Juan Felipe et. al., *1896: El vitascopio, op. cit …,* p. 151.
[8]Leal, Juan Felipe, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza, *1895: El cine antes del cine,* (Colección Anales del cine en México, 1895-1911), México, Voyeur, JP, 2005, p. 30.
[9]*Ibid.,* p. 27.
[10]*Ibid.,* p. 29.
[11]*Ibid.,* p. 49.

Pero en el sentido moderno con el que se le conoce, es decir, como un espectáculo de masas, el cine irrumpió a finales del siglo XIX, concretamente el 28 de diciembre de 1895 en las instalaciones del Gran Café del Salón Indio, en la ciudad de París. Los hermanos Lumière mostraron por primera vez a un público potencial su invento en una pantalla de tela donde se proyectaron una serie de siluetas en movimiento, entre ellas un grupo de obreros saliendo de la fábrica de Lyon, de la que los inventores mismos eran propietarios. Los espectadores quedaron fascinados. En términos generales, hasta ese momento el mundo sólo había podido ser retratado de manera fija.

Se dice que a pesar del éxito de este novedoso artefacto, sus inventores creían que no tenía alguna función práctica más allá de un entretenimiento momentáneo o de un objeto que sólo podía servir a la ciencia y la didáctica; esto, como hoy sabemos, no fue así. La rápida exhibición en distintos medios ayudó a la creación de diferentes tipos de públicos, y a su vez de distintos consumidores o usuarios. Al público científico se llegó a través de una presentación del aparato en la Soborna ocurrida en noviembre de 1895;[12] a su vez los Lumière recurrieron al cinematógrafo, como una forma de publicitar el resto de sus productos en Europa ,[13] llegando así a fotógrafos y artistas, para finalmente establecerse de igual manera entre el público más conocido, el que acudía a las funciones de cinematógrafo en su forma de espectáculo, es decir, mercancía, el cual se multiplicaba con gran rapidez y virulencia, ávido de descubrir un mundo nuevo que se abría ante sus ojos y cobraba vida en cada función.

Rápidamente la realidad desmintió sus malos pronósticos: los Lumière se dieron cuenta de la importancia económica del cinematógrafo de manera casi inmediata, como muestra la siguiente carta enviada por Louis Lumière a su padre:

[12]Letamendi Jon, Seguin Jean – Claude, "Público y recepción de las películas Lumière", en Quintana Ángel, Coord. *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics,* Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2003, Girona, p. 37.
[13]*Idem.*

> […] del asunto de la explotación del Cinematógrafo. Sabes que hemos recibido cantidad de pedidos diferentes, hasta ahora. Aquí en Lyon, por ejemplo, en cuanto a la exhibición, *Le Lyonnais* y *Le Progrès* quieren el negocio, encargándose de toda la publicidad y reservándonos después de la retención del derecho de los pobres, el sesenta por ciento de los ingresos. En París, el Casino de París nos ha hecho ofertas parecidas y ya sabes que este establecimiento tiene unos acuerdos publicitarios con todos los periódicos, además está muy bien situado en cuanto a número de espectadores.[14]

Ante este interés los Lumière encargaron la manufactura de veinticinco aparatos que se distribuyeron en muy poco tiempo, lo que llevó a la fabricación de 200 más que formarían parte del plan de distribución mundial, a la cual se aventurarían ante los favorables comentarios emitidos por la prensa europea de la época[15]. Para esto se llevó a cabo el entrenamiento de operadores, quienes prometieron no revelar los secretos del cinematógrafo.

Son estos operadores quienes dan a conocer el cinematógrafo en todo el mundo y a la vez quienes masifican el espectáculo, ya que mientras el aparato estuvo comercializado exclusivamente por los Lumière (es decir solamente por ellos), parecen no haber existido "presentaciones populares del aparato",[16] lo cual hablaba de una estrategia comercial que funcionó, ya que al presentarse sólo en salones selectos y escoger a su público, al menos de manera inicial, ayudó a que, al ofrecer presentaciones especiales a reyes, zares y todo tipo de mandatarios, estos se mostraran más abiertos hacía él.[17]

Londres fue elegida para la presentación internacional, donde en febrero de 1896 se realizó la primera función fuera de Francia. El cine entonces no reflejaba sólo la realidad, sino una

[14]Auguste et Louis Lumière, "Correspondances 1890-1953", París, *Cahiers du Cinéma*, 1994, pp. 46-47.
[15]De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, Vivir de sueños,* Vol. I, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 21.
[16]Letamendi Jon et. al.*, op. cit...,* p. 37.
[17]*Idem.*

realidad común capaz de unir a individuos pertenecientes a grupos sociales distintos, capaz de lograr la identificación entre estos individuos y sus símbolos culturales.[18]

> El cine se nos presenta como un acontecimiento. Asistimos a él no como espectadores en una sala, sino como testigos privilegiados, contando siempre con un punto de observación y de escucha del que no disponen por lo general ni siquiera los personajes.[19]

Los primeros inventos que precedieron tanto al cine como el cinematógrafo mismo tuvieron como finalidad detener un momento, realizar un retrato que perdurara más que un instante, y quedaría constatado en las primeras vistas realizadas por los hermanos Lumière, quienes al inaugurar el largo recorrido del cine con su cámara, hicieron uso de ella como un espectador, que a su vez se maravillaba ante las posibilidades de este nuevo medio; sería Georges Mélies, el llamado "Mago de Montreuil", quien gracias a una visión extraordinariamente abierta en posibilidades, dio un giro a la función del cinematógrafo en esos primeros años, lo que desató una serie de discusiones en torno al cine y su finalidad dentro de las construcciones culturales y su relación con la verdad; tan importante en un mundo por demás positivista y confiado en la ciencia.

[18]Podemos entender entonces al cine como "la gran ecuación entre arte e industria, fue la primera y desde entonces inigualable forma de arte industrializado que ha dominado la vida cultural del siglo XX". Nowell-Smith, Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996. Para entender mejor la industrialización del cine y los alcances de esta masificación ver Walter Benjamin, *op. cit*.
[19]Narváez Torregrosa, Daniel, *Los inicios del cine*, México, Plaza y Valdez, 2004, p. 143.

## EL CINE DOCUMENTAL

> Documentary as its root word *document*, which comes from the Latin *docere*, to teach. Documentary meant a lesson; an admonition, a warning.
>
> Jack Ellis, Betsy Mc Lane
> *A New History of Documentary Film*

Algunos sitúan los orígenes del documental[20] como un género, siglos atrás, cuando a mediados del siglo XVII, el jesuita Andreas Tacquet ilustró un viaje a China gracias a una linterna mágica, aparato al que se le siguió dando un uso similar hasta entrado el siglo XX, en el que eran utilizadas comunmente para estudios sobre ciencias, viajes, aventuras y hechos importantes[21], conocidos posteriormente como *travelogues.*[22]

Así, la mayoría de los géneros importantes dentro del documental se establecieron antes de la llegada de la imagen en movimiento,[23] en el entendido de buscar informar o mostrar la verdad a partir de imágenes. La transición de la linterna mágica al cinematógrafo se dio con gran naturalidad, debido a que la mayoría de las filmaciones retrataban hechos cotidianos o sobresalientes no pertenecientes a la ficción. Pero es la expansión del cinematógrafo y el trabajo encomendado por los Lumière a sus empleados que recorrerían el mundo, lo que nos permite hablar de un documental primitivo (el cual únicamente busca realizar un registro), ya que la labor realizada por los enviados de los empresarios franceses permitió filmar imágenes de lo que ocurría en aquellos lugares a los que el cine había llegado. En sus inicios estos cortos, llamados *vistas*, carecían de un sentido que fuera más allá de ilustrar acontecimientos, es decir no contaban con una estructura dramática, pero de forma muy

[20]En una definición un tanto corta podemos entender que… "El propósito del documental sería recopilar fenómenos sociales y culturales que se consideran significantes en orden de informar acerca de ellos". Ellis, Jack, Mc Lane Betsy, *A New History of Documentary Film*, New York, Continum, 2005, p. 2.
[21]Nowell-Smith, Geoffrey, *op. cit...,* p. 87.
[22]Filmes sobre viajes, cuya finalidad era mostrar y acercar lejanos parajes y exóticos lugares al público.
[23]Viajes, etnografía, arqueología, eventos sociales, ciencia, guerra entre otros. *Idem.*

temprana en la línea cronológica del cine se puede observar un interés por establecer una línea narrativa en la forma de filmar los sucesos y mostrarlos al público,[24] por transmitir un mensaje.

En sus inicios el cine buscaba retratar o presentar un espectáculo; esto no significa que no se haya previsto la capacidad de documentar, inherente al entonces nuevo medio. Thomas Alva Edison puntualizó el "valor instructivo y documental de las imágenes y el registro de sonidos", que era aplicable tanto en lo educativo como comercial.[25] El rumbo tomado por los Lumière, en sus inicios, se enfocaría a realizar filmaciones de escenas naturales y sin utilizar actores, retratando fragmentos de la vida francesa de la época;[26] Edison por su lado recurriría a los actores y a la recreación o representación del momento que debía ser filmado. El historiador de cine Georges Sadoul establece sobre los materiales filmados en la ciudad de Lyon, en torno a la fabrica perteneciente a los Lumière, así como distintos pasajes cotidianos de la vida de los mismos inventores, que deben ser vistos de la siguiente manera: "La serie de estos Films resulta ser, al mismo tiempo que un álbum de familia, un documental social no deliberado de una familia francesa acaudalada de fines del siglo pasado".[27]

Pareciera que los Lumière entendieron esto de manera inmediata, ya que una de las indicaciones a sus operadores consistía en realizar su propio registro tanto de escenas cotidianas como del folklore y la cultura de los países que visitaban,[28] lo cual generó que los públicos locales de los lugares visitados confiaran en el nuevo aparato y no lo vieran como un engaño.[29]

[24] En el caso de México podemos ver, ya consolidada, esta incipiente línea narrativa en la obra de los hermanos Alva titulada: *La entrevista Díaz – Taft*, realizada en 1909, y donde se registra el encuentro entre ambos presidentes.
[25]Barnouw Erik, *El Documental, Historia y Estilos*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 13.
[26]*Ibid.,* p. 16.
[27]Sadoul George, *op. cit...,* p. 16.
[28]Ellis, Jack, Mc Lane Betsy*, op. cit...,* p. 6.
[29]Barnouw Erik, *op. cit...,* p. 18.

El auge comercial generado desató a su vez el vertiginoso crecimiento de compañías a lo largo del mundo; así los productores de equipo técnico buscaron que los aparatos fueran cada vez más ligeros y manejables. En este panorama la cotidianidad y los temas "reales" resultaron favorecidos, surgiendo los *documentaires, actualiés, topicals y travelongues,* es decir que "el grueso de la producción cinematográfica dedicada a mostrar al público una imagen de la realidad se resumía en las actualidades".[30] Existe una noción de documental que se impone no sólo ante la fotografía, sino también ante el cine mismo: ya que se propone reivindicar al realismo, captar las cosas "como son".[31] Surgieron entonces intentos serios por mostrar problemáticas sociales a través del cine, pasando de ser simples anécdotas a trabajos que buscaban comunicar algo más; este es el caso del documental *Recolectores de Lúpulo* realizado en 1906 por el pionero británico Cecil Hepworth, que daría pie para que en Inglaterra se siguieran con interés temas como los mineros y los presidiarios, con lo que se buscaba presentar en la pantalla "verdaderos trozos de la vida real".[32]

El cine de propaganda también fincó sus antecedentes durante estos primeros años,[33] La realización de filmaciones en distintos lugares del mundo dio impulso a un fenómeno en el que los principales personajes en el poder se consagraron también como las primeras "estrellas" de cine;

> Rey, zar, Káiser, emperador, rajá, todos ya habían desempeñado su parte en el lanzamiento de la maravilla del siglo y con el tiempo se entusiasmaron con la innovación, pues no sólo permitían las filmaciones, sino que esperaban ser objeto de ellas. Esto facilitaba el acceso a las funciones oficiales y favorecía otros permisos, pero los hombres del cinematógrafo tuvieron que pagar un precio por ello. Se convirtieron en agentes de propaganda de los actos reales, en agentes de relaciones públicas imperiales.[34]

[30]Breschand Jean, *El documental, La otra cara del Cine*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 7.
[31]*Ibid.,* p. 8.
[32]Sadoul Georges, *op. cit...,* p. 39.
[33]Ellis, Jack, Mc Lane Betsy*, op. cit...,* p. 7.
[34]Barnouw Erik, *op. cit...,* p. 25.

El cine también funcionó para sustentar la imagen de los imperios colonialistas; durante los primeros años del siglo XX, las filmaciones en colonias pertenecientes a países europeos parecían tener como meta sustentar la importancia de estas relaciones; la mentalidad colonial traspasaba el celuloide y llegaba a la pantalla mostrando agradecidos, exóticos y serviciales nativos. De nuevo el cine cumplía un fin propagandístico:

> Los nuevos aparatos visuales demostraban el poder de la ciencia para mostrar e incluso descifrar culturas alteradas; la disección y el montaje construyeron juntos un retrato presumiblemente holístico de lo colonizado.
> […] seguía una agenda al servicio del poder (lo cual se haría más evidente después de la Primera Guerra Mundial), la aparición de falsos documentales surgió para llenar la magnificencia visual que la realidad algunas veces no lograba, recreaciones mezcladas con tomas reales se convirtieron en éxitos; coronaciones, batallas y desastres naturales garantizaban públicos satisfechos y los empresarios del cine no estaban dispuestos a dejarlos ir: todo esto llevó a demostrar que la verdad y el cine documental no necesariamente estaban ligados, al menos de una forma ortodoxa. [35]

Lo anterior derivó en que a partir de 1907, la cómoda situación del cine "de actualidades" se modificara y la ficción se apoderaría paulatinamente de las pantallas; la irrupción de otros pioneros como Georges Meliés en Francia y Edwin S. Porter en los Estados Unidos, con sus innovadoras ideas, seguidos por la masificación del cine y la consecuente popularización de éste logró que la ficción y la fantasía ganaran territorio rápidamente. No podemos dejar de lado la industrialización del cinematógrafo, posterior a la gran estrategia de los Lumière, y la rápida comercialización por otras compañías. Pero también se desarrollaron productos fílmicos que tuvieron gran impacto y relevancia: los noticieros.

Uno de las principales empresas productores de cinematógrafos y materiales para hacer películas fue la francesa *Pathè,* creadora también del noticiero fílmico *Pathè Journal*, que tenía por lema "Ponemos el mundo bajo vuestros ojos". De manera casi inmediata surgieron compañías como la *Urban Trading*, que buscaba hacer ganar este nuevo mercado. Sin embargo, sería una

[35]Shotat Ella, Stam Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 122.

competencia muy complicada ya que desde 1908,[36] con la llegada de los noticieros, la situación había dado otro giro. Ediciones semanales o quincenales de la *Pathè* y la *Gaumont* iniciaron una tendencia que se dispersó de forma casi inmediata por el mundo; los formatos de las vistas cambiaron y los documentales comenzaron a convertirse en notas noticiosas,[37] lo que dio origen a los *newsreel*, serie de noticias que con un orden específico se presentaban antes de las funciones en los cines, y que resultaban una extensión en imagen en movimiento de la sección fotográfica de los tabloides,[38] y cuyo dominio mundial estaría por un buen tiempo a cargo de la compañía *Pathè*.

Aunque el género se fue construyendo durante estos primeros años, el término documental no se volvió popular hasta las décadas de los veinte y treinta del siglo XX. Dentro de la cinematografía mundial es después de la Primera Guerra Mundial que esta documentación cinematográfica se trasforma para acercarse más a la noción de documental que tenemos en la actualidad, gracias a la inclusión de intertítulos que brindaban información extra a las imágenes mostradas.[39] En la lengua inglesa este término se utilizó a partir del trabajo realizado por Robert Flaherty, en particular de su obra *Moana* (1926), a la que un periodista le otorgó "tener un valor documental".[40]

El documental en un inicio era aplicado en distintas y creativas formas de filmar sucesos que no pertenecían a la ficción,[41] practicadas sobre todo en la postguerra de la Primera Guerra Mundial.[42] La consolidación estilística del género llegó con las películas más representativas

[36]Sadoul George, *op. cit...,* p. 41.
[37]Barnouw Erik, *op. cit...,* p. 30.
[38]Ellis, J. y Betsy McLane, *op. cit...,* p. 5.
[39]Nowell- Smith, Geoffrey, *op. cit...,* p. 89.
[40] Ellis, J. y Betsy McLane, *op. cit...,* p. 3.
[41]"esta […]producción de larga duración muestra gente haciendo cosas que ellos ordinariamente hacen en su vida común, trabajar, comer, dormir, desplazarse, jugar con sus niños, haciendo para la cámara lo que haría si la cámara no estuviera ahí". Ellis, J. y Betsy McLane, *op. cit...,* pp. 13-15.
[42]Nowell- Smith, Geoffrey, *op. cit...,* p. 86.

de los inicios del documental: *Nanook of the north*[43](1922), dirigida por el mismo Flaherty quien inauguraría el género de forma más o menos oficial. Fueron sus inicios como explorador en busca de yacimientos minerales los que marcarían el camino para llegar a filmar *Nanook*. Siguiendo una exitosa carrera como explorador, en la cual se había dedicado a trazar mapas de regiones desconocidas en el norte de Estados Unidos y parte de Canadá, en 1913 tomó un curso de filmación de tres semanas en New York, llevando consigo una cámara *Bell & Howell*. Durante las expediciones que realizaría en los dos años siguientes llegó a filmar varios rollos de película teniendo a los esquimales como motivo; estas cintas fueron acogidas con gran entusiasmo por la comunidad científica, con una serie de respuestas positivas entre arqueólogos y etnólogos. El camino para filmar *Nanook* no fue sencillo, después de la pérdida de parte de sus materiales y tras una búsqueda de inversores que finalmente lo llevó a la obtención de subsidios y patrocinios; Flaherty logró encaminarse de nuevo al norte en busca de lograr realizar una película que cumpliera con su creciente sentido autocrítico.[44]

Es Flaherty quien finalmente brinda un esquema narrativo al documental con la realización de *Nanook el esquimal*: "el filme se va buscando a sí mismo, se inventa, se revela desde el interior de una experiencia cotidiana así como desde el interior de las imágenes".[45] Quizás el éxito de este cineasta radica en que recurrió al uso de distintos encuadres de la cámara, y al manejo de secuencias descriptivas.

> Flaherty había asimilado estos mecanismos de la película de ficción, sólo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores. De esta manera el drama, con su posibilidad de producir impacto emocional, se ligaba con algo real, las personas mismas.[46]

[43]*Nanook el esquimal*.
[44]Barnouw Erik, *op. cit...,* pp. 34-37.
[45]Breschand Jean, *op. cit...,* p. 13.
[46]Barnouw Erik, *op. cit...,* p. 40.

El gran suceso estético y comercial que significó *Nanook*[47] dio un impulso inusitado no sólo a la carrera de Flaherty;[48] también fue un espaldarazo para el género que ahora se instituía como tal. El término "documental" fue asignado a los programas de contenido cultural, dejando a un lado el resto de sucesos que no pertenecían a la ficción pero tampoco es bajo esos términos que podemos entenderlo, si bien en sus inicios fue así, la definición se extendería con el tiempo y las producciones.

El documental de viajes y aventuras se estableció como tal a partir de la filmación realizada por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, que lleva por título *Grass* (1925), y que mostró al mundo una difícil migración realizada por cerca de 50,000 personas buscando pasto para sus rebaños entre las montañas de Turquía y Persia, haciendo un particular énfasis en las dificultades del equipo de filmación durante el rodaje,[49] algo que ayudó para dar un valor extra (ante el público) a este tipo de trabajos. A diferencia de *Nanook,* esta nueva obra maestra no resultaba ser un estudio antropológico ni cercano o familiar. Más tarde el par de creadores filmarían la lucha de un granjero y su familia para sobrevivir en la jungla de Siam. El título de la cinta no podía ser más evocativo: *Drama en la naturaleza salvaje*, de donde seguramente tomaron elementos para su transición a la ficción, género donde darían vida ala célebre *King Kong* (1933)[50] y a la vez incluyeron ciertos elementos narrativos derivados del naciente estilo *Hollywood*, consistente en desglosar las secuencias filmadas desde diversos puntos de vista, ello para seducir más la atención del espectador y atraerlo cuantas veces fuera posible a las salas cinematográficas.

[47]Curiosamente su éxito se originó en Europa. Fue después de permanecer durante meses en las carteleras de Londres, París, Berlín y Roma que fue aceptada en Estados Unidos. Ledo, Margarita, *Del Cine-Ojo a Dogma 95, Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 41.
[48]Sergei Eisenstein declararía la deuda que tenía el cine soviético con la obra de Flaherty. Breschand Jean, *op. cit...,* p. 12.
[49]Barnouw Erik, *op. cit...,* pp. 34-37.
[50]Nowell- Smith, Geoffrey, *op. cit...,* p. 90.

El cine documental llegaría rápidamente a las ciudades, convirtiéndolas en motivos de estudio y observaciones: urbes que crecían y se transformaban, pero también se dirigían a los desastres económicos. Así *Manhattan* (1921)[51] era retratada y con ella la vida de la metrópoli, dejando atrás la visión turística y concentrándose en los barrios bajos de la isla;[52] de esta forma se daba por completa la transición del documental, de un entorno natural a las metrópolis, donde había iniciado su recorrido en aquellos primeros pasos de los Lumière.

Pero su desarrollo no se limitaría y los experimentos visuales estaban por llegar. Un importante bastión del documental se originó dentro de la Unión Soviética, lugar en el que se realizaron cientos de documentales que podían retratar desde el trabajo de los obreros del tren hasta la construcción de una fabrica. Fue DzigaVertov quien revolucionaría este género. De nombre Denis Arkadievich Kaufman, al dar inicio la Primera Guerra Mundial se mudó de la parte polaca del imperio ruso, en busqueda de una mayor seguridad a la ciudad de Petrogrado (San Petersburgo), donde estudió medicina y psicología, además de comenzar a sentir un gran interés por la poesía futurista, de donde tomaría inspiración tanto para su seudónimo (que literalmente quiere decir "Trompo en constante movimiento"), como para iniciar un *audiolaboratorio*, en el cual llevaba a cabo poemas sonoros.

A la llegada de los bolcheviques al poder, Vertov formó parte del Comité de Cine de Moscú, trabajando como editor del noticiero cinematográfico *Kinodelia*, surgido en 1928. El trabajo realizado durante el desarrollo de la Revolución Ruso-Soviética encabezada por Lenin y Trotsky le permitió darse cuenta con claridad de la importancia que tenía que las películas se presentaran en todos los frentes y sirvieran como un apoyo para todos los hombres que combatían; su doctrina se podía sintetizar en la idea "de que el cine proletario debía basarse

[51]Cinta filmada por los estadounidenses Charles Sheeler y Paul Strand, afines al cine y la fotografía realista y de vanguardia.
[52]*Idem.*

en la verdad y presentar fragmentos de la realidad actual reunidos con un sentido",[53] es decir en el sentido de la propaganda. Como podemos ver, las bases del nuevo documental estaban sentadas.

Fue después de varias filmaciones relacionadas con el ideal comunista leninista, que Vertov filma lo que se considera su mejor trabajo: *El Hombre con la cámara en movimient*o (1929), que al mismo tiempo que muestra la vida cotidiana soviética, revela la manera en que se elabora la película y la película que se elabora. La influencia del trabajo de Vertov se puede ver reflejada en obras como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) del alemán Walter Ruttman. A raíz del mencionado filme se comenzaron a realizar obras que buscaban retratar a distintas ciudades, cintas donde la cuidad era el personaje mismo: París, Niza, y otras más se mostraron ante la lente como auténticos "monstruos palpitantes".

El mundo se trasformaba, la Primera Guerra Mundial y el nacimiento de la Unión Soviética planteaban pues un panorama distinto, y la lente de la cámara cinematográfica estaba ahí; con estos tiempos revueltos surgía también una comprensión del medio cinematográfico y su función adoctrinadora. El caldo de cultivo estaba listo, la propaganda daría uno de los pasos más importantes dentro del fenómeno de comunicación masiva: el paso al cine, que si bien ya había sido anunciado en la incipiente carrera del filme documental, serían coincidentemente los regímenes que se constituían a partir de la década de los treintas los que más y quizá mejor explotarían este filón. Esto no indica que estos regímenes fueran coincidentes en sus búsquedas y formas hacia el poder, pero en lo que sí coincidían era en entender el cine como un aliado poderoso aliado y una herramienta eficaz en sus pretensiones ideológicas y doctrinarias.

[53]Barnouw, Erik, *op. cit...,* p. 55.

## EL CINE DOCUMENTAL Y SU USO POLÍTICO: EL DESARROLLO DE LA PROPAGANDA FÍLMICA, 1920-1936

> [El cine] no debe caer en la vulgaridad de un simple entretenimiento de masas, pero esto no quiere decir que se deba prescindir del público, al contrario, el cine puede ser un útil instrumento de educación del público.
>
> Josep Goebbels

### EL CINE Y LA PROPAGANDA (CAMEOS DEL PODER)

Si bien el documental había recorrido un accidentado camino partiendo desde su uso científico y etnográfico, alcanzaría su cumbre en las manos de realizadores y regímenes políticos que vieron en él algo más que una simple forma de entretenimiento. El paso de los rostros de zares, reyes y dictadores por las pantallas cinematográficas habían evidenciado la utilidad de este instrumento como una eficiente forma de propaganda. Su popularidad y la facilidad con que era entendido por las masas, le otorgó una singularidad ante otros medios de comunicación, el impacto de la imagen en movimiento y la construcción simbólica era innegable. Esta capacidad del cine tiene uno de sus ejemplos más evidente en la compleja estrategia realizada por Joseph Goebbels, ministro de Prensa y Propaganda de Hitler que se vio reflejada de manera muy clara en el cine de Leni Riefenstahl. Pero sin duda no fue la Alemania Nazi el único país donde el documental cinematográfico se había transformado en una importante herramienta discursiva. Como veremos en éste capítulo, el resto de Europa, así como Latinoamérica y Estados Unidos de Norteamérica hicieron también uso de del cine con fines políticos y México no se quedaría atrás: el documental mexicano se transformaría a la par de las transformaciones del país.

Existe un momento particular en la historia del cine donde la propaganda y los distintos acontecimientos históricos se ven intrínsecamente relacionados. Había pasado ya un poco más de treinta años de la aparición del cine como espectáculo, los imperios de el mundo occidental

se tambaleaban y el orden capitalista y liberal se establecía de manera irreversible en la mayoría de los países de Europa y América.

> No debemos olvidar que, a lo largo del siglo XX, las más variadas concepciones políticas se han atribuido el calificativo de "democracias" (…) Esta necesidad de todos los regímenes por adjudicarse el título de "democrático" no es una consecuencia de la hipocresía o del capricho pasajero de un déspota u otro; la subordinación a las aspiraciones de masas y a la legitimidad que confiere la voluntad popular es inherente a todas las culturas políticas del siglo XX (si exceptuamos posiblemente a las dictaduras militares) (…) Todo apunta a que esta aspiración a la democratización ha sido el denominador común más habitual en el desarrollo de las relaciones de las fuerzas políticas a lo largo del siglo (XX).[54]

La Primera Guerra Mundial había dejado atrás una Europa devastada; Estados Unidos de Norteamérica se enfrentaba a la "Gran Depresión", las revoluciones liberales (como la mexicana) habían concluido y una nueva visión del mundo se practicaba; occidente dejaba atrás sus viejos trajes románticos y enfrentaba el reto de reconstituirse en un nuevo orden mundial. El cine crecía a la par de los líderes y nuevos estados. Si recurrimos a ejemplos ya citados sabemos que Lenin reconoció la importancia de este medio para la revolución bolchevique, que la revolución mexicana había sido registrada y proyectada por el cine, y en trincheras de la Primera Guerra Mundial habían encontrado temas para la ficción y el documental.

> El cine también experimentó toda una revolución durante la guerra. De entretenimiento ligero y barato para consumo del gran público, se transformó en uno de los instrumentos de propaganda más importantes. (…) El ministro de Asuntos Exteriores del Reino Unido declaró qué "las películas ya no son una fuente de placer, son mucho más que eso… El cine es el nuevo idioma universal". Casi todos los ejércitos de los países implicados en la contienda se dotaron de unidades cinematográficas, y millares de operadores recorrieron las líneas del frente para inmortalizar el valor, la entrega y las heroicas hazañas de los soldados. Se trasportaron millares de kilómetros de celuloide a los arsenales militares, que posteriormente se sometieron a un montaje escrupuloso, bajo la atenta mirada de la censura, antes de presentarlos a combatientes y a una población civil sedienta de noticias e imágenes. Esta guerra, que destrozó y arruinó la vida de millones de seres humanos, también dio lugar a representaciones

[54]Sand, Shlomo, *El Siglo XX en pantalla*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 33.

> visuales inéditas. Las formas de recuerdo que se incrustaron en la conciencia colectiva no tenían parangón en la historia. [55]

Pero como todo lenguaje el cine necesitó un proceso de maduración y crecimiento. Al ver hoy los documentales filmados en la época nos parecen poseedores de una gran inocencia; en la mayoría de los casos, la inocencia no era su principal cualidad. En su momento tuvieron y cumplieron una función muy específica: informar y convencer no sólo al público civil sino también a aquellos que luchaban por consagrar una causa. El cine se convirtió en uno de los medios de propaganda preferidos gracias a que ya había demostrado su eficiencia para llegar al gran público y su aparente fácil lectura.

Como sabemos, desde su origen el cine resultó atractivo para los hombres en el poder. El uso de su imagen ayudaba no sólo a su ego, sino también a la difusión de sus obras e ideales. No sería hasta después de la Primera Guerra Mundial que el enorme potencial del cine sería aprovechado con toda su fuerza a favor de las distintas ideologías políticas, convirtiéndose en una importante herramienta de propaganda.[56]

> La propaganda es el instrumento más importante del totalitarismo en sus relaciones con un mundo no totalitario, mientras el terror constituye su forma de gobierno. La propaganda adquiere un componente cientificista para las masas y coloca al dictador como ejemplo absoluto de infalibilidad.[57]

Y aunque el cine no fue el único medio donde la propaganda se mostró efectiva (también lo fueron el cartel, la literatura, la pintura, así como los distintos formatos de medios impresos, la radio, y otras manifestaciones) sí fue uno de los que tuvo un mayor alcance, sobre todo teniendo

[55] *Ibid.,* p. 76.
[56] Tiene como objetivo ejercer una influencia sobre los personajes y los grupos a los que se dirige, ya sea para hacerlos actuar en un sentido dado. Intenta influir en el receptor para así modificar su conducta a través de la mediación de sus opiniones. Durandin, Guy, *La Información, la desinformación y la realidad*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1995, pp. 129 - 130.
[57] Quintana, Ángel, *Fábulas de lo visible, El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acantilado, 2003, p. 25.

en cuenta el elevado analfabetismo que imperaba durante las primeras décadas del siglo XX, así como la capacidad de las imágenes en movimiento para impactar de manera profunda a los espectadores. Pareciera que los regímenes al apoyarse en el cine buscaban a su vez una manera de legitimar tanto sus ideales, como los hechos acontecidos en búsqueda de consolidarlos.

Esto no implica que la propaganda fuera utilizara solamente por estos gobiernos totalitarios:

> La dependencia que tiene la ideología de las imágenes y lo imaginario (un territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las cuales se forma nuestro sentido de la identidad) hacen de la imagen copia, representación y similitud, una categoría mucho más central y dinámica de lo que Platón hubiera admitido. Las ideologías, empezando por las de género se ceñirán a este sentido imaginario de identidad.[58]

Podremos ver que la propaganda cinematográfica ha cumplido diversas funciones dentro de los fenómenos de comunicación en procesos sociopolíticos específicos, y así como ha buscado manipular, a la vez, también intentaba dar esperanza y un sentido de futuro, tanto a los combatientes, como al pueblo; voz a los hombres en el poder, y una visión de lo más profundo de la nación, al proyecto en construcción de ésta, lo cual no resultó un hecho aislado ya que el mundo entero pareció darse cuenta de este enorme potencial.

> Como medio de excelencia para contar historias, el cine estaba especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de naciones e imperios. La conciencia nacional, vista generalmente como una precondición de la nación- es decir, la creencia que comparten individuos dispares sobre orígenes comunes, status, situación y aspiraciones- se convierte en ficciones cinematográficas enlazadas a grandes rasgos. [59]

Así las naciones que se construían y representaban en imágenes, tomaban forma en fotogramas que intentaban explicar la lucha para llegar a ella. En este sentido sería el cine soviético un precursor, utilizando no sólo materiales de formato documental sino a la vez

[58]Nichols, Bill, *La Representación de la Realidad, Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 37.
[59]Shotat Ella, Stam R, *op. cit...,* p. 117.

recurriendo a la ficción para cimentar en el imaginario público la construcción del estado soviético con Lenin al frente, a su muerte Stalin ya entendía al igual que Lenin el enorme impacto que tenía el cine.

Por esta razón hemos decidido tomar como ejemplo internacional uno de los casos menos conocidos en México y tal vez uno de los más ambiguos: el cine documental de propaganda producido en el periodo de la Guerra Civil Española. Como sabemos el cine realizado durante los regímenes de Hitler y Mussolini representa sendos casos que han sido claramente estudiados, y debido a que consideramos necesario para el presente estudio enriquecer el contexto histórico del desarrollo del fenómeno del cine de documental de propaganda bajo el Estado, el caso español resulta cercano no sólo a México y el período, sino a la vez permite un vistazo único a uno de los momento más complejos del desarrollo del cine. Por ésta razón, ante los ejemplos mencionados, se ha decidido profundizar en el caso de la Guerra Civil Española. Esto no impide que demos un rápido repaso a dos momentos clave para el desarrollo tanto técnico como estético del documental, a través de los casos de la Unión Soviética y Alemania, al final se busca entender el camino que el cine documental tomaba en tiempos de guerra y en el desarrollo de la propaganda fílmica a partir de la visión de distintos bandos en busca de hacerse del poder.

## LA PROPAGANDA FÍLMICA COMO "LENGUAJE UNIFICADOR"

> By the clever and continuous use of propaganda, a people can even made to mistake heaven for hell, and vice versa.
>
> Adolfo Hitler

Después de la Revolución Mexicana sería la Revolución Soviética el siguiente levantamiento civil que ocuparía una gran cantidad de metraje cinematográfico. Pero la gran diferencia entre ambos registros de los acontecimientos radica, en los años de diferencia entre el estallido de una y otra, tiempo en el que se permitió al lenguaje cinematográfico evolucionar y desarrollarse. Si bien la cámara estuvo presente y filmó escenas conmovedoras e impresionantes de la gente llenado las calles de San Petersburgo y Moscú, no hubo presencia cinematográfica durante los episodios más dramáticos, entre ellos la toma del Palacio de Invierno.[60] Shlomo Sand indica que "curiosamente, en las representaciones visuales de la Revolución, al igual que sucedía con los mecanismos de su conceptualización, la mezcla entre elementos imaginarios y elementos reales esta mucho más extendida que en el resto de las representaciones históricas del siglo", haciendo referencia la extraordinaria obra *Octubre* (1928), del director soviético Serguéi Eisenstein, cuyas imágenes refiere Sand, "figuraban en los libros escolares de historia".

Para la fecha de realización de este filme Stalin ya tenía seis años ocupando el cargo de Secretario General del Partido Comunista de la recién nacida Unión Soviética, y había hecho del cine una de sus herramientas más útiles. Como se sabe Serguéi Eisenstein no era totalmente de su agrado,[61] sin embargo su cine resulta uno de los ejemplos más bellos y

[60]Sand, Shlomo, *op. cit...,* p. 125.

[61]Hacia fines de los años veinte del siglo pasado, Eisenstein se trasladó a Hollywood, donde no pudo concretar proyectos con los directivos de la Paramount Films. De ahí se dirigió a México, donde con el apoyo económico de Upton Sinclair filmó los rushes de un filme que iba a intitularse *¡Que Viva México!*, obra que dejó inconclusa. A su regreso a la URSS fue catedrático en el Instituto Cinematográfico de Moscú; acusado de "esteticista" y de no servir al partido, finalmente fue hecho a un lado y murió siendo considerado persona no

representativos de estos primero años donde el cine documental y la recreación se conjugaron en búsqueda de un objetivo común, la consolidación de imaginarios históricos y sociales.

En el naciente Estado soviético "La documentación visual se convirtió rápidamente en uno de los estandartes de la producción cinematográfica".[62] Después de unos primeros altibajos debidos a la migración de directores y la carencia de materiales, las primeras grandes obras emanadas del nuevo régimen soviético se le deben al ya mencionado director Serguéi Eisenstein, quien iniciaría un fascinante recorrido por el cine propagandístico.

> De todos estos largometrajes, en los que la memoria desempeñaba un papel importante, los que causaron una mayor impresión – Sergei Eisenstein y Vsievolod Pudovkin- emplearon para modelar la lógica histórica del bolchevismo, diferentes estrategias visuales que revolucionaron el lenguaje cinematográfico. De todas las películas mudas de los años veinte, estas fueron las más elocuentes y expresivas. Sin embargo no debemos olvidar que se trataba de encargos y que, por lo tanto, podemos calificarlas de filmes de propaganda, e incluso constituyen una prueba de que, en el mundo del arte, el compromiso político de los creadores o su dependencia en relación con el poder no tiene que afectar necesariamente la calidad de la obra.[63]

Fue sin duda *El Acorazado Potemkin* (1925) el filme que revolucionaría el lenguaje cinematográfico y llevaría el cine de propaganda a nuevas dimensiones. Los siguientes años resultaron sumamente duros debido a las persecuciones emprendidas por el gobierno estalinista y los exterminios masivos que fueron ignorados (u obligados a ignorar) por el cine soviético del periodo estalinista.

---

grata del comunismo soviético. Su obra resulta fundamental para el establecimiento del "lenguaje" cinematográfico moderno, así como para la estética establecida en pantalla, particularmente en el cine mexicano. Para abundar en este caso, véase: De la Vega Alfaro, Eduardo, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexiquense de Cultura e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, 1997. Y Caparrós-Lera, José María, *Historia del Cine Mundial*, Madrid, Libros de cine, RIALP, 2009.

[62]Sand, Shlomo, *op. cit...*, p. 126.

[63]*Ibid.,* p. 131.

Tomando por ejemplo de una manera muy general la Revolución Soviética podemos ver que en un primer plano, se encontrarían los deseos del pueblo por alcanzar formas de vida más justas y equitativas; por otro, al ver los dos grandes films dirigidos por Sergéi Einsenstein, *El Acorazado Potiomkin* (1925) y *Octubre* (1927)[64], podemos entender por qué resultaron tan impactantes en su momento para aquellos que habían presenciado la revolución. Ambas obras recogen la lucha y recurren a la ficción para mostrar los momentos más álgidos y románticos del levantamiento del pueblo contra la opresión zarista. En ambas es el pueblo el que toma la lucha en sus manos, protagonista de su propio destino. Así en el binomio de comunicación que plantea Guy Durain se concreta de manera eficiente, al menos en sus inicios mantener una visión del nuevo régimen soviético como esa lucha del pueblo que al final ha logrado la victoria, sólo que la narración épica de este momento había llegado al cine, quedando así registrada por el ojo de los espectadores como parte de su realidad.

*Octubre* (1927), Sergéi Einsenstein

Pero no fue Einsenstein el único realizador durante los primeros años del régimen comunista soviético; la importancia del cinematógrafo era mayúscula. Y los principales líderes revolucionarios, lo tenían muy claro.

> 1922, Lenin mantuvo una conversación con el Comisario de Educación, Anatoli Lunacharsky: "De todas las artes" dijo Lenin, "para nosotros la cinematografía es la más importante". Y habló especialmente de las películas que reflejaban la "realidad soviética". Esas películas según Lenin debían comenzar con noticiarios". Posteriormente Lenin abogó por lo que llegó a conocerse como "la proporción cinematográfica leninista", una doctrina

[64] Imagen tomada de: http://www.wsws.org/images/2012mar/m10-ber4-oct1-480.jpg

según la cual todo programa fílmico debía guardar un equilibrio entre material de ficción y material de actualidad.[65]

Con la expedición del decreto de nacionalización de la industria fílmica del año de 1919, se creó la Escuela Cinematográfica del Estado, la célebre G.I.K., siendo así el "gobierno Bolchevique, por lo tanto, el primer gobierno del mundo que comprendió y reconoció la importancia y función del cine en la era de la cultura de las masas".[66] A la vez se produjeron pequeñas películas en donde se mostraban los cambios a la vida de los pobladores traídos por la revolución. Esta producción se ampliaría a todo a territorio geográfico surgido de la creación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y la firma del Pacto de Varsovia con la consecuente anexión de otros Estados en 1949. En ellos se mostraba el trabajo del campo y a los obreros, así como los beneficios del sistema político, y las "grandes" ayudas que proporcionaba el camarada Stalin a los trabajadores. Estos cortos eran retransmitidos por televisión pública (como un ejercicio de memoria histórica) hasta hace algunos años (2005) en países como la República Checa.

La propaganda e información deben ser estudiadas desde tesituras distintas, partiendo de la premisa de que resultan diferentes conceptos y aunque la información puede llegar a ser eficaz en el momento de influir en un interlocutor esta eficacia no es tan amplia como la lograda por la propaganda, la cual recurre a procesos más específicos de la comunicación para lograr imponer un mensaje. De esta forma explota el hecho de que "la conducta humana está determinada en el plano psicológico por dos grandes clases de factores: por un lado los deseos y, por el otro, las informaciones que disponemos en relación a los medios para realizar estos deseos".[67] Esta idea parecía ser muy clara para los miembros del Partido Nacional Socialista Alemán en los tempranos años treinta, en especial para un hombre turbio llamado Joseph Goebbels. Nadie mejor que él pudo entender los deseos de una nación y canalizarlos a través de

[65]Barnouw, Erik, *op. cit...,* p. 54.
[66]Gubert, Román, *Historia del Cine*, Vol. I, Barcelona, Baber, 1989, p. 242.
[67]Durandin, Guy, *op. cit...,* p. 130.

la propaganda para lograr terribles metas propuestas por el líder de dicho movimiento: Adolfo Hitler. Durante varios años engañó no sólo a un pueblo sino al mundo entero que, horrorizado, sería un testigo tardío de la maldad de que fueron capaces. Pero antes de esto hubo que convencer a un pueblo de llevarlos al poder y de apoyarlos durante su estadía en éste, y el cine fue un instrumento de gran valía para estos propósitos.

## EL CINE DE PROPAGANDA DE HITLER

Universum Film AG o UFA, cuna de Murnau (*Nosferatu* 1922), Fritz Lang (*Metrópolis* 1927) y Marlene Dietrich (*El Ángel Azul* 1930) y de Leni Riefenstah (*La Montaña Sagrada* 1926, de la cual fue actriz), se convirtió en el departamento preferido de Goebbels al quedar bajo su cargo en 1933, los que rápidamente provocó un exilio de directores y actrices que buscaron en su mayoría refugio en Hollywood. Riefenstahl fue de las pocas que decidió no sólo quedarse en Alemania, sino además se unió a la causa de Hitler; pero de ella hablaremos un poco más adelante.

> La política cinematográfica del Tercer Reich se basa en la progresiva estatalización de la industria, que comienza en 1933 y culmina en 1942, y en el control ideológico y político que supone la censura de guiones y el rechazo de toda película que se oponga a la "sensibilidad nacionalsocialista".[68]

Una de las primeras cosas que el ministro de Propaganda del Tercer Reich pidió en un discurso a los artistas de la industria fílmica germana (en ese momento la más exitosa desde el punto de vista estético), fue que crearan el equivalente de *El Acorazado Potemkin*, a lo que el mismo Eisenstein respondió: "no se imagine que su arte gubernamental criado en medio de tanta infamia será capaz de inflamar el corazón de los hombres".[69] Pero esto no frenó las intenciones de Goebbels, para quien la industria fílmica ahora bajo su cargo se convertiría en "la niña de sus

[68]Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 334.
[69]Gubern R., *Historia del Cine*, Vol. II., p. 138.

ojos",[70] acaparando no sólo la producción, sino también la distribución y proyección. Así lo demuestra el decreto publicado el 23 de noviembre de 1936, que impedía emitir un juicio sobre las películas de origen alemán e invitaba a los críticos a convertirse en "servidores del arte".[71] Goebbels soñó que algún día todas las pantallas europeas estarían dominadas por el cine alemán, o al menos así lo dejó escrito en sus diarios.

En octubre de 1941, fue fundado en un castillo del siglo XVII, el campo de concentración llamado *Theresienstadt*, el cual suponia ser el lugar dado por el Reich a los judios ricos y prominentes. Políticos, artístas científicos y deportistas de origen judio provenientes de la Europa ocupada eran internados ahí. Como podemos ver desde su fundación el lugar fue creado sobre la mentira, siendo en realidad una estación de paso hacía campos de concentración como Auschwitz[72].

*Theresienstadt* (1939)

En 1942 se realizó la primer *culturfilm* sobre "un día en el Gueto", dirigida por la checoeslovaca Irena Dodalová, y con guión de Peter Kien, y de la cual no se conservó ninguna copia. Filmar una película mayor fue idea del SS Sturmbannführer Gunter, y cuyó fin era mostra de manera amigable la vida dentro del campo, bajo optimas condiciones[73]. El lugar siempre sirvió a la propaganda del Reich, pero la demostración más importante de esta propaganda sería la producción del filme *Theresienstadt*.

Durante el verano de 1944 Kurt Gerron, actor y director judio, fue recluído en el campo, y comisionado para ser el director, escritor y productor de dicho film, junto con Jo Spier

[70] De España, Rafael, "La Guerra del Celuloide: Goebbels vs. Hollywood, 1939-1941", en *Film Historia*, UB, 1998, Barcelona, Vol. III. No. 2-3, p. 1.
[71] De España, Rafael, *op. cit...,* p. 5.
[72] http://www.museen.nuernberg.de/download/download_dokuzentrum/theresienstadt_propagandafilm_gerald_trimmel.pdf
[73] http://www.museen.nuernberg.de/download/download_dokuzentrum/theresienstadt_propagandafilm_gerald_trimmel.pdf

(holandes), Fraantisek Zelenka, se forjó bajo las ordenes de la SS el equipo se producción. El equipo técnico estaría compuesta por la productora de noticieron *Actualita*, proveniente de Praga, a cuyó cargo estaba Karel Peceny, junto con dos camarografos[74]. La filmación se inició el 16 de agosto y se concluyó el 11 de septiembre de 1944, y parece haber costado alrededor de 35 mil marcos alemanes.[75]

Con una duración de 91 minutos de los cuales sólo se conservan 21, en dicho filme se buscaba mostrar al campo como una ciudad tranquila donde los judíos vivían su confinamiento en paz.[76] La idea al producirlo era mostrarlo al resto del mundo y dar una falsa imagen de lo que le sucedía a los judíos en Europa. Los prisioneros tuvieron que actuar como extras; se eligieron ancianos, mujeres y niños, así como al director entre los prisioneros del campo; éste último fungió como la cabeza del equipo de producción judío. El lugar fue limpiado, pintado y finalmente se acondicionó para la filmación. El sitio completamente renovado servía como marco para lo que se podía ver en pantalla:

> Una comunidad perfecta, autoabastecida, prácticamente sin ninguna restricción excepto por su confinamiento en un determinado espacio, que siempre aparece blanco, limpio, rodeado de flores y jardines de infancia. "El Führer da una ciudad a los judíos", una ciudad donde impera la autorregulación, donde abundan los conciertos, las conferencias, las bibliotecas, donde los niños meriendan a las 6 de la tarde y la gente juega al fútbol en el patio central del complejo.[77]

[74] Estos tres personajes, fueron los únicos que no eran presos y participaron en la producción.
[75] http://www.museen.nuernberg.de/download/download_dokuzentrum/theresienstadt_propagandafilm_gerald_trimmel.pdf
[76]Karel Magry, "Theresienstadt (1944-1945): The Nazi propaganda film depicting the concentration camp as paradise", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 12, No. 2, 1992, pp. 145-162. En Esteve Llorenc, "Cine y propaganda en las guerras del siglo XX", *Film Historia*, UB, 1998, Barcelona, Vol. III. No. 2-3, p. 261.
[77]Marzo, Jorge Luis, "Las ciencias sociales en su salsa: la guerra", *Film Historia*, Vol. III, No. 2-3, Barcelona, UB, 1998, pp. 150-151.

Antes de terminar la película Guerron fue deportado a Auschwitz, donde murió antes de que fuera terminada.[78] Se sabe que *Theresienstadt* se realizó para un público fuera de Alemania, buscando distraer la atención sobre lo que sucedía realmente, hecho que aparentemente se logró, al menos por unos meses. El final para quienes participaron en ella sería igual de terrible que el de su director: morirían en Auschwitz junto con la mayoría de los 80,000 presos del lugar. La película fue exibiida a los altos rangos de la SS, a dos comisionados de la Cruz Roja, un representante suizo y un representante hungaro, ambos tenían como fin la liberación de judios.

Los casos que utilizamos para ejemplificar lo realizado por el departamento de propaganda de Goebbels resultan por demás ilustrativos. *Theresienstadt* representa la forma más perversa de utilizar la propaganda al realizar una manipulación absoluta, por medio de la fabricación, es decir la mentira (como quien falsea cualquier otro documento), buscando así modificar la opinión de los receptores. En otra línea un tanto diferente, la obra de Riefenstahl buscaba retratar hechos verídicos, como lo demuestran sus dos piezas más importantes, ambas filmadas durante sucesos reales. En sus filmes, mediante el uso apropiado del leguaje cinematográfico, así como del discurso visual, se logra una exaltación absoluta no sólo de los hechos sino también de la figura protagónica de Hitler.

*Theresienstadt* (Zmrlina: helados)

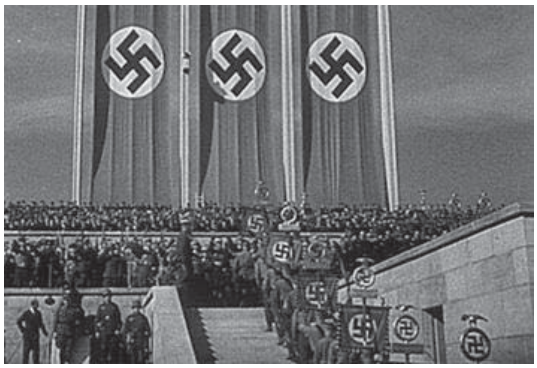
> Lo que surge aquí (de modo resumido) es la función específica desarrollada por el cine como soporte e instrumento de la ideología. Constituye al "sujeto" mediante la delimitación ilusoria de una población central, sea ésta la de un dios o cualquier otro sustituto. Es un aparato destinada obtener un efecto ideológico preciso, necesario para la ideología dominante: creando una fantasmatización del sujeto, colabora con una marcada eficacia en el mantenimiento del idealismo […] Todo sucede como si el mismo sujeto fuera incapaz de dar cuenta de su propia situación, y por algún motivo, fuera necesario sustituir órganos secundarios […] instrumentando formaciones ideológicas capaces de

[78]Karel Magry, T. (1944-1945): *op. cit...,* pp. 145-162. En Esteve L., *op. cit...,* p, 261.

> llenar su función como sujeto. En realidad, esta sustitución sólo es posible con la condición de que la misma instrumentalización sea ocultada o reprimida.[79]

Como podemos ver el uso de la propaganda como una justificación o como un engaño deliberado fue recurrente por los regímenes autoritarios. El ejemplo anterior sea tal vez uno de los más tenebrosos y clarificadores del uso del cine como un arma ideológica, que buscaba cambiar o modificar percepciones, en este caso en particular de la manera más burda. Pero no todos los filmes creados por la cinematografía del periodo nazi siguen este modelo, también se recurrió al cine de ficción y a los documentales apoteósicos.

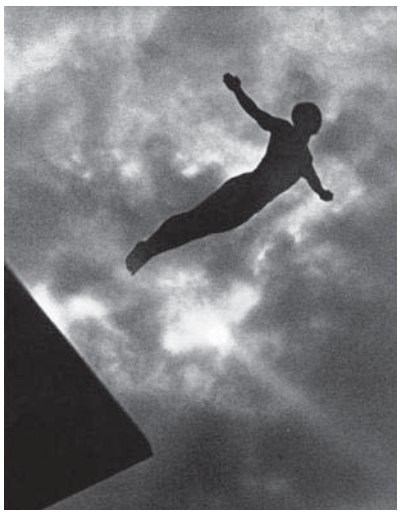
Sería Leni Riefenstahl quien al hacer la transición de actriz a directora lograría construir las odas perfectas al régimen de Hitler. En 1933 dirigió al corto de propaganda *Sieg des Glaubens*[80] y coordinó los noticieros *Reichsparteitag*, pero sus dos obras maestras son *Triumph des willens* o *El Triunfo de la Voluntad*[81] (1936), el cual llevó dos años de producción y una gran cantidad de medios y avances tecnológicos para su producción, y *Olimpiada, fiesta de los pueblos, fiesta de la belleza* (1936-1938), donde demuestra una gran técnica y visión del emplazamiento y manejo de cámaras. En los dos documentalñes apologéticos al régimen hitleriano, Riefenstahl recurre a la mitología e historia como una forma de contextualizar los sucesos ahí representados. Para *El Triunfo de la Voluntad* el despliegue técnico de más de treinta cámaras, la construcción de plataformas y elevadores, así como la autonomía de la directora, marcaron imágenes de gran belleza estética que buscaban ilustrar la "grandeza y el poderío del Tercer Reich", el "Renacimiento Alemán". El uso de la metáfora se encuentra presente, a la vez que podemos ver



*El Triunfo de la Voluntad* (1936),

[79]Stam Robert, Burgoyne Robert, Flitterman, Lewis Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p.171.
[80]Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit...,* p. 122.
[81] http://filmarchiv.at/rte/upload/heft_51/triumph-des-willens_2fb662.jpg

la arquitectura de esa vieja ciudad medieval llenándose de sangre joven que clama a su gobernante como una especie de Rey Godo.



*Olimpia (*1938),

Es por demás interesante la animadversión bastamente documentada que existió entre Riefenstahl y Goebbels, tal vez debido a la gran simpatía que mostró Hitler por la directora y por las grandes sospechas que el ministro de propaganda tenía de que por las venas de ésta corría sangre judía.[82] En su otro gran filme *Olimpiada…*, es el mismo Olimpo el punto de partida para mostrar la belleza de las competencias deportivas, como una forma de llevar la grandeza de la raza aria a su máxima expresión. De nuevo Leni contó con un gran número de cámaras que fueron dispuestas estratégicamente en diversos puntos del estadio, de forma circular y en plataformas para captar cada una de las pruebas desde ángulos nunca antes utilizados. Que el trabajo de Riefenstahl es de gran valía técnica y marca un hito en la dirección y producción cinematográfica es un hecho innegable, pero tal vez su mayor valor sea el de aportar una gran belleza a las imágenes documentales, de haber hecho del documental de propaganda una obra de arte.

> El Führer ha reconocido la importancia de la cinematografía. ¿En qué otro lugar del mundo se han reconocido con visión de tan vasto alcance las potencialidades del cinematógrafo para obrar como cronista e intérprete de los sucesos contemporáneos?...
> El hecho de que el Führer haya elevado la producción fílmica a tal grado de preeminencia atestigua su profética conciencia del sugestivo poder de esta forma de arte. Estamos familiarizados con los documentales. Los gobiernos los encargan y los partidos políticos los usan para sus propios fines. Pero la creencia de que puede suscitarse una vigorosa

[82]Bach, Steven, *The life and work of Leni Riefenstahl*, Vintage, Random House, New York, 2007. Goebbels siempre tuvo la sospecha de que el padre de Riefenstahl era judío y que había cambiado su nombre para ocultarlo; en la biografía aquí mencionada se narra de manea amplia la enemistad y antipatía entre ambos personajes.

> experiencia, verdadera y genuinamente nacional, por obra del cine, es una creencia que tiene su origen en Alemania.[83]

Tal vez Leni Riefenstahl tenía razón, ésta creencia dejaría los límites geográficos de Alemania y llegaría casi a todo rincón del mundo donde hubiera un hombre en el poder… o dos luchando por éste.

Por esta razón fue que decidimos profundizar con un momento histórico particular en el uso del cine documental como propaganda. Al elegir el caso de la Guerra Civil Española se tomó en consideración lo poco conocido que resulta dentro de nuestra historiografía, buscando así aportar una nueva visión, sobre cómo el cine se convirtió en documental y el documental en propaganda, pero sobre todo el uso del cine documental y el proceso de implementación de éste en el conflicto español. ¿Por qué resulta tan llamativo para nosotros? Es tal vez el único caso donde los dos frentes hicieron uso del cine como un medio de propaganda de casí de manera simultánea. El bando nacional comenzaría más tarde y lo haría con tanto fervor que Franco continuaría durante toda su vida con este uso del cine como herramienta ideológica a través del NO-DO. Así pues, esperando que este apartado sirva para entender el fenómeno que ocurría en el mundo durante la década de los treinta; (tema que abordaremos en el tercer capítulo de este trabajo de tesis): el de la consolidación y tal vez el momento más brillante del cine documental de propaganda en el mundo durante el periodo 1935-1945.

[83]Barnouw Erik, *op. cit...*, p. 93.

## LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: DOS VISIONES DE ESPAÑA A TRAVÉS DEL CINE DE PROPAGANDA

> El principal reto de las imágenes documentales consiste en la construcción de un discurso que proporcione una forma de conocimiento del mundo que actúe como referente. Para superar este reto, las estrategias retóricas que generan la ilusión de realidad deben permanece invisibles.
>
> Ángel Quintana

La importancia del análisis sobre el fenómeno del cine documental de propaganda realizado durante la Guerra Civil Española radica en la cantidad de materiales de ambos lados que se conservan, que de manera única nos permite ver el desarrollo de la guerra misma desde los dos frentes a través del ojo de cámara. Al iniciar la Guerra Civil Española que terminó por derrocar el Gobierno de la Segunda República, el cine fue utilizado por ambos bandos beligerantes de manera importante; existen 151 títulos conservados por la Filmoteca Española y otros 243 que no ha sido posible localizar, pero que se encuentran debidamente documentados.[84] He aquí un desglose estadístico de las películas filmadas en España a lo largo de la Guerra Civil, divididas según el bando al que pertenecieron o con el que simpatizaron de manera implícita o explícita, y los años en que fueron realizadas:

| Producción Española de 1936 a 1939<br>Total de 453 Títulos. | Republicana: 360<br>79, 5% | | | Nacionalistas: 93<br>20, 5% | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Doc.<br>313 | Notic.<br>10 | Ficc.<br>37 | Doc.<br>80 | Notic.<br>5 | Ficc.<br>8 |
| 1936 | 53 | 4 | 9 | 10 | - | 1 |
| 1937 | 186 | 5 | 19 | 22 | 2 | 1 |
| 1938 | 72 | 1 | 7 | 19 | 3 | - |
| 1939 | 2 | - | 2 | 29 | - | 6 |
| No localizadas | 209 | | (58%) | 29 | | (31%) |

[84]Del Amo, Alfonso (Editor), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1996, p. 14.

Si tenemos en cuenta la corta duración del conflicto y lo encarnizado de la lucha, además de la desventaja económica en la que se encontraba el bando republicano, parece sorprendente que invirtiera recursos en materiales fílmicos; sin embargo, como veremos más adelante, esto no correspondía a un capricho, sino a una necesidad de comunicarse de manera efectiva.

> Otra característica de la democracia liberal es la existencia de órganos de producción culturales y de un espacio de debate público relativamente autónomo con el poder político. El cine fruto de la producción cultural y, a su vez, uno de los actores de esta controversia, se ha movilizado a menudo para defender esta autonomía y darle forma.- Hay muchos relatos visuales que narran los peligros y amenazas que pesan sobre las libertades civiles.[85]

Pero también el cine significó una importante herramienta para el fascismo, que emergía con fuerza a finales de la Primera Guerra Mundial, como una respuesta a la situación económica, social y política de la posguerra; el miedo al comunismo facilitó su ascenso, así como su marcada tendencia antiliberal. El surgimiento y la llegada al poder de personajes carismáticos y populares, poseedores de un discurso que explotaba la nación desde lo más "profundo y auténtico", generando el apoyo de la población,[86] que desolada contemplaba cómo en la guerra ellos eran los grandes perdedores. Así, señalar a los enemigos se convirtió en el primer paso a dar y el cine estaba ahí para mostrar sus rostros, sus actos, y el gran peligro que representaban. "El cine jugó un papel muy importante en estos regímenes (los fascistas) por su facilidad para hacer llegar a las masas sus consignas".[87]

En el caso de la Guerra Civil Española podemos encontrar que el cine ya había llegado a cierto grado de maduración, el documental se encontraba definido y los contendientes conocían el

[85]Sand, Shlomo, *op. cit...,* p. 34.
[86]Población que les eligió y les llevó al poder, recordemos que en el caso de Alemania e Italia, la llegada tanto de Hitler y de Mussolini al poder se dio gracias al apoyo popular y el respaldo de los ciudadanos, el fuerte impulso que les había dado su discurso nacionalista comenzó a tambalearse con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, así hacían cine para sus seguidores, en los cuales buscaban confirmar una imagen ya establecida.
[87]Paz, María Antonia, Montero Julio, *El cine informativo, 1895-1945, creando la realidad.* Barcelona, Ariel Cine, 2002, p.70.

valor del uso de la propaganda cinematográfica, así que en el transcurso de la guerra se iría definiendo el camino que los documentales de propaganda llevarían.

## ANTECEDENTES: EL CINE Y LA SEGUNDA REPÚBLICA

Para 1937, la producción de cine del bando Republicano era fructífera, lo que no se daba de manera fortuita. A través de un proceso un tanto tortuoso, la industria cinematográfica española se había desarrollado lentamente, teniendo un mayor impulso justo antes de estallar la guerra. Esto se debió a que desde los orígenes del espectáculo fílmico en España y hasta la Segunda República el cine fue visto más como un divertimento que como un negocio. Habrá que decir que ello no impidió la proliferación de salas de cine que sin embrago, así como nacían, desaparecían. Las clases acomodadas habían apostado por la industria de los textiles y la fundición que generaban grandes dividendos. Dentro de este marco, estaba claro que el cine era un buen medio de diversión, pero no era capaz de generar beneficios económicos tan grandes como en otros campos. Existió en este sentido un gran atraso en comparación con las industrias cinematográficas de otros países, hecho que cambiaría hasta la Segunda República, periodo en el que nació una industria cinematográfica estable, con la creación de productoras de cines y el incremento en la realización de películas, esto coincidiendo con la llegada del cine sonoro y de hecho estimulado por esta, como ocurrió en otros casos del mundo de habla hispana: México, Argentina y Brasil.

Tal vez el primer signo de la buena salud por la que estaba por pasar el cine hecho en España, llegaría con la celebración del *Primer Consejo de Hispanoamericano de Cinematografía*, realizado en Madrid en 1931,[88] donde se buscaba el impulso tanto a las producciones como a los temas nacionales así como la protección del cine español ante el cine extranjero y el estadounidense en particular, además de buscar una mayor cooperación con Latinoamérica

[88]Caparrós Lera, José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel Historia, 1999, p. 52.

en cuanto a comercialización y distribución de materiales fílmicos.[89] Es durante este período histórico que se comenzó a generar una escuela documentalista en forma, gracias a la fundación del *Consejo de Cinematografía,* organismo desde donde el impulso fue mayor, llegando a contar con más de tres mil salas de proyección, 11 estudios de filmación, 18 laboratorios y más de 20 sociedades productoras,[90] así como la creación de *cineclubes* sindicales y de organizaciones de base que buscaban difundir materiales que no fueran de ficción.[91] Esto nos habla del notable esfuerzo por modernizar e impulsar la industria cinematográfica en España.

Uno de los fenómenos más notable es la incursión tardía de los intelectuales en el mundo del cine. Como en otros países, el cine en España había sido visto como un mero entretenimiento; situación que aunada al hecho de que no existía una remuneración por los argumentos, propició que durante las primeras décadas de vida del cine, los intelectuales no participaron del fenómeno;[92] sin embargo la llegada del sonido, así como el apoyo del gobierno de la República hizo que a partir de la década de los treintas se desvanecieran los prejuicios sobre este medio. Novelas, obras teatrales y relatos llegaron a las pantallas, regularmente con éxito.[93] Pero a la vez el cine sirvió para retratar a la República misma, que complaciente se miraba en materiales como: *Cómo nació la República española* (Juan Vila Vilamala, 1932), o llevaba a cabo un retrato de España, sus lugares y sistemas productivos, tal como lo revelan los casos de *La ciudad y el campo, Almadrabas, Felipe II y el Escorial*, todas de 1935 y todas dirigidas por Carlos Velo Cobelas,[94] quien años después haría una notable

[89]Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 361.
[90]Caparrós Lera, José María, *Historia crítica, op. cit …,* p. 53.
[91]Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit...,* p. 361.
[92]Exceptuando los casos de Valle-Inclán y Azorín.
[93]Caparrós Lera, José María, *Historia crítica, op.cit …,* p. 53.
[94]Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit...,* pp. 366 - 367.

carrera como documentalista en México, su país de adopción luego de la caída del gobierno de la Segunda República.[95]

Otra de las transformaciones importantes fue la colectivización de los medios de producción cinematográfica; esto ayudó a que una vez iniciada la guerra las proyecciones no cesaran. En Barcelona, tanto la Generalitat como el Ayuntamiento contaban con 50 cines aproximadamente, pero las proyecciones de los materiales educativos y de propaganda sobre la guerra se realizaban también en escuelas y campamentos militares, donde estas funciones eran al aire libre. Esta proletarización del cine no fue bien recibida por los grupos conservadores, quienes veían en ella un retroceso y una amenaza:

> Al empeorar de día en día la situación española, paulatinamente había ido acobardándose el capital destinado a la industria de nuestro cine, paralizándose las empresas y aumentándose el desconcierto propio de situaciones precaóticas, como la que se produjo a raíz de las incalificables elecciones del 16 de febrero de 1936, primer paso al ataque político combinado por los enemigos del orden y de la patria [los republicanos].[96]

Durante la Segunda República surgieron directores de cine que aportaron innovaciones estéticas, tecnológicas y narrativas dentro de ese medio; realizadores como Florián Rey, Benito Perojo y Harry D´Abbadie, abrieron el camino para los nuevos directores de cine, pero sería Fernando Róldan, quién en el año de 1931 realizaría la primera película abiertamente política del cine español, cuyo título sería *Fermín Galán.*[97] Esta obra ya mostraba un estilo cercano al documental y poseía una fuerte "voluntad propagandística";[98] otro ejemplo es la obra *Pax*

[95]Para mayores detalles sobre la vida y obra de este cineasta, véase: Fernández, Miguel Anxo, *Las imágenes de Carlos Velo*, México D. F., UNAM, 2007, 332 pp. Y un riguroso análisis de su obra documental realizada en España puede encontrarse en: Redondo Neira, Fernando, *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos treinta*, Orurense, Xunta de Galicia-Festival de Ourense, 2004, 216 pp.
[96]Méndez – Leite, Fernando, *Historia del Cine Español*, Madrid, Rial, 1965, p. 380.
[97]Esta narraba la gesta republicana de los capitanes Fermín Galán y García Hernández, así como la rebelión en Jaca, la insurrección, el consejo de guerra y finalmente su ejecución. Aguilar Carlos, *Guía del cine Español*, Barcelona, Cátedra, Signo e Imagen, 2007, p. 442.
[98]Caparrós Lera, José María, *Historia crítica…,* p. 54.

(1932), dirigida por Francisco Elías, que retrata el secuestro de un dictador a manos de un comando de pilotos, filmada en colaboración con republicanos en el exilio.[99] En cuanto al documental podemos encontrar *Las Hurdes, Tierra sin Pan* (1933), dirigida por Luis Buñuel,[100] que no gozaría de una buena acogida ante la dureza del retrato realizado a la región de las Hurdes, Extremadura. Financiada por el anarquista Ramón Acín, la cual no fue del agrado del gobierno republicano, que procedió a censurarlo[101] bajó la consideración de que la imagen dada de España retrataba un lado miserable y no concordante con la realidad. Como estos, existen más títulos interesantes e importantes, por lo anterior podemos darnos cuenta de que para el bando Republicano (incluyendo todas sus divisiones)[102] el cine no resultaba un medio desconocido al estallar la guerra; como ya habían comprobado su eficacia, utilizarlo como una herramienta ideológica en tiempos de confrontación se convirtió en el paso más natural que habría que dar.

[99] *Idem.*

[100] *Las Hurdes* es el tercer trabajo dirigido por Luis Buñuel, precedido por *Un Perro Andaluz* y *La Edad de Oro*; también es su única incursión en el género del cine documental como director. Aguilar Carlos, *op. cit...,* pp. 534-535. Este documental esta considerado el más importante de los realizados en el periodo de la Segunda República, de gran sincretismo entre la experimentación Estética y la narración etnográfica, el film fue prohibido en España debido a la imagen negativa que daba de la región de las Hurdes. Paz, Ma. Antonia., *op. cit...,* pp. 165-166.

[101] Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y Televisión,* Alianza Editorial, Madrid, 202, p. 367.

[102] Como el Partido Comunista Español, quien también apoyó la realización de varios títulos a través de su firma *Film Popular*, cuatro de ellos realizados en 1937, y que llevan por nombre *Nuestros Enemigos*, donde se atacaba a las democracias occidentales y su política de no intervención, *Y cuando Líster llegó… El Ejército Rojo* y *Por la unidad hacia la victoria*.

## EL CINE DOCUMENTAL DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

> (…) el film doctrinal, tan necesario en los actuales momentos en que se esta estructurando la base del nuevo Estado y teniendo en cuenta la enorme fuerza del cinema como vehículo de propaganda.
>
> *La Vanguardia*,
> Barcelona, 24 de enero de 1937.

Si la Revolución Mexicana y el cine se habían encontrado en un momento de desarrollo del lenguaje cinematográfico a partir de estilo y la propia creación del documental, al inicio de la guerra en España el documental llevaba camino andado; sin embargo, en este caso la mayor novedad sería la introducción del sonido, que aportaría un nuevo sentido discursivo y dramático a los reportajes y documentales realizados. La presencia del sonido ambiental y la oportunidad del doblaje a otros idiomas permitieron que el discurso enarbolado por ambos lados confrontados tuviera una difusión más efectiva. Así los documentales contenían dos narraciones que al ser alteradas podían trasformar el contenido de estos; la narración visual hecha a partir del montaje y la narración auditiva en su mayoría era realizada por una "voz en off", permitiendo escuchar en algunos momentos el audio ambiente, lo que generaba un mayor dramatismo. El cine encaraba y retrataba una nueva guerra transformándose conforme a las necesidades de ésta:

> El cine al servicio de la revolución
> Acaba de hacer aparición en nuestras pantallas el primer film, cuyo contenido responde a la hora histórica que estamos viviendo. Hasta ahora sólo habíamos visto reportajes de la lucha antifascista en los frentes; cuyo valor documental es innegable, pero que estaban hueros de todo contenido ideológico. Documentos fotográficos animados, pero fríos que sólo nos mostraban la guerra con todos sus horrores, siendo en el fondo de efecto contraproducente su exhibición.[103]

[103] *La Vanguardia*, Barcelona, España, domingo 24 de enero de 1937, p. 4.

El 17 de Julio de 1936, España se encuentra de frente a la guerra, una guerra caínica, guerra que a la posteridad serviría "como mito fundacional del régimen franquista";[104] para algunos "la guerra civil española supuso la primera experiencia histórica masiva del cine (…) a servicio de los intereses bélicos".[105] De esta manera eran puestos a disposición todos los medios del país, incluyendo al cine, elemento más con el que se buscaba conseguir la victoria, situación que propició "la creación de nuevas pautas y modelos para la información y la propaganda de masas".[106] "A partir de ese instante aparecen dos cinematografías diferenciadas".[107]Militares, civiles y paramilitares falangistas llevaron a cabo una sublevación en un ya inestable panorama; y al no conseguir hacerse con el poder rápidamente ninguno de los bandos el levantamiento se convirtió en una guerra civil.[108]

El inicio de la contienda fue registrada de manera importante únicamente por las cámaras republicanas, debido a que los estudios más importantes se encontraba localizados en las ciudades de Barcelona y Madrid, lo que facilitó el acceso a materiales y técnicos de manera inmediata por parte de los republicanos. [109] Otro factor importante fue la disposición por parte de los sindicatos del espectáculo de mantener los puestos de trabajo en el gremio a pesar de la guerra; así es como se mantienen abiertos los estudios de cine en Valencia, Barcelona y Madrid, logrando cierta normalidad en los procesos de la industria cinematográfica.[110] Debemos tener en cuenta que tanto Madrid como Barcelona fueron las últimas ciudades que cayeron ante los

[104]Nieto Jorge, *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil Española (1936-1982),* Valencia, Universitat de Valencia, 2008, p. 35.
[105]Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit …,* No. 1, p. 99.
[106]*Idem.*
[107]Crusells, Magí, *La Guerra Civil Española: Cine y Propaganda*, Ariel Cine, Barcelona, 2000, p. 56.
[108]Sobre la Guerra Civil Española existe una extensa bibliografía, ya que la historiografía sobre el tema ha abarcado casi todas las posiciones posibles. Para la realización de esta tesis se recurrió a los textos más significativos y generales en cuanto a al desarrollo del proceso político y bélico, centrando el trabajo en la historiografía relacionada con el cine; Para mayor información sobre el proceso bélico se puede consultar: Malefakis Edward, DIR. *La Guerra Civil Española*, Madrid, Taurus, 2006; Preston Paul, *La Guerra Civil Española*, Debolsillo, Barcelona, 2005; Hugh Thomas, *La Guerra Civil Española*, Debolsillo, Barcelona, 2003, entre otros.
[109]Paz, Ma. Antonia, J. Montero, *op. cit...,* p. 228.
[110]Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine, op. cit …,* p. 368.

franquistas, quienes sólo contaban con dos equipos fílmicos, conseguidos gracias a que se encontraban en rodaje dos películas en Andalucía. Algunos investigadores sostienen que los nacionales tardaron en darse cuenta del potencial del cine, "lo cierto es que subestimaron estas tareas"[111] ya que su capacidad de abastecimiento en otros sentidos fue prácticamente inmediata.

> Los militares [nacionales] tienen claro que hay que ganar la guerra y la forma de ganar la guerra es con las armas, en la trinchera, si unimos que los 200 empresarios importantes se encontraban en el territorio republicano, hace que el bando nacional no tenga interés en el cine durante los primeros años de la lucha, con la alianza de Hitler y Mussolini a Franco esta perspectiva cambia, ya que ambos envían materiales y asesores cinematográficos, finalmente los nacionales crean a el Departamento Nacional de Cinematografía en abril 1938.[112]

A pesar de la disparidad la producción no paró durante los años de la contienda y se encontró marcada por "características comunes, primero, defender la legitimidad y legalidad de sus acciones por el bien de España y segundo, la descalificación del enemigo".[113] Esto pudo ser visto en la ficción pero sobre todo en documentales y noticiarios que ofrecían una mayor flexibilidad ante el uso de la propaganda. La ideología del cada uno de los bandos se vio claramente reflejada en los filmes; "lo importante para los cineastas de uno y otro bando no era el cine en sí, sino su papel como arma para colaborar en la victoria del bando respectivo".[114] Los Republicanos comenzaron a realizar un cine de contenido proletario, apoyado económicamente por los sindicatos y los partidos políticos y grupos que compartían ideología con la República, incluyendo a aquellos miembros del ejército que no comulgaban con el ideario franquista;[115] así el CNT- FAI llegó a producir 69 documentales, y el Partido Comunista 65.[116]

[111]Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit …,* No. 1, p. 109.
[112]Fragmento de la entrevista Realizada al Dr. En Historia Contemporánea y especialista en cine y guerra civil española Magí Crusells.
[113]Crusells, Magí, *op. cit...,* p. 56.
[114]Paz, Ma. Antonia, J. Montero, *op. cit...,*p. 228.
[115]Caparrós Lera, José María, *Historia del cine español*, T & B, Madrid, 2007, p. 31.
[116]Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine, op. cit …,* p. 368.

Estas producciones buscaban ser directas y llegar de manera instantánea al público proyectándose en muchas de las pantallas del cine español y aunque "adolecían en su mayoría de falta de calidad estética, testimoniaban con creces una situación extrema y límite de nuestra historia".[117] Si bien la importancia del cine como herramienta no parecía ser significativa en los inicios de la guerra para los nacionales, queda en evidencia que este fallo sería corregido. La posterior mirada que se daría desde el franquismo a estos primeros años del conflicto bélico resulta significativa, como muestra de la división de un país, que incluso en este tema se vio reflejada.

> En la zona roja fueron incautados estudios, oficinas de distribución, salas de proyección y laboratorios. Las llamadas organizaciones sindicales rigieron el espectáculo, y ya veremos la escasa labor realizada en el campo de la producción. (…) Pero en la zona nacional, con normalidad y abundancia, con un espíritu de fe ciega en la victoria, fue muy distinto el resultado. Había un gran número de copias de películas extrajeras, de salas de proyección y de constante demanda de programaciones. (…) poco podemos hallar del cine verdadero en los turbios anales del 37 y 38 por la zona roja, y su exposición[118]se nos hace ingrata como defensores de todo lo español.[119]

Al igual que había sucedido durante la Revolución Mexicana la guerra no era motivo suficiente para mantener al público fuera de los cines,[120] que acudía a las salas con bocadillos y permanecían en más de un programa buscando evitar así los peligros de la calle. Los españoles no siempre abandonaban el cine para buscar refugio ante los bombardeos e insistían en que la función continuara; el ruido de las armas en más de alguna ocasión consiguió que el sonido de la película fuera inaudible.[121]

[117]Caparrós Lera, José María, *Historia del cine, op. cit* …, p. 65.
[118]*Así venceremos, Carne de Fieras* y *Nuestro Culpable*, son las películas nombradas.
[119]Méndez – Leíte, Fernando, *op. cit...,* pp. 382- 384.
[120]Sería interesante revisar la relación que existe entre los momentos de crisis y las diversiones públicas y si bien fueron conflictos distantes no sólo espacial sino también temporalmente, este fenómeno de la concurrencia a las salas en momento de crisis sociales y políticas parece haber sido recurrente en el mundo occidental.
[121]Caparrós Lera, José María, *Historia del cine, op. cit* …, p. 66.

Esta lealtad del público no resultaba gratuita ello en vista de que la relación ya establecida entre el cine y sus seguidores era una realidad, como demuestra una temprana interpretación de este proceso de comunicación, ya que una serie de signos que aparecen en la pantalla encuentran su definición y complemento en la "mente" de quien sigue el film.[122] Así estos primeros documentales y materiales surgidos ante la premura de la naciente guerra civil no eran leídos de igual manera por los partidarios de ambos movimientos.

Como en pocos conflictos bélicos la Guerra Civil española se produjo entre dos ideologías marcadas muy claramente; España se vio dividida en varías corrientes de pensamiento, que a su vez podían ser generalizadas entre conservadores y socialistas. De esta forma, la función del cine de propaganda no tenía por intención convencer al opositor de unirse a la causa propia; en una sociedad divida, precisamente por la convicción de sus principios e ideales (si bien dentro de estos dos grandes grupos existieron grupos divergentes, los principios ideológicos desde donde se movían eran comunes), el cine de propaganda en este contexto tan particular se vio restringido, su capacidad de convencer estaba limitada ente la fortaleza de los criterios ya existentes, mientras que ambos bandos tenían la gran necesidad de confirmar esas ideas, de fortalecerlas. Por ello mismo el cine de propaganda se encontró imposibilitado para convencer y a cambio frente a él se planteaba un gran campo donde la exaltación y la justificación serían algunos de los mensajes que poblarían los kilómetros de película vertidos durante la contienda.

Al transcurrir la guerra esto cambiaría: el objetivo ya no era solamente la difusión de las ideologías, sino también de los partes de guerra y el avance de las tropas. En este caso, el cine tendría que servir para convencer (a los propios) de una posible victoria y en ocasiones engañarles en búsqueda de una reacción más enérgica (aunque esto resultó ser en casos contados como en *Frente de Vizcaya, 18 de Julio de 1937* y *El Paso del Ebro).*[123] Podemos de esta manera

[122]Casetti, Francesco, *El Film y su espectador*, Barcelona, Cátedra, 1986, p. 19.
[123]De ambas se hablará más adelante con mayor detalle.

entender que el documental cinematográfico de propaganda puede llegar a tener distintos usos a de acuerdo al contexto histórico en el que es empleado.

Los republicanos dedicaron gran parte de los esfuerzos a la filmaciones de documentales bélicos, donde se retrataban los horrores de la guerra y las atrocidades cometidas por el bando nacionalista, cuya función consistía en exaltar a los ciudadanos que compartían la ideología de la República, mostrar el motivo de la lucha y sobre todo los motivos de la importancia de obtener la victoria.

> Es posible que el documental no ofrezca una ruta tan directa o escénica en inconsciente como lo hace la mayoría de las ficciones. (…) Lo documentales son una parte esencial de las formaciones discursivas. (…) Las dimensiones del documental contribuyen a todo esto. El objetivo de documentar la realidad, la esperanza de llegar a un punto de reposo definitivo donde "razón y orden", verdad y justicia prevalezcan, de lograr libertad y diversidad dentro de un marco de simetría perfecta.[124]

La Confederación Nacional del Trabajo (CNT)- La Federación Anarquista Ibérica (FAI) influyó de manera muy importante en la producción cinematográfica de la época; tanto en documentales como ficción los títulos apoyados y producidos por este organismo fueron numerosos.[125]

> [La CNT] trató de revitalizar la industria cinematográfica en manos privadas socializando los estudios y laboratorios y creando el Sindicato de la Industria de los Espectáculos, que a su vez tenía bajo su control su propia casa productora S.I.E. FILMS.[126]

El Sindicato de la Industria del Espectáculo-Films, dividió su producción en cuatro grupos: 1) Reportajes de guerra y retaguardia, 2) Films de propaganda, 3) Películas de complemento o

[124]Nichols, Bill, *op. cit...,* p. 39.
[125]Es importante destacar la filmación de películas de ficción de gran contenido propagandístico que fueron producidas por la CNT y la FAI; entre los títulos de esta tendencia podemos encontrar: *Nuestro Culpable* (Fernando Mignoni, 1938), *¡No quiero… no quiero!* (Francisco Elías, 1938), así como los documentales mencionados en el texto.
[126]Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine, op. cit …,* p. 368.

mediometraje de acompañamiento del largometraje, 4) Películas base o largometrajes de ficción narrativa.[127]

Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona, CNT- Laya Films

El cine documental del período tuvo un gran empuje gracias a la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y la Federación Anarquista Ibérica[128] (FAI), siendo su primer trabajo el *Reportaje del Movimiento Revolucionario,* [129] realizada por Mateo Santos, así como los documentales argumentados *¡Nosotros somos así!* (Valentín R. González), *Castilla se Liberta* (Adolfo Aznar) y *Así venceremos* (Fernando Roldán). [130]

Durante el año de 1936 fue la CNT-FAI la única capaz de mantener un ritmo de producción organizado y real, pero esto no significó que siempre sus esfuerzos fueran exitosos. Como podemos ver en el caso del *Reportaje del Movimiento Revolucionario*, obra que resultó muy significativa e ilustrativa sobre el poderío del cine ya que al caer en manos de los nacionales, este fue utilizado para mostrar a los anarquistas como brutales y profanos; en este filme se pueden observar los cuerpos de monjas que han sido desenterrados de sus criptas y "fue utilizado como contrapropaganda franquista [ya que] demostraba el desorden que reinaba en la zona republicana".[131]

Al mismo tiempo se realizaban trabajos donde se mostraba la cooperación y la solidaridad de la población civil con la causa republicana, así como el surgimiento de un nuevo orden donde el trabajo colectivo era fundamental; esto podemos verlo en *Barcelona Trabaja para el Frente*

[127]Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit …,* No. 1, p. 100.
[128]La primera se fundó en 1910, en la ciudad de Barcelona al unir a distintos sindicatos anarquistas; la FAI fue fundada en el años de 1927 en Valencia, también de ideología Anarquista. Ambas organizaciones fueron parte importante del Frente Popular Español y partícipes de la Guerra Civil Española.
[129]Crusells, Magí, *op. cit...,* p. 22.
[130]Caparrós Lera, José María, *Historia crítica, op. cit …,* p. 67.
[131]Crusells, Magí, *op. cit...,* p. 23.

(1937), producido por la S.I.E. Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo) y la República Española,[132] cuyo texto final hace referencia a los cambios sociales perseguidos por la cusa republicana:

> Los amplios comedores que antes ocupaban maquilladas y frívolas damiselas, grandes financieros, Capitanes de industria, aristócratas ociosos y aventureros internacionales de toda laya ahora están abarrotados de hombres y mujeres humildes, que siguen el ritmo de a sociedad que se esta creando, Barcelona trabaja y come, esa es su fuerza y mito.[133]

En el frente de Madrid el anarquismo también realizó algunas películas: el SUICEP (Sindicato Único de la Industria y Espectáculos Públicos) hizo varios títulos y la FRIEP (Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos). Produjo *Fortificaciones de Madrid* (Antonio Polo, 1936) y una serie cuyo título era *Estampas de Guerra* (Armand Guerra, 1936), y *¡Así Venceremos!* (1937) en donde se advertía a los saboteadores e infiltrados cual podría ser su fin.[134]

Sin embargo, Barcelona ya se había consolidado como la principal ciudad productora frente a Madrid en tiempos de guerra, debido a diversos factores: la pérdida real de Madrid como capital, la cercanía de Barcelona con Francia, así como su salida por mar y tierra que facilitaba la importación y exportación de materiales fílmicos, los ya mencionados estudios de cine y la lejanía del frente de la guerra que se mantuvo hasta marzo de 1938.[135]

Los anarcosindicalistas también se unieron a la realización de materiales fílmicos documentales y ficciones como *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937) y *Barrios Bajos* (Pedro Puche, 1937). El gobierno republicano a su vez financió un interesante ejemplo de una cinta de ficción que se vio alcanzada por la realidad: *Sierra de Teruel / Espoir* (André Malraux, 1938-39), película que se

[132]Fernández Cuenca, Carlos, *La Guerra de España y el Cine*, Vol. II, Editora Nacional, Madrid, 1972, p. 763.
[133] *Barcelona Trabaja para el Frente* (1937) producido por el S.I.E. y el Gobierno de la Republica Española.
[134]Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit...*,p. 102.
[135]Crusells, Magí, *op. cit...,* p. 58.

terminó de filmar cuando la guerra estaba prácticamente perdida para el bando republicano, que luchaba prácticamente desarmado, desorganizado y cuyo final demuestra que en esos momentos lo único que no se podía perder era la solidaridad y la esperanza de un pueblo que se intuía derrotado, aunque en sus orígenes esta película buscaba influir en la opinión público y el gobierno estadounidense, buscando así obtener apoyo del exterior.[136]

La propaganda cinematográfica cobraba presencia; esto debido a que existía una enorme necesidad de hacer saber a los seguidores y luchadores republicanos que la guerra no estaba perdida y que todavía podía ser ganada. Los mensajes patrióticos llegaron a las pantallas aunque con visiones distintas, sin importar si se pertenecía al mismo grupo en la lucha. Mientras los anarquistas buscaban sobre todas las cosas defender la revolución social (hablando sobre lo mostrado en sus producciones cinematográficas), las organizaciones comunistas también contribuyeron con la realización de filmes como *Mando único* (Antonio del Amo, 1937), *Unificación* (1937), *Por la unidad hasta la victoria* (Fernando G. Mantilla, 1937); dentro de este marco nace la *Cooperativa Obrera Cinematográfica*, que produce los documentales bélicos *Julio 1936* y *¡Pasaremos*¡, ambas de 1936 y dirigidas por Fernando G. Mantilla. Recordemos que la propaganda no siempre busca mentir, en todo caso es mayor el número de ocasiones en las que se busca por medio de algunas distorsiones establecer y decir una "verdad", tan subjetiva como el mensaje que se emite…

> -Es más simple decir la verdad que mentir, se reducen los esfuerzos de memoria y de archivo;
> - si uno se dirige a los ciudadanos, esto permite conservar la confianza;
> - y si uno se dirige a un enemigo, ello puede reducir en cierta medida la desconfianza que, por la fuerza de las cosas, experimenta respecto a uno.[137]

[136]Con dinero español y francés, además de película virgen. Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit* …, p. 106.
[137]Durandin, Guy, *op. cit...*,p. 132.

Entonces la mentira no se utiliza exactamente como la conocemos; la omisión es tal vez la herramienta más importante de la propaganda, a la par de la exaltación. En esos momentos la idea de luchar por una República Española necesitaba ser exaltada. Como también tenía que ser exaltada la ideología de derecha enarbolada por los nacionales. El primero de octubre de 1936 Francisco Franco era nombrado presidente del Estado, hecho que quedaría institucionalizado en abril de 1937. La percepción del efecto de los esfuerzos propagandísticos de la República en el bando nacionalista se pueden ver reflejados en el siguiente comentario:

> La gran influencia que en la vida de los pueblos tiene el empleo de la propaganda, en sus variadas manifestaciones, y en el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación, causado por las perniciosas campañas difusoras de doctrinas disolventes llevadas a cabo en los últimos años, y la más grave y dañosa que realizan en el extranjero agentes rusos al servicio de la revolución comunista.[138]

Estas producciones eran pagadas con fondos de los propios partidos y sindicatos, pero el dinero tendría que dirigirse a nuevas necesidades según avanzaba a guerra. Así que a partir de 1937 se dejaron de pagar los derechos de proyección a las grandes productoras y distribuidoras extranjeras (las llamadas *mayors*), hecho que finalmente generó la interrupción del envío de estrenos fílmicos durante un lapso de dos años; esto no impidió que la gente fuera al cine a ver los mismo títulos, que se repetían en cartelera constantemente. Contrariamente la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas hacía llegar materiales fílmicos de propaganda, tanto de ficción como documentales:

> La producción soviética en nuestras pantallas
> Laya Films, del comisariado de Propaganda de la Generalitat, presentará en breve el film soviético "El circo". La farsa y el poema del eterno circo tratado de manera moderna, y con una trama intrigadísima que termina con la ayuda y el acogimiento paternal que un pueblo libre sabe dar a todo el mundo, sin odio ni preferencias.[139]

[138]Bizcarrondo, Marta, "Cuando España era un desfile: el Noticiario Español", en Del Amo, Alfonso, Editor, *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Madrid, 1997, p. 75.
[139]*La Vanguardia*, Barcelona, España, viernes 5 de Marzo de 1937, p. 5.

Pero estas películas no siempre tenían éxito, ello como ha podido comprobar el especialista en guerra civil y cine español Magí Crusells, que en revisiones hemerográficas ha podido constatar que las películas soviéticas permanecían periodos muy cortos en cartelera, esto debido a la baja audiencia, esto en contraste con los filmes llegados de Hollywood que podían permanecer durante meses en cartelera. Crusells especifica que "se importan una serie de películas en la línea del realismo socialista, sólo permanecían una media de dos semanas en cartel, en cambio *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936) que se había estrenado antes de la guerra se reestrenaba constantemente".[140] Las películas eran donaciones de la U.R.S.S., y fueron alrededor de 20 títulos los que se presentaron. Al parecer el marcado matiz ideológico soviético no era bienvenido entre el público español, mas no el proveniente de otros países, como podemos ver en la siguiente nota periodística;

> (…) porque existiendo en Rusia una producción variada y extensa, nos envían solamente Films de determinado matiz político que a ellos les interesa destacar. Nadie pondrá en duda que el arte al someterse a la política deja de ser arte para convertirse en instrumento tendencioso con escaso valor humano. El arte debe ser libre, fecundo, y cuando no es así no es arte.[141]

La ideología jugaba su guerra más allá de las trincheras, una guerra mediática, donde la información y su uso favorable a uno u otra bando se había convertido en una poderosa arma, pero también en una defensa ante las situaciones más desfavorables. En este marco merece atención especial una película en particular por las características de su filmación. *El paso del Ebro*, filmada en 1938, producida por *Films Popular* y la República Española, dirigida por Antonio del Amo, y con duración de 10 minutos. La cinta recrea el inicio de la batalla del Ebro, considerada la más cruel de la guerra civil española, así como una de las más cruentas y cruciales, en la que el ejército republicano logró cruzar de noche el mencionado río y tomar la orilla ocupada por los nacionales, haciéndose de un gran número de prisioneros.

[140]Fragmento de la entrevista que realicé al Dr. en Historia Contemporánea y especialista en cine y guerra civil española Magí Crusells, en mayo de 2009.
[141]*La Vanguardia*, Barcelona, España, miércoles 7 de Julio de 1937, p. 2.

En la batalla del Ebro intercedieron no sólo los cuerpos terrestres sino también los de aviación; finalmente la derrota de las huestes favorables a la República sería brutal, y la línea abierta por los nacionales en medio del territorio republicano continuaría creciendo hasta dividirlo completamente.

En tal contexto podemos entender por qué resulta tan importante un material como *El paso del Ebro*, que aunque parece un documental que retrata el momento del primer avance (y efímera victoria) del ejército republicano en realidad es una recreación del hecho, el cual sucedió por la noche. Al ser una maniobra de guerra sorpresiva resultó imposible llevar lámparas consigo pero el significado de esta inicial victoria fue tal que se decidió recrear el paso y filmarlo durante el día; con ello se "consigue dar una sensación de verismo como reportaje directo".[142] En la película se recrea de manera detallada la maniobra, desde la construcción del puente, hasta las explosiones y la llegada a la orilla conquistada,[143] y se plasmó para la memoria colectiva de los republicanos, tan necesitada de buenas noticias. Las imágenes de un ejército capaz de sorprender a los nacionales y recuperar territorio se convirtió en un potente mensaje de esperanza y aliento para los simpatizantes de la causa republicana.

> El cine aparece como una construcción sujeta a las leyes del discurso, en el que el movimiento de las imágenes provoca una fuerte impresión de realidad (…) El pensamiento modifica la realidad, ya que implica la presencia de subjetividad. En el cine la realidad se transforma en escritura [es decir el cine connota y denota].[144]

Entendemos que un hecho tan importante como *el cruce del Ebro* tenía no sólo un valor real en términos bélicos y de avance estratégico pero su valor simbólico resultaba igualmente importante. Es así que el poder registrarlo y mostrarlo ayudaba a establecer un estado de ánimo más propio para proseguir la lucha, así como para aquellos que en la retaguardia

[142]Fernández Cuenca, C., *op. cit...,* p. 920.
[143]Amo, Alfonso de, (Editor), *op. cit...,* p. 31.
[144]Quintana, Ángel, *op. cit...,* pp. 58-59.

esperaban podía llegar a establecer una sensación de seguridad. Este híbrido fílmico significó un hecho aislado que correspondería mayoritariamente a la urgencia del momento, a la importancia de la información y el mensaje contenido; había que estar conscientes de "los límites de la realidad de la evolución de la guerra imponía a las producciones, para que estas fueran verosímiles en su empeño persuasivo".[145] Pero la guerra en su evolución desarrollaba nuevos requerimientos por lo que, surge entre de la variada producción del bando republicano *Laya Films*, que merece un paréntesis.

## LAYA FILMS

Las crónicas narran que *Laya Films* surgió en un contexto donde el cine se había convertido en una elemento de comercio y moneda da cambio, una mercancía (refiriéndonos en este sentido a los materiales necesarios para la realización de una película, como son cámaras, latas de películas, etcétera); es decir, en un momento en el que la falta de elementos técnicos y la necesidades propias de la guerra dejaban al cine, la necesidad de utilizarlo como una herramienta ideológica y de lucha en desventaja,[146] donde se especulaba con el cine como "antes se hacía con el jabón o los tejidos". Fue entonces que un grupo de "hombres inteligentes decidieron aprovechar las grandes posibilidades del cinema, y ponerla al servicio de la noble causa que defiende el pueblo español". Y en un piso ubicado en la avenida Diagonal "instalaron un equipo de proyección, un laboratorio y unos aparatos para el registro de sonido".[147]

Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona, CNT- Laya Films

[145]Paz, María Antonia, Julio Montero, *El cine informativo, op. cit …,* p. 228.
[146]*La Vanguardia*, Barcelona, España, domingo 10 de Abril de 1938, p. 2.
[147]*Idem.*

Haciendo caso a esta crónica nos encontramos ante el mito fundacional de *Laya Films*, productora cuyo caso resulta único y significativo en la historia del cine tanto español como mundial. La misma crónica hace referencia a la realización de más de 60 películas hasta ese momento, mismas que no sólo tocaban el tema de la guerra sino también realizaban documentales que retrataban la cultura, las tradiciones y la riqueza de Cataluña, intentando mostrar su riqueza cultural y lingüística, que sería arrasada de ganar los nacionales, o tal vez sembrando así un camino de reconstrucción y encuentro, que no llegarían a ver… la guerra dictaminaría otro destino para esta visión.

> Laya Films es la única productora que realiza dos tipos de documentales, los dedicados a la guerra y los etnográficos, pensando que la guerra sería favorable a los republicanos, ahí se buscaba crear una base industrial para una vez finalizada la guerra se creciera más, su visión era mucho más amplia y en función a un proyecto, así se realizaron documentales como el *Els Tapers de la Costa*[148](1937), lo que les diferenció de los anarquistas quienes prácticamente sólo manejaban el tema de la guerra.[149]

Los estudios de *Laya Films* fueron inaugurados el día 23 de enero de 1937, en la ciudad de Barcelona; quedaron a cargo de la Generalitat de Cataluña y que tenían como fin la "edición y divulgación de películas sociales, culturales y reportajes de actualidad", destacando la "importancia del cinema como vehículo de la moderna pedagogía".[150] Al frente de ellos fue designado Juan Castanyer, quien contaba con experiencia en estudios fuera de España;[151] y quien tenía a su cargo a un grupo de jóvenes cineastas, quienes a través de sus documentales buscaban replantear la imagen que se tenía sobre España y los españoles.

> Los noticiarios de actualidad, las películas documentales, de nuestra guerra, de nuestras industrias, de nuestras artes populares, y de nuestra cultura, en todos los aspectos, han dado la vuelta al mundo, destruyendo a su paso la negra leyenda que otros españoles

[148]Este material dirigido por Ramón Biadiu explica el funcionamiento de la industria del corcho para botellas de vino.
[149]Fragmento de la entrevista realizada al Dr. en Historia Contemporánea y especialista en cine y guerra civil española Magí Crusells, en la UdeB, en Barcelona, en mayo de 2009
[150]*La Vanguardia*, Barcelona, España, domingo 24 de enero de 1937, p. 4.
[151]*Idem.*

> habían propagado con películas folletinescas de bailadoras, toreros y gentes de la peor calaña.[152]

A la vez se buscaba atender "junto a la información de diversos frentes bélicos, todas las manifestaciones artístico – culturales que seguían desarrollándose en el país. Con esto se daba una sensación de normalidad en la retaguardia"; [153] hipótesis sostenida por varios investigadores:

> Junto a los inevitables documentales bélicos, figuraban otros que ilustraban temas económicos, industriales, folklóricos, y pedagógicos, que ofrecían una imagen del pueblo catalán laborioso y pacifico que, a pesar de la agresión fascista, proseguía con su vida cotidiana con relativa normalidad.[154]

El primer corto filmado por esta casa productora llevó por nombre *Un día en la guerra en el frente de Aragón* (1936), el cual se editó a partir de materiales de distintos camarógrafos.[155] Pero la guerra no sería el único tema; hubo temas referentes a la cultura catalana (*Alfareros*). Títulos referidos al trabajo realizado por la Generalitat (*Escuelas Nuevas, Repoblación Forestal* y *Regadío, El vino*) aparecieron junto a otros tan devastadores como *Cataluña Mártir* (1938), [156] documental que muestra una mirada a Cataluña, su campo, así como los trabajadores de la tierra, campesinos, agricultores y artesanos. Sus tranquilos pobladores desarrollan todo tipo de actividades, para luego mostrarnos Barcelona, cuna del desarrollo y la tecnología, y luego aviones que surcan el horizonte y emprenden un bombardeo atroz. Los signos de modernidad como el Metro se convierten en refugios de la guerra, donde la población civil se esconde de la muerte, que tiene rostro de niños, mujeres y anciano, que se levantan para recoger a sus muertos o para ayudar a sus víctimas.

[152] *La Vanguardia*, Barcelona, España, domingo 10 de Abril de 1938, p. 2.
[153] Caparrós Lera, José María, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939),* Barcelona, Editorial 7 ½, Universidad de Barcelona, 1981.
[154] Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit...,* p.107.
[155] *Idem.*
[156] Fernández Cuenca, Carlos, *op. cit...,* p. 98 - 99.

Es este tal vez el mayor acierto del documental ya que a pesar de que muestra una población civil entre ruinas y cadáveres, ésta se encuentra en movimiento; ante los edificios derrumbados levantan piedra tras piedra, dando así un sentido de fuerza y solidaridad ante la tragedia y un sentido humano al mostrar a los refugiados y desplazados. Finalmente la cámara regresa a los pueblos y ciudades pequeñas, mostrando que la tragedia no había tocado solamente a Barcelona. Dicho documental fue filmado no sólo como un registro de lo ocurrido. Resulta evidente que se buscaba conseguir que la política de no intervención por parte de importantes países europeos y EE.UU. se flexibilizara ante la magnitud de la tragedia. Por esta razón el material fue doblado al inglés y al francés[157] y enviado para su exhibición a distintos países; en Francia fue presentado por un enviado de Laya Films.

> Delegados de todos los países del mundo, personalidades de toda clase, sin distinción de matices ni ideologías, pudieron presenciar lo que representa la lucha que estamos sosteniendo en España. (…) La proyección de este film constituyó una prueba irrefutable de los inocuos procedimientos de las naciones totalitarias (…) Los asistentes emocionados, felicitaron al señor Miravitlles por el acierto con que ha sido confeccionado este film.[158]

Podemos ver los antecedentes de la creación de *Laya Films* en la conformación de la *Comissariat de Propaganda*, de la cual dependía el *Departamento de Cinema* y al que posteriormente le sería cambiado el nombre.[159] El mito fundacional no resulta tan romántico como lo presenta la prensa:, sin embargo eso no resta efectividad y una gran visión del uso del cine como herramienta ideológica.

> Hoy la eficacia propagandística de la película supera por ventura la de la prensa y a la de la palabra (…) no hemos perdonado ni gastos ni fatiga, hasta conseguir una instalación apta para la realización de nuestra técnica y un esmero de ejecución.[160]

[157]Es en este idioma que se conserva la copia de *Cataluña Mártir*.
[158]*La Vanguardia*, Barcelona, España, Viernes 5 de Agosto de 1938, p. 4.
[159]Crusells, Magí, *op. cit...,* p. 82.
[160]Fernández Cuenca, Carlos, *op. cit...,*p. 98.

Consientes de esto, uno de sus primeros movimientos consistió en la creación de un noticiero cuyo nombre era *Noticiario Laya Films*, realizado entre enero de 1936 hasta marzo del 37, sirviendo como antecedente para el noticiario *España al día* y que era producido en las dos lenguas, catalán y castellano. La mayoría de los materiales eran filmados por el equipo de Ramón Biadiu, quien también dirigiría documentales en esta casa productora.[161] Este noticiario fue producido de manera conjunta por *Laya Films* y *Films Popular*, relacionada con el Partido Comunista Español. Finalmente regresaría a ser producido completamente por *Laya Films* en mayo de 1937 hasta la desaparición de la empresa en enero de 1939, cuando la guerra ya había sido perdida.[162] En su búsqueda por conseguir alianzas con otras naciones, *Laya Films* recurrió al doblaje de sus producciones a idiomas como el francés y el inglés, así como al envío de estos a otros países. Buscaba así mover las conciencias de quienes se mantenían neutrales y lejanos al conflicto, y aunque no resulte posible establecer la fecha del primer noticiario vía la documentación disponible sí se pueden ubicar las noticias aparecidas en este en diciembre de 1936.[163] El noticiario seguiría en principio los lineamientos establecidos en la fundación de *Laya Film*:

> No ha regatejat el seu esforÇ i amb l´esperit més gran de sacrifi ha sabut enlairar una eempresa que en altres temps hauria estat irralitzable amb els pocs mitjans de què es disposava en el momento de la seva fundación. Fins ara, superant les mil dificultats en què se troba aquesta indústria sesnse tradición i dependent de les matèries primeres de´l estranger, el nombre del Films realizats en diferents versions parlades és gairebé d´un centenar.[164]

Para lograr la realización de dicho noticiero se siguieron normas técnicas, como ajustar la duración de la noticia a una lata de film completa;[165] contenían alrededor de diez noticias por

[161]Biuadiu Ester Mercé, Caparrós Léra, José María, *Ramon Biadiu (1906-1984) Cineasta d´avantguarda*, Filmoteca de Catalunya, Ajuntament de Súria, Barcelona, 2007, p. 61.
[162]Crusells, Magí, *op. cit...,* pp. 62-63.
[163]Amo, Alfonso del, (Editor), *op. cit...,* p. 31.
[164]Biuadiu, Ester Mercé et al, *op. cit …,* p. 62.
[165]Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit* …, p. 108.

número y seguía la línea republicana, mas no "tenía un ideología precisa".[166] Para 1938 *Laya Films* tenía en su poder un archivo constituido por materiales propios de 90,000 metros y más de 130,000 copias de sus materiales para distribución.[167] En su totalidad se cuentan alrededor de 135 películas producidas por *Laya Films* en el transcurso de dos años y medio; de ellos 27 fueron documentales y 108 noticieros, de los cuales sólo se conservan 45 títulos.

Las diferencias no sólo ocurrieron en cuestiones de temporalidad y oportunidad. El contenido de los materiales fue el lugar más divergente, no hablamos solamente del discurso, que en todo caso ya se ha mencionado, sino de la composición de este discurso: así, lo nacionales…

> (…) en sus películas -*documentales y noticiarios*- no aparecieron más autoridades que las militares y éstas estrictamente jerarquizadas. Mientras tanto, el republicano tuvo líneas ideológicas muy diversas, en función a la orientación de la entidad productora: anarquistas, socialista, comunista, nacionalista catalana o vasca.[168]

## EL TARDÍO ENCUENTRO CON EL CINE DE LOS NACIONALES

> El mito expulsado de la realidad por la violencia de la historia, encuentra refugio en el cine.
> *Jean Baudrillard*

El desempeño de los nacionales dentro del desarrollo de la propaganda fílmica tardaría en llegar. Los antecedentes serían establecidos gracias a la compañía valenciana *Cifesa* (Compañía Industrial de Film Español). Surgida en 1932 produjo diecisiete documentales de propaganda, seis de ellos dirigidos por Fernando Delgado, quien al estallar la guerra se encontraba rodando en Cádiz. y como hemos visto el hecho de que la mayoría de la

[166]Crusells, Magí, *op. cit...,* pp. 63.
[167]*Ibid.,* p. 64.
[168]Paz, María Antonia, Julio Montero, *op. cit...,* p. 220.

infraestructura del cine se encontrara dentro de territorio republicano minimizó la capacidad de producción de los nacionales. En este contexto la figura de Delgado quien era militante de la falange[169] adquiriría gran importancia en cuanto al número de producciones bajo sus mando: *Hacía una nueva España*(1936), *Bilbao para España* (1937), *Santander para España* (1937), *Oviedo y Asturias* (1937), *Entierro del general Mola* (1937) y *Brigadas Navarras* (1937).[170] Desde el bando de los insurrectos contra la República, sería la Falange quien dictaminaría los primeros documentales y materiales cinematográficos de propaganda.

Con materiales como *Alma y nervio de España* (Joaquín Martínez Arboleya, 1936), la Falange oficializó su incursión dentro del cine bélico con la creación de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la que se encontraba al frente Dionisio Ridruejo y de la cual dependía una sección de cine.[171] Uno de sus materiales más importantes fue *Frente de Vizcaya y 18 de Julio* (1937), infame documental que buscaba demostrar que el bombardeo a Guernica[172] había sido en realidad la destrucción ocasionada por dinamita e incendios manipulados por los republicanos, depositando la culpa de lo sucedido en los ideales separatistas del pueblo vasco ("otra víctima de la locura rojo separatista" reza la voz en off del locutor). El momento más terrible recae en el siguiente texto:

> La meca del legítimo fuerismo vasco ha desaparecido: La prensa judía y masónica del mundo y las hipócritas plañideras de Valencia rasgaron sus vestiduras ente el Caudillo, cuyo nombre limpio como nuestro cielo pretendieron manchar con la baba de su información calumniosa. La cámara fotográfica [se refiere a la cámara cinematográfica]

[169]*Falange Española*, partido político nacido el 29 de octubre de 1933, de línea nacionalsindicalista y fascista, fundada por José Antonio Primo de Rivera.
[170]Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit …,* p . 109.
[171]Crusells, Magí, *Cine y Guerra Civil Española, imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006, pp. 70-71.
[172]La población había sido arrasada el 26 de abril de 1937 por los bombarderos italianos y la Legión Cóndor alemana en lo que es considerado un ensayo para la Segunda Guerra Mundial; para más información consultar: Patterson Ian, *Guernica y la guerra total*, Turner, Madrid, 2008. Laviana Juan Carlos, ED., *El bombardeo de Guernica: abril de 1937*, Unidad Editorial, Madrid, 2005.

> que no sabe mentir dice bien claro que tanta y tamaña destrucción no fue obra sino de incendiarios y dinamiteros.[173]

La tragedia de lo ocurrido se unía a la manipulación. Podemos ver uno de los ejemplos más claros de uso tendencioso de la imagen y el discurso, de la edición por medio de la cual se busca crear un "realidad". La propaganda recurre habitualmente a la manipulación del discurso, que sí bien se encuentra estructurado de formas específicas, como ya se ha mencionado antes, no necesariamente debe recurrir a la mentira; en el caso del documental *Frente de Vizcaya y 18 de Julio* la falacia es el hilo conductor desde donde se plantea una supuesta "verdad".

> El principal reto de las imágenes documentales consiste en la construcción de un discurso que proporcione una determinada forma de conocimiento del mundo que actúe como referente. Para superar este reto, las estrategias retóricas que generan la ilusión de realidad deben permanecer invisibles.[174]

Tal vez ésta sea la razón por la cual la mentira resulta un método poco eficaz de propaganda. A diferencia de la exaltación y tergiversación; a final de cuentas, la "verdad" termina saliendo a la superficie, más allá del filme o del documento. Una vez que las estrategias retóricas se hacen visibles, la mentira se tambalea y cae.

Pero los nacionales parecían haber comprendido la importancia del cine como medio propagandístico; no resulta gratuito que unos meses antes, concretamente en octubre de 1937 dentro de sus territorios se dictaminó obligatorio el ejecutar las dieciséis primeras estrofas del himno falangista, mientras el público de pie saludaba con el brazo en alto cuando la imagen de Franco se proyectaba en pantalla.[175] 1938 es el año en que oficialmente nacería el cine franquista de la mano del *Noticiario Español*.

[173]Crusells, Magí, *Cine y Guerra Civi, op. cit l…,* pp.70-71.
[174]Quintana Ángel, *op. cit...,*26.
[175]Esto se dejaría de hacer en abril de 1940, una vez terminada la guerra. Crusells, Magí, *La Guerra, op. cit …,* p. 74.

> En ambos bandos se dio prioridad a la producción de cortometrajes y mediometraje de información, formación, y propaganda, quedando relegada a un segundo plano la producción de largometrajes de ficción narrativa.[176]

De manera indiscutible la República mostraba una superioridad en el manejo y producción de documentales de propaganda al bando nacional. Debido a ello los nacionales buscarían enmendar su error. Tras el nombramiento de Franco como presidente del Estado llegarían las primeras normas en política cinematográfica. Como en la mayoría de los casos relacionados con procesos políticos y bélicos la censura fue el primero de sus movimientos. El 18 de noviembre de 1937 se creó la Junta Superior de Censura Cinematográfica; la República lo había hecho con un año de antelación bajo el siguiente argumento:

> No pasará ninguna película que tenga un marcado sabor reaccionario o una tendencia a desacreditar los postulados de la libertad y humanidad que conforman la CNT.[177]

Para los nacionales el motivo residía en la vigilancia de cintas en torno a la guerra, pero el 2 de noviembre de 1938 las intenciones de éstos se hicieron mucho más claras:

> [Debido a] la influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas… que el Estado vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe su misión.[178]
> -Aconsejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgado al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción nacional que el nuevo Estado ha emprendido.[179]

El siguiente paso fue crear un Departamento Nacional de Cinematografía, hecho que se aprobó el 1º de abril de 1938 y que estipulaba cuatro puntos fundamentales.

- La producción cinematográfica no puede ser nunca actividad exclusiva del Estado.

[176]Gubern, Román, "La guerra civil y el cine", en *Cuadernos, op. cit …*, p. 99.
[177]Caparrós Lera, José María, *Historia crític, op. cit …,* p. 67.
[178]*Idem.*
[179]Bizcarrondo, Marta, *op. cit...,* p. 75.

- El Estado debe estimular a la iniciativa privada para el desarrollo y florecimiento de la cinematografía nacional.
- El Estado ejercerá la vigilancia y orientación del cine a fin de que éste sea digno de los valores espirituales de nuestra patria.
- El Estado se reserva la producción de noticiarios y documentales de propaganda.

Conforme avanzaba el ejército nacional sobre territorio republicano se iba haciendo de materiales que habían sido incautados durante la guerra, apoyándose para su distribución en productoras alemanas. Más importante aún, se dan a la tarea de definir el carácter y la forma del cine que se habría de generar desde la óptica nacional. En palabras de destacados miembros de La Falange la labor consistía en "desarrollar el arma poderosísima" de la cinematografía en la que hacía falta "una 'tradición indígena', mientras el cine judaico-comunista la había explotado, obteniendo por añadidura, muy bueno rendimientos. […] A nuestro juicio el estilo del cinema español había de buscarlo en la misma raíz lírica y heroica que ha dado savia a nuestro romancero y a nuestro teatro y para el ritmo ante la rápida reacción del psiquis español necesita un ritmo ligero, constante, el ritmo ligero del compás tres por cuatro de nuestros romanceros clásicos y de los cancioneros famosos, que aún hoy llevamos grabado en nuestro espíritu".[180]

*Noticiario Español- NODO*

También podemos ver claramente cómo la imagen del Caudillo estaba presente en las intenciones de quienes manejarían el cine español, tal vez una premonitora descripción de *Raza*, película cuyo argumento fue firmado por Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco y de la que hablaremos más adelante. Los nacionales buscaban la implantación de "una

[180]Bizcarrondo, Marta, *op. cit...,* pp.76-77.

propaganda claramente fascista, con la total reglamentación autoritaria de toda la actividad cultural, para llegar finalmente a la organización sin fisuras de toda la cultura".[181]

Este movimiento nacionalista podía ser definido en las siguientes premisas y usos de la imagen y el discurso en el cine franquista: el uso de la épica grandilocuente, la implicación religiosa en los asuntos del estado, y la constante aparición tanto de la iglesia como sus símbolos, y la ideología conservadora católica que influye en los discursos,[182] así como la imagen del caudillo y la nación.

> Siguiendo el ejemplo de Franco, todos los españoles tenemos el deber de imitarle, y lo mismo que él dedica su inteligencia y su esfuerzo, su sabiduría y prudencia de gobernante a mantener nuestra Patria, dentro de los límites de la paz vigilante y honrosa (…) En los días de supremo peligro para la patria, él supo salvarla con su presencia heroica y con su talento de estratega en los campos de batalla, y abrir las puertas de España a una nueva era de honor nacional y grandeza.[183]

En este contexto surge el *Noticiario Español,*[184] el cual pretendió informar a los habitantes en los territorios ganados por los nacionales, así como a sus seguidores, mientras se buscaba influir en el estado de ánimo de los combatientes contrarios. Realizados sus números en el transcurso de la guerra civil,[185] este noticiero no siempre reflejaba notas de actualidad inmediata y lo que sí resulta claro es la gran necesidad de adoctrinar que se puede leer en sus contenidos. Para la entrada de los franquistas a Barcelona el equipo fílmico había llegado con un semana de antelación, ya que el Servicio de Prensa y Propaganda había preparado el desfile de bienvenida a las tropas antes de la llegada del total de éstas. El desfile militar sobre la Barcelona bombardeada y el "auxilio social" a niños y mujeres deja de manifiesto el triunfo de Franco sobre los republicanos, la caída de su último bastión y la implantación de una

[181] *Ibid.,* p. 74.
[182] Uris, Pedro, *360º En torno al cine político*, Badajoz, Festival de cine de Badajoz, Diputación de Badajoz, 1999, p. 40.
[183] Texto perteneciente a la presentación de *Noticiario Español*, el 4 de enero de 1943.
[184] Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine, op. cit …,* p. 368.
[185] Crusells, Magí, *La Guerra, op. cit …,* p. 82.

nueva nación, anunciada con platillo y bombo a través de una misa, mientras el nombre del Caudillo es coreado por labios inmóviles.

> Aspiran a la "Revolución Nacional" de signo español, cuya meta consiste en "régimen de Estado Autoritario de integración nacional".[186] […] Es un proyecto totalitario, consciente de la necesidad de configurar un aparato necesario para sus fines. Y una de las claves es la propaganda.[187]

Los nacionales lograron hacerse de una producción cinematográfica real poco antes de finalizar la guerra, con la caída de Barcelona. Para ese momento la relación tanto con Alemania como con Italia y sus respectivos cinemas de propaganda habían servido para orientar a los franquistas en el modelo a seguir y habían proporcionado su apoyo en la creación de formatos para noticieros y documentales.

> En cuanto a los valores transmitidos, las imágenes y las locuciones de los Noticiarios buscan ante todo imponer un sujeto colectivo, España central e indiscutible, en torno al cual se articula jerárquicamente toda la sociedad española. (…) El vértice de esta pirámide lo constituye Franco. La presencia del general, directa o indirectamente, es inevitable en cada entrega- el referente para la construcción del nuevo orden social, el que recibe el encargo de reconstruir España.[188]

Así la aparición de Franco en los noticiarios no es producto del azar, ni la designación del lugar y tiempo a cuadro. "Aparece al término de los noticieros según una secuencia ascendente, representando la culminación, el nuevo orden".[189] Esto, por supuesto, no es casual, ya que se han redactado "consignas, texto para la noticia del día del caudillo" es decir el 1º de octubre de 1938, "Día del Caudillo", en la cual se especifica que "toda noticia dedicada al caudillo o en la que aparezca señaladamente, debe figurar en último lugar del noticiario y de ser posible con un final de apoteosis."[190]

---

[186]Palabras de Ramón Serrano Suñer, cuñado de Franco y ministro de interior del nuevo gobierno.
[187]Bizcarrondo, Marta, *op. cit...,* p. 74.
[188]Bizcarrondo, Marta, *op. cit...,* p. 82.
[189]*Idem.*
[190]Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Ministerio de Cultura, Caja 1.

Al final serían 32 noticiarios editados desde el Departamento Nacional de Cinematografía que a su vez se conservan en la filmoteca Española. A partir del número 18 serían producidos en Madrid y el último noticiario ya filmado en la posguerra sólo contiene dos notas: fragmentos de un partido de fútbol y la inauguración de un club deportivo en Bilbao. Pero esto sería sólo el inicio: Franco labraría uno de los caminos más largos dentro de la industria del cine. Si la mayoría de los gobernantes de la época vieron en él un gran medio para retratarse y difundir sus ideas, Franco vio en la cinematografía el espejo perfecto donde podía reflejar la España que si bien no podía construir en la práctica, gracias al cine sería posible llevarla a la pantalla. Y así el *Noticiero Español* llegó a su final con la conclusión de la guerra,[191] pero dejó una de las muestras más duraderas de un modelo de cine de propaganda.

Ese modelo que apoyado por la industria alemana a través de la U.F.A.[192] (el organismo de prensa y propaganda dirigido por Goebbels), se sabe que los primeros coqueteos de la Falange con Alemania en materia de propaganda se dieron incluso antes del inicio de la guerra, y aunque en algunos de sus locales y dependencias se realizaron proyecciones de películas de propaganda nazi,[193] éstas no fueron constantes ni duraderas. Si bien *El triunfo de la voluntad*[194] (Leni Riefenstahl, 1935) fue presentado en Cádiz, las proyecciones no pueden ser consideradas como de importancia. Una vez iniciada la guerra la embajada alemana puso a disposición de las tropas nacionales varias películas, pero de nuevo éstas se presentaron sólo

[191] Borau, José Luis, *Diccionario del Cine Español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España, Alianza Editorial, 1998, p. 633.

[192]Universum Film AG, conocido como UFA, fue el estudio de cine más importante de Alemania antes de la llegada del Hitler al poder; con su ascenso al poder en 1933, su jefe de prensa y propaganda Joseph Goebbels tomó el control del contenido las producciones de dicho estudio. Para mayor información consultar: España, Rafael de, *El cine de Goebbels*. Ariel, Barcelona 2000, Paz, María Antonia, Montero Julio, *La larga sombra de Hitler, El cine nazi en España (1933-1945),* Madrid, Cátedra, 2009. Taylor Richard, *Film Propaganda, Soviet Russia and Nazy Germany*, Great Britain, 1979.

[193]Paz, Ma. A. y J. Montero, *La larga sombra, op. cit...,* p. 142.

[194]Como ya lo vimos en su respectivo apartado, junto a *Olimpya* (1938), dirigida también por Riefenstahl, *El triunfo de la Voluntad*, está considerada una de las mayores obras nazis de propaganda cinematográfica de la historia del cine.

en lugares de reunión de los falangistas.[195] La UFA intentó entrar en el mercado de los noticieros en España durante la guerra pero se vio imposibilitado ante la serie de reglas que establecían los nacionales, orientadas a tener el poder de la información en sus manos; lo que no impidió que apoyaran el desarrollo del *Noticiario Español*, tanto en lo económico como en la edición de éste.

Franco sin embargo se mantuvo "cauto"[196] ante Goebbels,[197] permitiendo su colaboración al estallar la segunda Guerra Mundial y conforme se desarrollaban los acontecimientos se alejaría cada vez más de Hitler y Mussolini, llegando a recurrir al sucesor del *Noticiero Español* para poner la debida distancia.

*Noticiarios y Documentales (NO-DO)* se convirtió en el noticiario cinematográfico que llegaría a los españoles y no saldría más de sus cines, al menos no por las siguientes casi cuatro décadas, y seguiría una declaración de principios más que evidente:

> La cinematografía determina en el siglo XX, la culminación de los métodos de propaganda (…) *El Acorazado Potemkim* hizo más comunistas que toda la prensa moscovita (…) Parecidamente, las realizaciones documentales de la U. F. A. han hecho más adeptos de Hitler que todos los triunfos de su política prebélica, (…) España que todavía no acaba de concretar su arte cinematográfico , ha de percatarse de que en él tiene al medio más eficaz y directo de ganarse otra vez el imperio espiritual sobre América (…) Por algo es el cinematógrafo la más peligrosa de propagandas. Su manejo requiere decoro, entusiasmo, conciencia responsable.[198]

[195] *Ibid.,* pp. 142-143.
[196] *Ibid.,* p. 156.
[197] Si alguien entendía el cine de propaganda como una herramienta era Goebbels, como podemos ver en los siguiente puntos que enmarcaban sus ideas al respecto: "El cine tiene sus propias leyes (…) no debe caer en la vulgaridad de un simple entretenimiento de masas, pero esto no quiere decir que se deba prescindir del público, al contrario, el cine puede ser un útil instrumento de educación del público. (…) El cine ha de ser un arte popular en la mejor expresión de la palabra, y por ello representar las autenticas vivencias del pueblo, (…) por ello el Estado tiene la obligación de subvencionarlo". España, Rafael de, *op. cit...,* pp. 15-18.
[198] "El cine como propaganda", Revista *Primer Plano*, Madrid, Agosto de 1942, p. 48.

La guerra era un recuerdo que había que enterrar entre kilómetros de celuloide desde el que resurgiría una nueva España.

> De las fuentes de socialización política que intentaron modelar el recuerdo de la guerra (…) el cine, concretamente la no-ficción de *No-Do* y la narración histórica. A través del noticiario de obligada exhibición, el régimen se sirvió del cinematógrafo para reducir el recuerdo de la guerra en una dirección u otra, a la vez que fue pantalla en la que proyectar la supuesta efectividad en el ejercicio político y económico. El hecho de que fuera una guerra civil obligó a desplegar un importante dispositivo gestor de la memoria con el fin de convertirla en concesionaria de legitimidad de origen.[199]

De la misma forma que en el resto de la mayoría de los demás sectores económicos del país, al término de la guerra civil la industria fílmica se encontraba en ruinas. "Tanto los republicanos como los nacionales utilizaron la industria cinematográfica para sus intereses ideológicos respectivos, sin pensar en consolidar unas bases sólidas mínimas para que ésta perdurara una vez finalizado el conflicto bélico".[200] Pero esto no significó que el cine no se trasformara. Franco había caído rendido al embrujo de la lente y su paso por el *Noticiero Español* logró que sus intereses en el cine se consolidaran. Asesorado tanto por lo italianos como por los alemanes, el cine de propaganda tomaría un camino apoteósico e inesperadamente largo de mano del *NO-DO*, que aunque sale de nuestro periodo de estudio, tanto por su relevancia, como por tratarse de una consecuencia directa en nuestro tema (tanto histórica como temporalmente) le dedicaremos un pequeño análisis. Lo mismo ocurrirá con el excepcional caso de la película *Raza*, esperando que así esta mirada a la construcción de la Nación a través del caso Español y su Guerra Civil nos ayude a entender cómo el cine, la propaganda y el discurso de nación logran consolidarse de manera intrínseca en la primera mitad del siglo XX. México pasaba por el mismo proceso, a pesar de que su contexto histórico era completamente distinto. La nación se construía y el cine estaba ahí para colaborar de la mano de Lázaro Cárdenas del Río.

[199]Nieto, Jorge, *op. cit...,* pp. 16-36.
[200]Crusells, Magí, *La Guerra, op. cit …,* p. 57.

El cine nos permite mirar hacia un proceso histórico y social, ojear la memoria desde una butaca privilegiada y comprender la relación entre la comunicación a partir de la imagen en movimiento, la propaganda y el discurso político utilizado para la creación del ideal de Nación.

> Filmado, el pasado se fija, deja de vivir pero sin poder volver a morir, transformado en estatua de sal, continua viviendo bajo la capa traslúcida de un gusto amargo. Éste es el sentido de la metáfora órfica: El cine se acuerda de todo, de forma virtual y a veces actual, pero ha cambiado nuestra forma de recordar cambiando los contenidos de nuestra memoria, cambiando nuestra propia memoria.[201]

Es decir, si bien la guerra civil española encontró en el cine un juego de espejos donde reflejarse, su imagen no tan nítida y utilizada desde la manipulación de la propaganda nos permite entender a partir de las imágenes a esas dos Españas que, convulsas, buscaban definirse; dos discursos que pueden ser distinguidos dentro de los materiales fílmicos de la época, logrando así abrir una ventana a la memoria no sólo de lo ocurrido, sino también de las mentalidades del periodo que se proyectan hasta el presente mismo.

## NOTICIARIOS DOCUMENTALES CINEMATOGRÁFICOS PRESENTA… EL NO-DO O EL MUNDO ENTERO AL ALCANCE DE TODOS LOS ESPAÑOLES

> (…) El cinema español, que ha realizado un avance técnico espléndido, no permanece ajeno a esta otra misión en que exaltar la dignidad y la vibración de la vida española bajo el signo de Franco.
>
> *Revista Primer Plano, núm. 115*
> *31 enero de 1941*

Existen pocos ejemplos de noticieros de propaganda de duración tan prolongada como el *NO-DO*, que abriría todas las funciones de cine en España desde el años de 1942 hasta 1976, de forma obligatoria, y hasta 1981 voluntariamente. Este último año desaparecería dejando atrás

[201]Jacques Aumont; Citado en Quintana Ángel, *Fábulas de lo visible, op. cit …,* p. 167.

una España cuya historia había sido contada desde la ficción. Así a partir de que en el entonces nuevo estado español…

> No podía perdurar un sistema que siguiese tolerando la existencia de ese "cuarto poder", (…) no podía permitirse que el periodismo siguiera viviendo al margen del Estado (…) hay que evitar los males que proviene de la libertad de tipo democrático. La prensa debe estar siempre al servicio del interés nacional; debe ser una institución nacional.[202]

Este es el contexto en el que nace el *NO-DO*, creado gracias a la Vicesecretaría de Educación Popular el 29 de septiembre de 1942, buscando ser un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados tanto en España como fuera de ella, "con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional".[203] Esta información era manejada desde el gobierno mismo por convencidos nacionalistas, gracias a que "A partir del día 1 de enero de 1943 no podrá editarse en España, sus posesiones y colonias ningún noticiario cinematográfico ni documental de este tipo que no sea el Noticiario Cinematográfico Español".[204]

*NO-DO*

Con el *NO-DO* se pretendía formar una imagen de España dentro y fuera de ella, llevar la España construida al final de la guerra a otros lugares del mundo, pero a la vez instruir a los españoles: para esto se buscaba que reflejara los asuntos "nobles de la Nación". Estos asuntos estaban constituidos por la política, la economía, el arte, la cultura, los deportes, etcétera; siempre y cuando estos estuvieran ceñidos al ideario franquista,. De esta forma al instruir se

[202]Ley publicada por el Ministerio del Interior, teniendo como ministro de Interior a R. Serrano Suñer, publicada en 1938, conocida como Ley Serrano.
[203]www.ucm.es/info/multidoc/revista/num9/cine/nodo.htm.
[204]"El noticiario NO-DO y su época", en Crusells, Magí, Alejandro Iranzo, *The Beatles, una filmografía musical*, Barcelona, Royal Books, 1995, p. 207.

buscaba "formar una conciencia nacional".[205] Si unimos los primeros números del *Noticiario Español* con el *NO-DO* encontraremos que entre los años de 1943 a 1981, se proyectaron 1,998 *NO-DO.*[206]

Pero sin duda fue la figura de Franco la imagen mejor trabajada dentro del *NO-DO*. Estudios realizados revelan que para los espectadores de la primer etapa de este noticiario cinematográfico la imagen más recurrente es la de Franco inaugurando embalses.[207] Pero los discursos mayormente manejados fueron el de "la legitimidad del gobierno y el caudillaje[208] del Generalísimo", esto ante un panorama donde la guerra había dejado una inestable situación tanto dentro como fuera de España. De la misma manera Franco no dudó en retirar su mano a aquéllos que le habían apoyado, ante el inminente desenlace de la Segunda Guerra mundial; el *NO-DO* se convirtió en el vehículo oficial perfecto para establecer su nuevo "neutralismo" e insistir en él.[209]

Así los desastres naturales y humanos fueron minimizados hasta casi desaparecer, los enemigos políticos borrados a golpe de tijera, las alianzas estratégicas construidas en islas de edición, y las influencias extrajeras no benéficas al ideario franquistas se encontraban con la "indiferencia"[210]

[205]Rodríguez Mateos, Araceli, *Un franquismo de cine, La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Rialp, Madrid, 2008, p. 28.
[206]Rodríguez, Saturnino, *El NO-DO, catecismo de una época*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, p. 89.
[207]Existen por toda España gran cantidad de embalses construidos durante el periodo del franquismo. Sobre la asociación de la imagen de Franco con el NO-DO, a la vez surgió el mito o chiste, de que durante la visita de Rita Hayworth (cuyo padre era español) a España, al ser presentada a Franco él le comentó –"¿Es usted la protagonista de *Gilda*?", a lo que ella replicó –"¿Y usted el protagonista del NO-DO?".
[208]Franco había adoptado oficialmente el título de Caudillo y quiso dejarlo más que claro.
Caudillo; del latín *capitellus*, hombre que, como cabeza guía y manda la gente de guerra. Hombre que dirige algún gremio, comunidad o cuerpo. Real Academia Española.
[209]Sabater Cesar; Noguera Jaime; Sojo Kepa; González Alberto, *Dictadores en el Cine, la muerte como espectáculo*, Málaga, CEDMA, 2007, p. 27.
[210]Resulta curiosa aunque tardía para esta investigación el caso de la visita de los Beatles a España, la cual está documentada por el NO-DO. Una vez instaurada la democracia fueron recuperados los descartes (son los sobrantes de la película filmada), los cuales revelaron una versión muy distinta de las cosas. En la versión franquista los Beatles pasaron sin pena ni gloria y a duras penas lograron que unos cuantos jóvenes asistieran a sus conciertos; en los descartes, se puede ver una Plaza de toros abarrotada y desbordada por los miles de

de los españoles. "El noticiario tejió la imagen de la vida política a través de actos oficiales y acontecimientos que sirvieron a una crónica modelada entre el pretendido afán periodístico y la orientación oficial".[211] El manejo de la información se convirtió en una nueva forma de ejercer el poder; el dominio del conocimiento de la realidad (o al intento de éste) por parte de un estado totalitario así como la verdad inventada y usada como un arma de dominación a la que se puede recurrir para ejercer un castigo. En este momento la propaganda trasciende su ámbito aleccionador y se convierte en un elemento de represión absoluta, basada en el desconocimiento. Y si existe una relación entre el poder y el conocimiento,[212] podemos distinguir también una relación entre el poder y la información; ésta exigía la implicación de relaciones definidas de saber en las relaciones de poder.

Estrenado cada martes y jueves el *NO-DO* fue el noticiario de los Españoles hasta entrados los años sesenta; la disminución de precios de los aparatos televisores propició que fuera en esta década que este nuevo medios se popularizara, comenzando así el fin del monopolio de la información en imagen en movimiento y la televisión tomara el lugar que el cine había mantenido dentro de la vida informativa de España.

seguidores, lo que la censura del *NO-DO* se ocupó de cortar. Para más información consultar: Crusells, Magí, Alejandro Iranzo, *The Beatles, op. cit …,*

[211]Rodríguez Mateos, Araceli, *op. cit...,* p. 28.

[212]Honneth, Axel, *Crítica del poder, fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*, Madrid, Mínimo Transito, 1989, p. 269.

## *RAZA*: FÁBULA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NACIÓN

Franco es el único dictador del mundo con frustrada vocación de cineasta.

*Orson Welles*

*Raza* se filmó en 1942 y fue dirigida por José Luis Sáenz de Heredia. Está basada en la novela del mismo nombre que aparece firmada por Jaime de Andrade, seudónimo utilizado por Francisco Franco, quien recupera su apellido materno. Considerada una obra-panfleto, la película contó con cierto éxito comercial en el momento de su estreno:

> *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, fue dada a conocer en función de gala, con auténtico sello de acontecimiento artístico. El público puesto de pie, tributó ante el último fotograma proyectado el homenaje de su entusiasmo colectivo. Se premiaba, así, no sólo un film de méritos evidentes, de tema oportuno y aleccionador, sino también el magnífico esfuerzo de nuestra industria cinematográfica, encausada ente su racial soberanía. (…) el histórico desfile en imágenes de todas las heroicas tradiciones de la verdadera España, grande y digna hasta en sus infortunios.[213]

En *Raza* se intentó mostrar la guerra civil desde el interior de una familia, donde los hijos de ideologías diferentes asumen diferentes posiciones; en este "retrato", Franco a su vez intenta corregir su propia biografía, enalteciendo sus apellidos y redimiendo sobre todo la figura del padre, que de ser un mujeriego aficionado a la bebida y contador de navío, se convierte en un elegante y heroico oficial de la Marina.[214] En la obra fílmica podemos encontrar retratados los intereses y aversiones más profundas de Franco, la supuesta grandeza del Imperio Español, la iglesia católica y su férrea moral, la patria y finalmente el "terrible" paso e influencia de la República. Para quienes han estudiado la propaganda franquista es tal vez el "retrato" más fiel de esta ideología.[215] Así que su obra tendría que ser llevada a la pantalla de mano de alguien de

[213]Méndez – Leite, Fernando, *Historia del Cine, op. cit* …, pp. 423-424.
[214]Perucha Pérez, Julio (Editor), *Antología Crítica del Cine Español, 1906-1995*, Cátedra, Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 138.
[215]Sabater Cesar et. al., *Dictadores en el Cinema, op. cit …,* p. 3.

su entera confianza. Después de realizar una serie de entrevistas donde les pedía a los posibles directores que explicaran los primeros planos de la película fue José Luis Sáenz de Heredia[216] quien resultó elegido para la encomienda.

Durante la filmación Franco mantuvo una cercana vigilancia y control sobre el material fílmico. Todas las mañanas un mensajero en motocicleta llegaba desde el despacho de Franco con instrucciones precisas para la producción. Para la filmación de *Raza* se contaron con todos los medios disponibles; ni la posguerra interrumpiría la inspiración cinematográfica de Franco. La producción corrió a cargo del Consejo de la Hispanidad, que dependía del ministerio de Asuntos Exteriores a través de la de Secretaría de Estado.[217] Su rodaje se llevó a cabo en 109 días y tuvo un costo de 1.650.000 pesetas; contó con 35 actores principales, 50 secundarios y cerca de 1,500 extras. Antes de su estreno fue presentada a Franco y su familia. Durante la proyección de la película Franco se mostró muy emocionado, tenía los ojos húmedos y se encontraba muy atento; al término de la función le dijo al director: "Muy bien Sáenz de Heredia, usted ha cumplido". [218]

La primer versión se estrenó el 5 de enero de 1942 en Madrid, teniendo como escenario el Palacio de la Música en la Gran Vía Madrileña[219] y posteriormente en Alemania, Italia, Portugal y Argentina.[220] De ésta se desprendería una segunda versión estrenada en 1951 que es la que se conservaría en España y llevó por nombre *El espíritu de una Raza*, de la cual fueron mutiladas todas las referencias y alusiones al fascismo y al falangismo, como los saludos con el brazo en alto, además de explicar que el levantamiento se llevó a cabo

[216] Probablemente también contó el hecho de este cineasta que fuera primo de José Antonio Primo de Rivera, fundador del Partido Falange Española, ejecutado al inicio de la guerra y que a su muerte se convirtió en el mártir del movimiento nacional por lo que está enterrado al lado del cadáver de Franco en el Valle de los Caídos.
[217] Crusells, Magí, *Cine y Guerra Civil, op. cit …,* p.184.
[218] *Ibid.,* p. 185.
[219] En Barcelona se estrenó el 14 de enero de 1942, en el Cine Coliseum, *La Vanguardia*, Barcelona, España, miércoles 14 de enero de 1942, p. 6.
[220] Crusells, Magí, *La Guerra, op. cit …,* p. 208.

buscando detener el comunismo y retirando cualquier alusión o mención de Estados Unidos.[221] La primera versión políticamente mucho menos correcta fue recuperada en los archivos de UFA perteneciente al periodo Nazi, en 1993. *Raza* terminaría siendo la epopeya de los vencedores de la guerra, la versión final de un conflicto que ideológicamente no quedaría resuelto, y que continúa como una herida abierta. La muestra más triste de lo que la propaganda fílmica podría ser, la voz del dictador que tomaba por asalto la pantalla.

Desde sus inicios el cine se vio dotado del poder de asombrar a las multitudes; así paso de ser una simple atracción de feria a consolidarse como un espectáculo que rápidamente se convirtió en parte de la cotidianidad de la mayoría de los habitantes de las ciudades. Los hombres del poder al percatarse y caer a su vez en el mismo hechizo supieron ver en el cine el gran potencial que tenía para ayudar en la construcción y destrucción de imperios y formas de gobierno propias del siglo XX (al menos como la mayoría de los hombres de poder hubieran deseado) el cine sí sirvió como un hábil vehículo para propagar ideas e incluso orquestar engaños. No es casual que todo esto llegara a su clímax entre las décadas de los treinta y los cuarenta. La evolución misma del lenguaje cinematográfico encontró un campo de cultivo en las necesidades emanadas de los conflictos bélicos. Sí bien las tempranas revoluciones de las dos primeras décadas vieron en el cine un medio informativo, quienes lucharon las guerras de los siguientes veinte años ya sabían del impacto de esa información, así que hicieron del cine una herramienta vital para sus gobierno creando en este período las obras más representativas del cine documental de propaganda.

[221] Sabater, Cesar et al., *Dictadores en el Cine, op. cit...,* p. 34.

# CAPÍTULO II

# EL NACIMIENTO DEL CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO; EL CINE Y SU USO POLÍTICO, 1910 – 1934

> Ha llegado el momento de que el historiador acepte que el cine histórico tradicional es una forma de historia, que como todas, tiene unos límites y unas normas. Al ser diferente de la historia escrita, el cine no puede ser juzgado con los mismos criterios.
>
> Robert Rosenstone
> *El desafío del Cine a Nuestra Idea de la Historia*

La invención del cinematógrafo y de otros artefactos similares dio origen a una distinta forma de ver el mundo. Con el transcurso de los primeros años y su adaptación a los diferentes entornos sociales, los ojos del público habían pasado del asombro a la creación y adopción de nuevas formas simbólicas. Este hecho, aunque no está regido únicamente por el cinematógrafo, sí encuentra en él un gran apoyo, gracias a la eficacia de la transmisión de imágenes en movimiento y al discurso narrativo.

Existen dos premisas importantes para llevar a cabo este paso de la sorpresa a la creación del discurso cinematográfico en México. Por un lado, la llegada del cinematógrafo parece reducir la distancia con Europa y el resto del mundo ya que al contar con vistas en movimiento y no sólo la referencia fotográfica de estos lugares, el imaginario de los mexicanos podía extenderse gracias a las maravillas de una visión más allá del entorno propio. Es probablemente esta exposición constante a lo novedoso y lo tradicional[217] lo que

[217] Recordemos que durante los primeros años de la llegada del cinematógrafo a México las "vistas" o "retratos en movimiento" realizados por el francés Gabriel Veyre fueron sobre todo escenas costumbristas que mostraban el México folklórico.

ayudaría a la creación de una estética distinta, marcada por la intelectualidad porfiriana y el establecimiento de los elementos considerados parte del imaginario nacional, con algunos toques de sofisticación importados y apropiados al entorno mexicano.[218] La segunda premisa establecería que bajo este nuevo precepto, la noción del tiempo y el espacio fue modificada para siempre: lo inmediato cobraba nueva forma. Los hechos eran retratados en tiempo real y de manera fidedigna, llevando al público a comprender su entorno de manera distinta. Al lograr resumir la historia en imágenes, el cinematógrafo se convierte en un medio ideal para la realización de documentos "objetivos", ya que el cine puede ir más allá del espectáculo popular y se trasforma en un "retrato fiel de la realidad", un documento culto al alcance de toda la sociedad y de públicos estratificados de manera muy particular. Públicos para los cuales la imagen cinematográfica adquiere un valor fundamental en su universo simbólico.

El cine logró llevar la imagen a un alcance masivo, es decir al gran público, gracias a la capacidad de conocer y reconocer culturas distintas y símiles. Es a través de la vista en movimiento que se otorga una nueva forma de entender no sólo a la imagen, sino a la vez a la sociedad propia y ajena.

El final de la Revolución Mexicana trajo consigo la necesidad de establecer un paradigma capaz de incluir a todos; en este sentido, el uso del cine como una forma de difusión masiva fungió como una útil herramienta. El cine, el nacionalismo y los conceptos que se le relacionan, así como el lenguaje, serán temas fundamentales para comprender la relación entre el cine documental del periodo cardenista y el proyecto de nación del general

[218] Durante el Porfiriato (1876-1911), México adoptó por vía de su inamovible clase gobernante los patrones culturales de Francia como un intento de elevar al país a la altura de lo mejor del continente europeo… Sería la Revolución Mexicana el movimiento que vino a cimbrar al país – "Y retiemble en sus centros la Tierra / al sonoro rugir del cañón"- en la búsqueda de su verdadero *yo* nacional. Pérez Montfort, Ricardo, *Hispanismo y Falange: Los sueños imperiales, nacionalismo revolucionario mexicano,* pdf. www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Ponencia_jc.pdf

Cárdenas del Río. El cine dio pie a una nueva cultura de la imagen y para aquellos que fueron testigos del nacimiento del cinematógrafo en una primera instancia se trataba de ampliar la posibilidad de visión en el hecho mismo de retratar actos y no de interpretarlos, es decir de "mostrar objetos sin subrayarlos".[219] La cámara fílmica se convirtió en espectador y transmisor de un nuevo mundo; mundo al que nos acostumbramos rápidamente y con el que hemos vivido por más de un siglo.

> Actualmente ya no tenemos conciencia del complejo proceso que fue necesario para aprender a asociar visualmente. Aceptamos que las imágenes descompuestas en sus elementos y que aparecen en una sucesión cronológica, componen en nuestro consciente una escena unitaria y continua. Se trata de una capacidad creadora de nuevas ideas, de una elevada cultura desarrollada en corto tiempo.[220]

El nuevo invento logró trascender el tejido social y establecerse rápidamente dentro de los entramados del poder; ante su capacidad como trasmisor de ideas y mensajes, el cinematógrafo se vio convertido en una herramienta política, cuyo uso sería cada vez más frecuente y de mayor impacto. La cultura cinematográfica se desarrolló en la mayoría de los países, siendo México quizá uno más de los trastocados por esta forma de comunicación, gracias a que el cine no sólo permaneció en Europa, continente que le vio nacer. Rápidamente la cámara salió a explorar nuevos territorios, visitando maravillas hasta entonces casi desconocidas fuera de su propio y natural entorno. La creciente industria cinematográfica llevó a que se establecieran nuevas líneas de comunicación y entendimiento entre distintas culturas que se admiraban unas a otras, tan asombradas como curiosas.

Durante el final del siglo XIX, el ideal de modernidad predominaba en la mayoría de los países en desarrollo, los cuales buscaban la manera de alcanzar dicho estatus y de ser reconocidos como tales. Sobre este ideal Ricardo Pérez Montfort establece que:

---

[219] Michel, Manuel, *Una Nueva Cultura de la Imagen*, México, UNAM, UAM, Juan-Pablos Editor, 1994, p. 31.
[220] *Ibíd.,* p. 33.

> Hacía la segunda mitad del siglo XIX el fantasma de la modernización se fue apoderando de los modelos de desarrollo económico y sociales, nacionales e internacionales en el mundo occidental. Pertenecer o integrarse a los sistemas de producción e intercambio del capitalismo moderno implicaba estar en el carro delantero de la civilización, y por lo tanto, a la vanguardia de la humanidad.[221]

Dentro de este contexto las Ferias Universales sirvieron como el lugar ideal de exhibición de la modernidad europea y del los ideales franceses. Y aunque en un primer momento sólo se intentó celebrar el Centenario de la Revolución Francesa, también funcionaron como una forma de legitimización de los Estados consolidados. No fue sorprendente entonces que el gobierno del presidente Porfirio Díaz se viera interesado en participar en la celebración de los modernos valores democráticos, liberales y republicanos[222] por lo que la magna Exposición de París celebrada en 1889 resultó una muestra de lo que se consideraba el mundo moderno.

Ya en los primeros años de la llegada del cinematógrafo a México, el presidente Díaz se había percatado de la importancia de este nuevo medio de comunicación; de manera casi inmediata reconoció el enorme potencial propagandístico y educativo del cine. No es gratuito que incluso externara la posibilidad de utilizarlo como un método de enseñanza en las escuelas; su fácil transportación, la capacidad de ser cámara y proyector, así como el gran impacto que generaba en los públicos hacía del cinematógrafo un elemento de gran valía. Esta idea de escolarizar el medio cinematográfico no se llevó a cabo debido al estallido de la Revolución Mexicana entre otros muchos factores. La inestabilidad política no impidió que durante los últimos años de Díaz en la presidencia se llevaran a cabo levantamiento de tomas fílmicas donde el mandatario figuraba como "estelar"; seguramente el viejo dictador liberal se dio cuenta de la importancia de llevar su imagen a todo México, tal vez

[221] Pérez Montfort, Ricardo, *El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución*. Pdf. Pp 57, 58.http://132.248.35.1/bibliovirtual/Libros/BejaryRosales/3Pérez%20Montfort.pdf
[222] Tenorio Trillo, Manuel, *Artilugio de la Nación Moderna, México en las Exposiciones Universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 p. 31.

influenciado por las vistas de reyes, zares, príncipes y mandatarios de diversas partes del mundo, en las cuales vio una forma y oportunidad para promoverse por medio de este aparato.[223]

Gracias al cinematógrafo miles de mexicanos pudieron conocer la imagen de Díaz, esto debido a la rápida popularización y avance hacia provincia de éste aparato, logrando difundir la figura del presidente, a quien muchos no conocían físicamente. Debemos de tener en cuenta la gran cantidad de analfabetas[224] que tenía el país y el pequeño número de personas que tenían acceso a la prensa escrita. Esta podría ser una de las razones por las cuales don Porfirio desarrolló gran afición por presentarse ante la cámara cinematográfica (de la misma manera el cine se vio fotografiando a los mandatarios y monarcas de la mayoría de los lugares a los que llegó, y que al igual que Díaz se sintieron fascinados por el nuevo artefacto); mientras tanto los recién llegados (y forjados) empresarios de cinematógrafo llevaron a cabo un retrato constante del México de la época: fiestas cívicas, actos oficiales, reuniones con mandatarios extranjeros e imágenes del México profundo, tanto en su belleza como en el desastre,[225] llegaron a las improvisadas pantallas de tela de un amplio sector del país.

> Si en algo se había caracterizado la historia de los primeros sesenta años del cine mexicano era en el afán de mostrar al público de México y el mundo entero cuales eran las imágenes y los valores "propiamente mexicanos".[226]

[223] Es sabido que desde la llegada del cinematógrafo la imagen de Díaz se convirtió en un elemento común dentro de los temas seleccionados por los nacientes empresarios del la industria fílmica en nuestro país.
[224] José Guadalupe Posada fue sólo uno de los ilustradores que buscaban llegar al público que no sabía leer y escribir, ello a través de ilustraciones muy gráficas y descriptivas; por medio de folletos que se repartían en las calles, la noticia corría y se difundida por la ciudad de México.
[225] Las imágenes de actualidad se habían popularizado de manera importante, sentando un precedente para el *Newsreel* o noticiero fílmico.
[226] Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX,* México, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, 2007, p. 300.

Como especifica Aurelio de los Reyes, el público mexicano encontró en el cinematógrafo una maravilla científica y una diversión;[227] esto generó competencia entre los nuevos empresarios cinematográficos que surgían gracias a las facilidades comerciales otorgadas tanto por la compañía Lumière como por la Pathé Febres en la distribución de equipo y "vistas", lo que ayudó a la difusión de este invento en las ciudades principales sino también en diversas regiones de la provincia. De manera casi inmediata el cinematógrafo visitó las principales plazas, mientras en su recorrido por diferentes zonas del país llegó a pequeños poblados y villas donde generaba muy buenas ganancias, o al menos así lo refleja la carta enviada por Salvador Toscano a su madre desde Pachuca Hidalgo en el año de 1904: "El sábado fue la primera función con una entrada de $176.00 y ayer dos, tarde y noche, entraron $383.00".[228] Y aunque en ocasiones el ingreso no era tan bueno, parecía verse compensado de manera regular.

> El domingo tuvimos una tarde de lleno casi completo en todas las localidades del Circo y por la noche una muy regular entrada, habiendo hecho entre tarde y noche la suma de $550.00; todos se han quedado espantados sin creer lo que veían, el éxito artístico fue también muy grande pues aplaudieron e hicieron repetir varias vistas, pero sobre todo las de Rusia y Japón, la Condenación y el Linchamiento.[229]

Pero el mismo Toscano pone en perspectiva el costo de dedicase a este negocio. Si bien las entradas eran buenas, el costo de los filmes era alto. Así podemos saber que una copia coloreada de *El Reino de las Hadas* (Méliès, 1903) tenía el costo de $800, lo que parece ser un precio más alto al que él parecía estar acostumbrado a pagar por una "vista", pero demuestra que generó una gran expectativa comercial en el empresario cinematográfico, ya

[227] Pero al mismo tiempo los intelectuales hicieron eco del interés despertado por el cinematógrafo; es así que tres observaciones importantes fueron hechas por los periodistas: la primera de ellas tenía que ver con el aparato, sus características técnicas y de funcionamiento; la segunda era referente a las "vistas" y su contenido, y la tercera a la belleza de las imágenes, es decir, a su sentido plástico. Michel, Manuel, *op. cit.*… p. 58.

[228] Toscano, Salvador, *Correspondencia de Salvador Toscano*, 1900-1911, México, IMCINE, Filmoteca UNAM, Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996, p. 19.

[229] *Idem.*

que con gran ahínco dedicó varias semanas a la obtención de la misma. Toscano recupera en sus cartas las relaciones entre otros espectáculos y el cine, así como los negocios inherentes a éste, incluso el trato con las autoridades locales, y la rivalidad comercial establecida con sus colegas como Enrique Rosas.

Así se enfrentaba estos hombres de negocios con el nuevo público: el público cinematográfico que quedaría prendado de la imagen en movimiento y de las nuevas sensaciones que traía consigo.

> -En 1916 Hugo Münstemberg evidencia los hilos que atan, indisolublemente, el film al espectador, no sólo estudiando los "medios mentales" con los que el primero captura al segundo, sino también, insistiendo en el papel que el segundo debe realizar para que el primero pueda funcionar (el espectador es el que atribuye a la imagen los caracteres de la realidad, caracteres que aquélla no posee y que, no obstante, debe fingir poseer).
> -una serie de signos que aparecen en la pantalla encuentran en su definición y su complemento en la mente de quien sigue el film.[230]

El cinematógrafo simbolizó el avance tecnológico por el cual pasaba el país. Más allá de ser reconocido como una simple diversión. Las primeras crónicas sobre el aparato hablan del desarrollo científico que representaba; la imagen en movimiento marcaba una nueva época, periodo donde las barreras territoriales podían ser traspasadas, retratadas y donde una nueva industria comenzaba a formarse: una *época moderna.*[231] "La imagen cinematográfica pasó a ser un elemento clave en la gestación de un nuevo proceso de espectacularización de la política".[232]

Esta búsqueda por presentarse ante un mundo que se renovaba con fuertes bríos europeístas, mostrando la nueva condición de nación en vías de desarrollo fue de gran

[230] Casetti Francesco, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 19
[231] "Lo moderno" significaba- y sigue significando-: "lo que se vive en la actualidad…" y más aún"… aquello que se contrapone al pasado. Pérez Montfort, Ricardo, *op. cit…* p. 58.
[232] Quintana Ángel, *op. cit…* p 17.

importancia para el gobierno de Díaz. No es fortuito que la participación de México en estas exposiciones tuviera interés para el Estado, ya que se buscaba el reconocimiento de México como una nación cosmopolita,[233] un Estado-Nación en vías de progreso.

Ya anticipamos la existencia de una necesidad por retratar eficazmente el México folklórico, esto gracias a la curiosidad de los primeros empresarios cinematográficos que llegaron a tierras nacionales provenientes de Francia. El cine ha sido sin duda un importante medio en la construcción de las identidades nacionales, gracias a su participación en la representación de los símbolos y las imágenes que caracterizan a los distintos Estados, y si durante el final del gobierno de Díaz este era un fenómeno incipiente, como veremos más tarde serían los países europeos quienes desarrollarían métodos eficaces de propaganda, destinados a crear una amalgama nacionalista. De esta manera "la cámara se convirtió en un elemento indispensable para la retórica de la imagen cuando pasó a ocupar una clara posición favorable frente a las diferentes manifestaciones del poder". [234] Las formas tradicionales de difundir un discurso abrían paso a una nueva serie de posibilidades.

La Revolución Mexicana significó un momento particular para la historia del cine y el documental en nuestro país, ello justo cuando el cine de ficción comenzaba a realizarse. Salir y retratar un hecho se convirtió en una decisión del propio empresario de cinematógrafo; seguramente no lejano de la curiosidad del público mexicano, que al parecer también se sentía interesado en el desarrollo de los hechos que sucedían en el país. Para 1910 los Hermanos Alva[235] viajaron a la Ciudad de México, donde filmaron *Las fastuosas Fiestas del Centenario*[236] pues todo indica que resultaba sumamente importante registrar el

[233] Tenorio Trillo, Manuel, *op. cit…* p. 39.
[234] Quintana Ángel, *op. cit…* p 17.
[235] Importantes empresarios de cinematógrafo de origen michoacano fueron quienes retrataron importantes eventos donde el general Díaz era la figura central; con la llegada de la Revolución, éstos decidieron seguir a Francisco I. Madero hasta la muerte del caudillo.
[236] Material filmado por los Hermanos Alva perteneciente a la Filmoteca de la UNAM.

supuesto "esplendor" del régimen de Díaz aún cuando éste se encontraba tambaleante.[237] En el material existente podemos ver el majestuoso desfile en la avenida de la Reforma, así como algunos de los actos oficiados para conmemorar el aniversario de la Independencia de México.

Esta sería probablemente la última versión oficial del México porfiriano retratada por el cinematógrafo de manera tan extensa y eficaz en manos de diversos empresarios como los hermanos Alva y Salvador Toscano; dentro de un contexto donde la inconformidad social alcanzaba niveles alarmantes; el México del progreso estaba por cambiar para encontrarse con un México nuevo, ahora bajo la mirada de las cámaras cinematográficas. Es así que una nueva y desconcertante visión de la realidad surgía y la llamada Revolución Mexicana sería filmada desde distintas ópticas para entonces confrontar a quien en ese momento se enfrentaba con ella, con la realidad misma, que sin embargo se mostraba esquiva…

> Cuando los filmes representan valores, relaciones y problemas en un periodo; cuando las locaciones y los objetos están conectados históricamente a las personas… cuando dejan que el pasado tenga una marca distintiva indiscutible antes de reinventarlo desde el presente… sugiriendo la posibilidad de que pueden existir algunas diferencias con lo que se reporta, y dando algunas indicaciones sobre su status de verdad. Es así que se puede percibir una indicación del conocimiento del pasado que proviene desde nuestra relación con el pasado mismo.[238]

Así, nuestra relación con la realidad se va confrontando con ella misma, y el conocimiento que de ésta tenemos, en palabras de Robert Rosentone, "es en la realidad o en su significado… en los factores empíricos que existen e insisten, y en el hecho de que si nos

[237] Se ha visto la importancia otorgada a los elementos cinematográficos relativos a regímenes tanto en apogeo como en decadencia. Un ejemplo es lo sucedido décadas más tarde en España, ya al estar en el poder el franquismo, donde una rigurosa censura se estableció no sólo dentro del país, sino alcanzando Hollywood y a los críticos norteamericanos. Diez, Emeterio, "Censura franquista en Hollywood, Por quién doblan las campanas" en *Historia*, Año XXXII, No 386, Junio de 2008, España, pp. 84-105.

[238] Hughes-Warrington, Marnie, *History Goes to Movies, Studing History on Film*, Great Britain, Routledge, 2007, p. 102.

dejamos llevar por ellos que dejaremos de ser historiadores".[239] En otras palabras ni el cine resulta el inmaculado resguardo de la realidad, ni podemos leerlo sin entender la inherente subjetividad que en él existe. Por eso la realidad no será tema de nuestra tesis, ya que desde el término de propaganda cinematográfica no podemos comprender la realidad de facto, sino la formación y conformación de una realidad a partir de una agenda específica. Sin embargo, asumimos que el realismo dentro del cine está atado frecuentemente a conceptos de intertextualidad que prevalecen entre la imagen y su referente.[240]

Partamos entonces del hecho de que, durante la Revolución Mexicana, el material filmado podría estar conformado con un poco de todo lo anterior y aunque existía una intención de documentar, no puede ser llamado documental en su totalidad, ya que los lineamientos estéticos y estilísticos se encontraba aún en proceso formativo; demasiado temprano para pensar que esta fuera la intención al momento de realizar las filmaciones, al menos no totalmente, así que surge una posibilidad de encontrarnos con materiales que en su mayoría no fueron construidos hasta después de la filmación misma; cabe destacar que existe un momento que difiere con lo dicho en el trabajo realizado por Francisco Villa y la *Mutual Films*, donde la ficción reprodujo atisbos de la realidad.

[239] *Idem.*
[240] Braudy Leo, Cohen Marsall, Editores, *Film Theory and Criticism*, Sthepen Prince, "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory", Oxford University Press, New York, 2004, p. 270.

## CONSTRUYENDO LA NACIÓN: DEL DISCURSO POLÍTICO AL DISCURSO DEL DOCUMENTAL CINEMATOGRÁFICO

### LA NACIÓN, LA IDENTIDAD NACIONAL Y EL NACIONALISMO

Para poder analizar lo anterior debemos partir de entender los conceptos de nación y nacionalismo. Para el cine el término nación difiere de aquella idea que reconocen los pobladores, así como las distintas representaciones de ésta que se han consolidado en nuestra historia. Es una nación que a partir de los símbolos se ha creado dentro del espacio de lo visual, desde la narrativa fílmica, que aún cuando comparte con otros aspectos de la comunicación establece determinantes únicas para su análisis.

Y si la nación es el motivo, el nacionalismo es la forma que la da un cierto sentido, la forma en que se le rinde culto. México posee una gama de significados. El nacionalismo, a través del sentido que le da a la nación, parece predominar en todo los ámbitos: la comida, los olores, sabores y texturas, los sonidos de la calle, los de la música, los registros de la vida cotidiana que se producen en el devenir de nuestros pasos en la construcción de esa nación que todos imaginamos; así pues, la búsqueda de la nación y un sentido nacionalismo se han visto consagrados en los libros de historia,[241]en la geografía,[242] en la política[243] o en la

[241] Enrique Florescano puntualiza que la tradición académica del estudio de la historia se puede ver reflejada en México gracias a la confección de la tesis, donde se lleva a cabo el estudio de hechos o personajes decisivos en el devenir histórico de la nación. Es decir, el marco de estas investigaciones es la nación, convirtiendo a la historia nacional en el escenario privilegiado de la historiografía académica. Florescano, Enrique, *Historia de las Historias de la Nación Mexicana*, México, Taurus, 2002, pp. 442-443.

[242] Las llamadas identidades fronterizas pueden ser un ejemplo de cómo la concepción de pertenencia varía de una frontera a otra en el caso de México, esto debido a la complejidad de las percepciones, ya que en el norte la identidad, el ser mexicano, implica un estigma frente al país más poderoso del mundo, mientras en el sur significa pertenecer a un gran país. Sin embargo en ambos casos coincide con el ser mexicano. Arizpe, Lourdes, de Gortari, Loudka, (Coordinador), *Repensar la Nación: Fronteras, etnias y soberanía*, Nolasco, Margarita, "Las Identidades Nacionales en las Fronteras" México, CIESAS, 1990, p. 129.

[243] Julio Cesar Olivé establece que es en la sociedad moderna y a partir de la expansión capitalista, que la nación cobra gran importancia gracias a la aspiración de los pueblos que se encontraban vinculados con sus desarrollos culturales y su historia, buscando convertirse en Estados Nacionales, como una forma de proyección como grandes unidades independientes y dueñas de su destino. Olivé, Julio Cesar, "Estado Nación y Progreso", en Béjar Raúl, y Rosales, Héctor, Coordinadores, *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural*, México, Siglo XXI, UNAM, 1999, p. 107.

discusión entre distintas clases sociales, en la cultura (que incluso podría definirse como multinacional gracias a su extensa diversidad), y de igual manera en cada uno de todos aquellos que la poblamos. El nacionalismo a la vez genera una forma más: la identidad nacional, fenómeno por medio del cual buscamos en nuestra similitudes una forma de identificarnos como iguales o al menos cercanos, a través de ideologías, color de piel, formas culturales, idioma o religión,[244] entre muchas de razones más.

Raúl Béjar específica que la nación cumple dos funciones; la primera sería política, ya que tiene el papel de ser la referencia para la legitimidad de los Estados, al politizar las diferencias naturales y naturalizar las diferencias políticas. Su segunda función es psicosocial proporcionando sentimientos de protección, seguridad, reconocimiento, respeto y sentido de trascendencia.[245]

Podríamos entonces entender a la nación como el lugar donde se resguardan y recogen las identidades que reconocen distintos grupos de individuos integrantes de culturas, que a su vez reúnen mayor número de similitudes que diferencias, a partir de una construcción que se origina desde el Estado y las instituciones. En este sentido el nacionalismo así como la identidad nacional, resultan fundamentales para establecer la definición de una nación en particular.

Debemos considerar el cambio que ha tenido el concepto de nación a través de los siglos XIX y XX. Si en el siglo antepasado la nación simbolizaba una búsqueda por su construcción e ideales; en el siglo XX, mayoritariamente con los movimientos nacionalistas

[244] Para Félix Báez-Jorge, la Virgen de Guadalupe representa un importante forma de identificación entre los mexicanos, sirviendo como mediador simbólico entre su cotidianidad y el mundo de lo imaginario y fantástico, a la vez es un fenómeno social de gran complejidad en la que la intimidad emocional se articula con los planos regionales y nacionales en un sentido más amplio. Félix Báez, Jorge; "La Virgen de Guadalupe" *Mitos Mexicanos*, (Coord. Enrique Florescano), México, Taurus, 2001, pp. 179-186.
[245] Béjar Raúl, y Rosales, Héctor, Coordinadores, *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural*, México, Siglo XXI, UNAM, 1999, p. 66.

europeos, es cuando la idea de nación se transforma en una herramienta dispuesta a ser utilizada por las agendas de los gobiernos, hecho que se repetiría en Latinoamérica ya entrado el siglo. La discusión generada desde distintos sectores de la sociedad y que lleva por eje temático a la nación latinoamericana, ha permitido definir escenarios en los cuales estas fuerzas pueden actuar y restablecer el sentido de lo que se ha denominado como "la realización de la modernidad"; entre ellas la reconfiguración del concepto de nación y la consolidación del mismo, así como el análisis de la cultura y el mito, los cuales sirven como agentes de enriquecimiento del la nación.[246] Por esto, no debemos dejar a un lado el estudio de los nuevos proyectos de producción simbólica que recrean la nación constituyendo la vía de reestructuración de la dimensión de la cultura.

Buscando entender la forma en que la cultura se establece dentro del fenómeno de la historia y la nación, valdría la pena retomar la tesis del antropólogo francés Claude Lévi Strauss, quien plantea que el análisis de la relación entre los fenómenos observables son más relevantes que el fenómeno en sí, lo que lleva a la creación de estructuras y códigos no siempre conscientes entre los individuos que pertenecen a una sociedad.

En este sentido Lévi Strauss, establece que la cultura no se determina por la raza de sus integrantes, sino por los fenómenos que se desarrollan dentro de ésta; es así que el desarrollo de la humanidad se lleva a cabo entre la diversidad intelectual, estética, sociológica y psicológica de manera paralela al desarrollo biológico de los grupos humanos; no debe de sorprendernos que entonces existan más culturas que razas, lo cual a la vez amplía el campo de estudio referente a los fenómenos culturales.

[246] Urrego, Miguel Ángel, "La perspectiva del problema nacional en América Latina", en *La Nación en América Latina, de su Invención a la Globalización Neoliberal.* Coord. Urrego, Miguel Ángel y Javier Torres Parés, Morelia, IIH, UMSNH, 2006, pp. 97-110.

Las culturas humanas no reconocen sus diferencias en sus similitudes sino se encuentran desarrollándose en un espacio simultáneo pero de manera distinta y no pueden ser concebidas de manera estática, aislada o fragmentada. Las culturas se definen en tiempos y espacios determinados y están sujetas a procesos que se desarrollan dentro de sistemas o estructuras precisas (en este caso el nacionalismo mexicano y el manejo del cine en función de éste); estructuras que al modificarse producen cambios en las culturas mismas.[247]

Pero no podemos constreñir la nación a una interpretación teórica, sobre todo si ésta se manifiesta de manera constante como un objeto, símbolo o imagen, residiendo en colores, formas y tipos físicos. El paradigma del nacionalismo mexicano puede ser observado a través de la lente o el ojo común, pero también ha sido a través de estos que ha adquirido una forma específica, reconocible y familiar y pareciera haber estado por siempre dentro de nuestro inconsciente colectivo, esperando el momento de salir a la luz a través del símbolo.[248]

Habría entonces que partir desde la concepción misma de nacionalismo, entender las diferencias que existen entre las distintas percepciones y los procesos políticos donde surgen, ya que a pesar de que existe un reconocimiento de este fenómeno, no existe el consenso sobre sus orígenes.[249] Autores como Ernest Gellner y Benedict Anderson diferencian el concepto de nacionalismo de otras formas de identidad social y establecen sus orígenes en el siglo XVII, cuando se desarrolla el Estado liberal. Dichos conceptos pueden entenderse de mejor manera si se contextualizan dentro de los momentos políticos

[247] Lévi Strauss, Claude, *Antropología Estructural*, México, Siglo XXI, 1981, pp. 304-339.
[248] Ya Peter Burke establece que el término de identidad se convierte en un objeto de estudio cada vez más importante para distintas disciplinas, pero a la vez más complicado. La identidad nacional es objeto de diversos estudios, como lo son también las diferentes manifestaciones de ésta; himnos nacionales, banderas y rituales ya no deben ser dejados a un lado por los investigadores, ya que cada vez se reconoce más el poder de la memoria, de la imaginación y de los símbolos, en la construcción de comunidades. Burke, Peter, *Historia y Teoría Social*, México, Instituto Mora, 2000, pp. 71-72.
[249] Dahbou, Omar, R. Ishay, Micheline, *The Nationalism Reader*, New York, Humanity Books, 1999, pp. 1-19.

en los que ocurren: el liberalismo, el conservadurismo y el socialismo los cuales dan origen a distintas formar de entender que sobre la nación. Esto no significa que el término se constriña sino que estas distintas ideologías tienen en común puntos tan importantes como las garantías y derechos humanos y una particular visión sobre la nación.[250]

Para Hobsbawn el término nacionalismo definido por Gellner es de bastante utilidad. Gellner determina que éste es básicamente un principio que afirma que la unidad política y nacional debería ser congruente, a lo que Hobsbawn puntualiza que es este principio el que da a entender el deber de los habitantes de la nación, especialmente hacia la organización política que engloba y representa a la nación, y que se impone a las demás obligaciones públicas, y en casos extremos a todo tipo de obligaciones, razón que distingue el nacionalismo moderno de otras formas de identidad nacional.[251]

Si aplicamos esta idea al papel desarrollado dentro del periodo cardenista podemos ver que la agenda de la clase política, en particular la del presidente Cárdenas, se conjuga de manera más que eficiente con el sentir de la mayoría de la población; el caso de la Revolución Mexicana como hito de construcción llegó a generar un sentimiento de incertidumbre entre los mexicanos, lo cual ayudó a que la línea ideológica establecida por Cárdenas tuviera no sólo una posibilidad de realización, sino a que se concretizara en algunos asuntos de interés nacional como lo pueden ser la educación socialista, el reparto agrario, el respaldo a la lucha sindical, la nacionalización del petróleo, etc. Pero Hobsbawn a la vez aclara que la nación no es invariable ni primaria y que se encuentra sujeta a periodos exclusivos, concretos y recientes desde el punto de vista histórico (es decir a un momento histórico especifico). Es así que el nacionalismo precede a la nación, ya que la construye dentro de una realidad determinada.

[250] Eric Hobsbawn también difiere de la idea de que una nación está construida por límites geográficos, sin importar que sus criterios sean distintos, Hobsbawn Eric, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, Grijalbo Mondadori, 1991, pp. 15-16.
[251] Hobsbawn, Eric, *op. cit…* p. 17.

Por su parte, François Xavier Guerra establece la figura de la nación como dominante en toda la historia contemporánea, como una referencia obligada en todas las construcciones políticas modernas,[252] ya que cuenta con una vida propia tanto a nivel internacional e interna de los Estados, y que no puede ser aislada del camino a la modernidad en la construcción de partidos o agendas políticas. Dentro de la cultura esta idea de nación se convierte en una energía que impulsa la elaboración y difusión de identidades ya sean integradoras o disolventes.[253] De esta manera, Guerra define la nación como una nueva manera de concebir la colectividad, como una forma ideal e inédita de organización social, una forma de coexistencia para grupos humanos de naturaleza distinta, un nuevo modelo de comunidad política y la unión de una serie de atributos que se encuentran unidos entre sí; una combinación de ideas e imaginarios; de valores y comportamientos que conciernen a la naturaleza de la sociedad, al concepto de colectividad humana que irrumpe a finales del siglo XVII.

La Nación Mexicana tiene sus orígenes como una conformación histórico-teórica que se produce a comienzos del siglo XIX. La urgencia de consolidar un Estado surge de la necesidad de crear y construir una nación reconocida en su cultura e identidad única. Para ello se pretendió dejar a atrás el Virreinato y recuperar los orígenes prehispánicos de México, idea que permitiría el fácil reconocimiento entre los distintos pueblos que le habitaban; sin embargo, el proceso de construcción parece no haber terminado. Para Carlos Monsiváis es durante el porfiriato el desarrollo cultural asume un importante papel reconstructor,[254] un ejemplo es como, gracias a la novela histórica, el costumbrismo y el realismo romántico van delineando un panorama que suscribe a la nación a través del lenguaje; la literatura crea versiones sobre México, algunas más acertadas que otras, pero

[252] Annino, Antonio y Guerra, François Xavier, *Inventando la Nación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 7.
[253] Annino, Antonio y François Xavier Guerra, *op. cit…* p. 7.
[254] Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX", en *Historia General de México,* México, COLMEX, 2000, pp. 962-966.

finalmente versiones sobre un México que se reconocía dentro de esos textos literarios. La historia en cambio se refugió en el positivismo, el cual se desarrolló a la par del modernismo mexicano.[255]

Monsiváis enfatiza que la historia mexicana toma forma en el periodo positivista, además de adquirir sentido, ya que era "el caos que se disuelve y se reconcilia en la paz", donde la búsqueda del orden era liderada por personajes como Justo Sierra, Gabino Barreda, Emilio Rabasa o José Ives Limantour: la elite guía del pueblo; son ellos quienes coinciden en que la reestructuración educativa llevaría a una transformación de lo nacional pero siempre de acuerdo a los intereses de las clases dominantes.

Uno de los logros más importantes fue la identificación de la consolidación y la legalidad con la idea de nación, que en palabras de Monsiváis es el consenso que promulga una mitología heroica y el convenio que difiere enconos e involucra con discreción y complacencia a todas aquellas fuerzas económicas o sociales dispuestas a institucionalizar el arreglo.[256]. Es decir, una nación para los mexicanos, envuelta en un tono incluyente que no necesariamente debe resultar cierto, la explotación de la idea de pertenencia a partir de la búsqueda del bien común o colectivo.

[255] Para Daniel Bell el concepto del arte se ha visto modificado en el siglo XX. Lo nuevo y original, las formas y las sensaciones futuras se han convertido en la línea a seguir, intercambiando la idea del cambio real por la novedad (¿acaso lo efímero?). Esta transformación se ha visto legitimada en el transcurso de las últimas cinco décadas a través de la creación de un mercado voraz que a su vez dictamina los nuevos lineamientos a seguir, transformando el proceso cultural en una búsqueda por nuevas formas de sensibilidad. Esta "tradición de lo nuevo" pareciera permitir la libertad absoluta en el arte, ya que en esta incesante búsqueda pareciera que nadie está dispuesto a juzgarle, sino más bien son los círculos intelectuales quienes dictan la rapidez de estos cambios, y encuentran en los medios de difusión una inmediata forma de establecerse entre la masa cultural; convirtiéndose así el arte en el camino impide que esta cultura de rápida evolución se convierta en un reflejo de las estructuras sociales; así la cultura llegaría a un puesto reinante ante las costumbres, la moral y la política. Bell, Daniel, *Las Contradicciones Culturales del Capitalismo*, México, Alianza Editorial Mexicana, CONACULTA, 2004, p. 47. Por su parte, Lipovetsky entiende por modernidad la nueva lógica artística, surgida a base de rupturas y discontinuidades, que se basa en la negación de la tradición, en el culto, la novedad y el cambio. Es decir la ruptura con lo anterior. Lipovetsky, Gilles, *La Era del Vacío*, Barcelona, Anagrama, 2000.

[256] Monsiváis, Carlos, *op. cit…* p. 966.

Néstor García Canclini señala la seriedad de los relatos sobre identidades, ya que los pobladores de una nación pueden incluso llegar a morir por ellos,[257] en nombre de ellos. Estas identidades deben estar enmarcadas dentro de un momento histórico, así como en los procesos donde comienzan a desvanecerse. Uno de los elementos más importantes que puede generar un sentido de identidad entre un grupo social es el lenguaje, el conjunto de símbolos y signos que componen el medio de comunicación principal entre seres humanos. La lengua y la formación simbólica sirven para acercar y encontrar personas con diferencias culturales; de esta manera la lengua nacional (a pesar de que en el caso mexicano se cuenta con distintas lenguas originales) se convierte en una forma de identidad nacional.[258]

La búsqueda de la identidad partía de ideas modernas; un México contemporáneo donde se podía encontrar lo antiguo y original con el desarrollo tecnológico. Y aunque es en este periodo donde comienza la búsqueda, sería después de la Revolución donde la nación se consolidaría como ese nuevo ser que dejaba atrás sus viejas vestiduras y pretendía integrarse plenamente al mundo moderno.

## EL SÍMBOLO, EL SIGNO Y LA NACIÓN

Retomando a Saussure, la imagen está determinada por nuestro contexto cultural y social, tiene que ver con lo que hemos vivido y con lo que el concepto de nación significa en nuestra vida. Esta imagen tal vez tenga que ver con nuestra madre, o nuestra casa, nuestro origen o los mitos y leyendas fundacionales. Esta imagen puede evocar distintas versiones de lo que entendemos por nación. El lenguaje parte de una estructura de símbolos establecidos, códigos que nos identifican o nos enfrentan, códigos que definen culturas y la

[257] García Canclini Néstor, *La Globalización Imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 85.
[258] Ferdinand de Saussure propone que el lenguaje tiene un lado individual y uno social, y que estos no pueden imaginarse sin su presencia conjunta; de la misma manera, presenta un sistema y una evolución, presente y pasado componen su naturaleza. Saussure Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Ed. Lozada, 1945, p. 50.

palabra nación es eso, una palabra representativa de todo un discurso unificador desde donde los individuos debemos (ha de suponerse) comprender cómo se forman nuestras sociedades.

Pero habría que comprender que el signo nación es más cercano a la imagen que evoca que a la palabra que la define, y que este signo puede convertirse en un símbolo. Es decir, el signo lingüístico se transforma. De lo denotativo existe un puente a lo connotativo y esto es lo que nos permite interpretar un signo de una forma distinta y atribuirle un significado específico. Una parte integral del lenguaje es la lengua que forma parte de un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social. Como podemos ver, el lenguaje resulta fundamental en la construcción de identidades, la manifestación de los símbolos es otra de las formas más visibles de construcciones en torno a una identidad, y posteriormente de una nación.

Si partimos de la construcción de una identidad nacional,[259] la cual a la vez nos lleva a comprendernos dentro de la nación mexicana, tenemos que comprender la importancia de la colectividad y la creación de grupos sociales, así como las garantías a las que son acreedores éstos, y que a su vez sirven para garantizar un orden, y un sistema político determinados. Para comprender esto debemos partir de lo que Saussure llama los "principios generales"; uno de ellos es la naturaleza del signo lingüístico, que no es tan solo la unión entre una cosa y su nombre. Esta relación resulta mucho más compleja, ya que es la unión entre la imagen acústica (sonido que nombra) y la huella psíquica de aquello que se nombra: una imagen sensorial. Diversos estudiosos del fenómeno cinematográfico han coincidido en buscar un paralelismo entre el estudio de la lingüística y el estudio del cine; aquí el signo es una imagen que también busca comunicar.

[259] Entendemos como identidad nacional una serie de rasgos culturales que se manifiestan y reconocen entre distintos individuos pertenecientes a una cultura.

Analizando la comunicación como parte de la creación de una identidad nacional, nos daremos cuenta que "la comunicación hace referencia a nosotros mismos y nuestra presencia en el mundo", ello como lo explica María de la Luz Casas Pérez,[260] para quien la transmisión de conocimiento fue modificando los distintos procesos culturales, mientras los sustratos de identidad se conservan por medio de las distintas plataformas en las que son resguardados. En el caso de esta tesis es el soporte cinematográfico el que ha de ser estudiado, así como la trascendencia de éste en la consolidación de la idea nacional que se establece dentro del periodo cardenista, y aunque Casas Pérez especifica que es el medio televisivo, así como otros medios audiovisuales, los que funcionan como herramientas perfectas para la transmisión de cargas simbólicas e identidades particulares, para nosotros es el cine durante la década de los treinta el medio ideal, tanto en formato y difusión, como en configuración de discurso para consolidar una idea de nación. En el caso Mexicano Casas Pérez establece que:

> La concepción de lo que es el país, lo que es México, lo que es el Estado, la nación o los nacionalismos, se encuentra determinado por la forma en que el sujeto se concibe a sí mismo en cada una de estas divisiones, y depende de la vivencia muy particular que percibe de cada una de ellas.
> Es así que constructos como la noción de país, de patria, de la sociedad o de Estado Nación nos permiten vislumbrar una cohesión estructural entre sujetos diversos que son quienes la comparten.[261]

Es innegable la importancia que el cine había adquirido como herramienta en otros países y en la implantación de diversos esquemas políticos, siendo tal vez el más llamativo el caso del nacional-socialismo en Europa, antes y durante la Segunda Guerra Mundial, fenómeno que también se vería representado claramente en el fascismo italiano y el socialismo soviético. Los conceptos de masa y cine se encuentran ligados. Para el historiador Shlomo Sand "la democracia moderna y el cine nacieron al mismo tiempo. Ambos fenómenos

[260] Casas Pérez, María de la Luz, "Identidad Nacional y Comunicación Nacional Mexicana", en Béjar, Raúl y Héctor Rosales (Coords.), *op. cit…* pp. 132-163.
[261] Casas Pérez, Ma. de la Luz, *op. cit…* pp. 146-147.

surgieron a finales del siglo XIX con la aparición del concepto de masas, y fueron aumentando su influencia política y cultural conforme crecía su protagonismo a lo largo del siglo XX".[262] Así el cine serviría como vehículo para difundir conceptos emergentes y un apoyo para consolidar ideales que se establecían cómodamente.

De esta manera la experiencia diaria, aunado al aprendizaje que realizamos a través de las instituciones educativas y la formación social a la que estamos expuestos, van formando un cúmulo simbólico de fácil reconocimiento. Todos somos capaces de reconocer la imagen de un héroe, un bandera, entender los mitos de creación pero a la vez nos sentimos identificados con aquellos que conllevan una determinada carga simbólica. La función de la comunicación en este sentido es la de salvaguardar y repetir el mensaje[263] y en el caso de la propaganda se hace énfasis en aquel que es impulsado desde diversas instituciones del Estado. Casas Pérez puntualiza que dentro del discurso de una cultura nacional, la figura del Estado es central ya que busca cohesionar las distintas identidades que constituyen a un pueblo, definiendo una producción simbólica a través de distintos medios, lo cual da legitimidad a un proyecto específico de nación.[264]

Si buscamos distinguir entre identidad cultural e identidad nacional veremos que la diferencia surge una vez que los estados-nación logran cumplir las reclamos ciudadanos básicos tanto individuales y colectivos, esto debido a que no sólo es la transmisión simbólica lo que construye identidades únicas individuales o nacionales, sino que existen diversas identidades culturales, que pueden sin embargo encontrarse enmarcadas dentro de una identidad nacional. Si lo situamos en momentos distintos de la historia en el caso mexicano, la figura de la nación se puede entender desde diversas perspectivas si la analizamos dentro del contexto de la Independencia, la Reforma, la Revolución o el

[262] Sand, Shlomo, *op. cit…* p. 23.
[263] Por mensaje se entiende un discurso comunicativo específico.
[264] Casas Pérez, Ma. de la Luz, *op. cit…* pp. 149-150.

Cardenismo, ya que en los distintos periodos las agendas correspondían a intereses particulares que sólo podían ser posibles en el momento histórico determinado.

> La distinción entre identidad cultural e identidad nacional permite reconocer el carácter ideológico estatal del nacionalismo y de los movimientos nacionalistas, lo que no necesariamente implica una identidad nacional auténtica, sino oficialmente declarada. Ya que ésta no puede ser sino la articulación de mitos y símbolos que nos unifican a todos.[265]

Sin embargo, Casas Pérez especifica que esta primera lectura puede resultar acartonada, ya que cada proyecto de nación parte de distintas necesidades y no siempre consigue establecer una agenda y generar un paradigma.

García Canclini, menciona otros componentes que pueden constituir una identidad y que a la vez establecen aportes importantes dentro de la selección de sucesos, que una vez articulados en una narración e hilados con elocuencia, dramatizados y ordenados se convierten en relatos que pueden ser parte fundamental de una nación y dentro del desarrollo de una configuración territorial. Aunque estas narraciones no pueden ser vistas como sucesos reales constituyen un importante acercamiento a la realidad; la construcción histórica podría ser un ejemplo de esto, ya que suele estar consignada a la versión que sobre sí mismo tiene un Estado y de esta manera los relatos establecidos por gobiernos anteriores persisten como parte de la historia de nuestro país.

> -las sociedades narran sus cambios y los conflictos entre los grupos que las forman, así como entre nativos y migrantes, imaginando mitos y estereotipos. También a través de las políticas culturales de ciudadanía, a fin de decidir quiénes pertenecen a una nación, o quienes tienen derecho a ser ciudadanos, hay que imaginar rastros comunes para gente con leguas y modelos de vida diversos, maneras de pensar que no coinciden pero pueden ser convergentes.[266]

[265] *Ibíd.,* p. 155.
[266] García Canclini, Néstor, *op. cit…* p. 106.

Dentro de los sistemas de identidad nacional "se elaboraron arquetipos y estereotipos que quisieron fijar las características específicas de tal o cual pueblo o grupo étnico, de sus distintas fiestas y de sus muy diversas expresiones culturales", pero Pérez Montfort apuntala que la expresión popular y la formación de estereotipos culturales mexicanos forman parte de una preocupación más amplia sobre los elementos que confluyen en la construcción de imágenes, las preocupaciones simbólicas nacionales y regionales de México y América Latina durante los siglos XIX y XX.[267] Es decir se creó un modelo, un poco con base en las características regionales y mucho más tomado de las intenciones institucionales, modelos que permearon y se establecieron dentro de la identidad nacional.

Como podemos ver, el estudio de los símbolos utilizados dentro del paradigma de la nación mexicana es indispensable si intentamos entender la construcción de la misma. Es así que lenguaje simbólico traspasa la idea y llega a discursos que a su vez se representan en imágenes, imágenes que tanto el cine como la pintura y la fotografía mexicanas generan, por así decirlo, un lenguaje visual distinguible a primera vista.

## EL CINE DOCUMENTAL EN MÉXICO

### LA VERDAD, EL CINEMATÓGRAFO Y LOS INTELECTUALES MEXICANOS

La llegada del cinematógrafo trastocó la vida cotidiana de muchos mexicanos; a su arribo su novedad trajo incluso algunos problemas de lenguaje al no existir vocablos en castellano que definieran al nuevo aparato y sus componentes.[268] A estos problemas se unirían otros como dificultades técnicas, de seguridad y la creación de una legislación que incluyera a este nuevo aparato. Estos inconvenientes fueron rápidamente superados; sin embargo, tomó más tiempo establecer un discurso sobre la función social del cinematógrafo. Más

[267] Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones Populares, op. cit…,* pp. 12-13.

[268] Hecho que ha mantenido la confusión en el estudio de esos primeros días, ya que los nombres cinematógrafo y kinetoscopio se utilizaban de forma indiscriminada por la prensa y los mismos empresarios. Ha sido por la descripción de los aparatos que se ha logrado determinar cuáles fueron los presentados. Otro error común consistía en mezclar nombres de aparatos recién llegados con los ya populares; la entrada del vitascopio aumentó esta problemática.

que otros inventos como el kinetoscopio de Edison, llegado a México en 1895, el cinematógrafo llamó la atención de los periodistas de manera inmediata; algunos debido a su presencia en aquella primera función pública en la Ciudad de México, otros que habían conocido el artefacto posteriormente, dedicaron párrafos a la "maravilla" de la imagen en movimiento. Valdría la pena en una especie de prefacio establecer un punto importante explicado por el historiador Peter Burke:

> El proceso de distorsión (de la obra de arte figurativa) constituye un testimonio de ciertos fenómenos. (…) de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías o identidades. La imagen material o literal constituye un buen testimonio de la imagen mental o metafórica del yo o del otro.[269]

Pero el fenómeno del cine resultaba demasiado joven para la intelectualidad de finales del porfiriato en México, así que durante este periodo los ideales positivistas y la sorpresa del invento cinematográfico en sí jugaron un papel determinante en la lectura social y cultural que de éste se llevaría a cabo. Para Pensadores como Luis G. Urbina la vida había sido atrapada en el kinetoscopio,[270] pero su problema residía ahí mismo, en el espacio de madera que había atrapado esa realidad, que le confinaba a una caja, logrando que la ilusión no fuera completa, ya que había de ser vista con ojos ajenos, a través de mirillas y anteojos. El cinematógrafo en cambio planteaba la posibilidad de admirarse a distancia y de la forma más natural posible. Urbina describe el enfrentamiento de dos bebés que se presenta en la pantalla; los gestos de los infantes que logramos entrever en su texto le cautivaron. Es lo que el autor describe como "un fragmento de la vida, clara, sincera, sin pose, sin fingimientos, sin artificios".[271] Los escritos de Luis G. Urbina reflejan la admiración y la curiosidad despertadas al mismo tiempo, así como una simpatía por el

[269] Burke Peter, *Visto y no Visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 37.
[270] González Casanova, Manuel. *Los escritores mexicanos y los inicios del cine, 1896-1907*, México, El Colegio de Sinaloa, UNAM, 1995, p. 81.
[271] *Ibíd.,* p. 82.; Rendón, Miquel Ángel, *Los exaltados*, *Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, México, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 35.

aparato que captaba la realidad, que le daba movimiento a la vida. Una queja quedó en el aire: la ausencia de color y de sonido así como las posibilidades de la ciencia para poder resolver estos inconvenientes.[272]

Urbina no fue el único sorprendido por este aparato. Un *reporter*[273] del *Monitor Republicano*, periódico impreso en la ciudad de México, especificó que: "El aparato de Lumière lo mismo que el de Edison, han fotografiado el movimiento, es decir la vida, porque la vida no es más que el movimiento".[274] Movimiento que según nos narra resultaba de corta duración para los espectadores, quienes además consideraban los precios altos. Por último este *reporter* habla sobre la posibilidad de unir el cinematógrafo y el fonógrafo, lo que permitiría que "los muertos resucitaran" y que las familias pudieran verles de nuevo. Urbina creyó también en la unión de los dos aparatos y sus infinitas posibilidades.

José Juan Tablada coincidió con la anotación publicada por el *Monitor Republicano*, ya que en su columna para el Periódico *El Universal* dedicó un párrafo a la posibilidad de ver a los seres queridos que ya han muerto a través del cinematógrafo, suplantando a la fotografía que parecía tornarse obsoleta ante los ojos del escritor.[275] Pero el apartado con el que tendría mayor coincidencia fue el de la capacidad del cinematógrafo para "atrapar la vida". Tablada describió los fenómenos de la siguiente forma:

> Las escenas de la vida real pasan por nuestros ojos vivificadas por la intensa animación; los rostros de los hombres gesticulan con los enérgicos movimientos varoniles, los rostros femeninos se mueven aún con las más débiles expresiones de la gracia de la mujer; la sonrisa ondula y vuela; en ciertos ojos, en ciertos párpados

[272] *Idem.*
[273] Ante la falta de una palabra en castellano, el término *Reporter* fue utilizado con soltura durante el Porfiriato.
[274] González Casanova, Manuel, *op. cit…* p. 85.
[275] González Casanova, Manuel, *op. cit…* p. 88.

> apenas entrevistos, creeríase sorprender el fugitivo pensamiento que expresa una mirada.[276]

Como podemos ver, la capacidad de retrato del cinematógrafo maravilló a los intelectuales de la época, a tal grado que Amado Nervo sugirió un cambio radical en la historia al anunciar la desaparición de los libros, ya que los acontecimientos y personajes quedarían retratados por el cinematógrafo, y el fonógrafo haría lo mismo con el sonido, música, cantos y discursos, que ya no serían pasajeros.[277]

Las nuevas formas de la ciencia y el cinematógrafo crecieron de la mano. A pesar de que los hermanos Lumière al parecer no se percataron en sus inicios de la capacidad de su artefacto, la rápida distribución de este último se vio acompañado de notas que destacaban su valor científico, así como su novedad como espectáculo. Las comparaciones realizadas con otros aparatos como el kinestoscopio y posteriormente el vitascopio se llevarían a cabo desde esa misma óptica, lo que no resulta sorprendente si contextualizamos con el paradigma de la época. El apogeo del desarrollo científico aplicado llevó a las sociedades occidentales, incluyendo a la mexicana, a la búsqueda y fascinación por los adelantos tecnológicos, mismos que ya habían llegado a las ciudades y modificado la vida humana en las mismas.

Retomando los discursos dirigidos al cinematógrafo, podemos encontrar otro de los planteamientos más importantes del Porfiriato: la preocupación por la educación. Se pensaba por ejemplo cómo la geografía podría ser estudiada desde las imágenes en movimiento, lo cual ayudaría en la comprensión de esos lugares, antes sólo descritos en láminas y algunas fotografías; o cómo los zoólogos podrían utilizar esa valiosa herramienta, indispensable en las ciencias médicas.[278] Esta visión sobre el cinematógrafo fue reiterativa,

[276] *Idem.*
[277] *Ibíd.,* p. 90.
[278] Rendón, Miguel Ángel, *op. cit…* p. 16.

ya que se veía avalada de nuevo por la idea de progreso porfiriano. Incluso se llegó a declarar que el cinematógrafo era un poderoso instrumento de cultura para el público de "buena fe"[279] y se recomendó la popularización de "vistas" educativas.

La posición ante el contenido de las vistas giraría en torno a los mismos temas: educación, buenas maneras y valores cívicos y familiares. El cinematógrafo parecía haber llegado para ilustrar o educar. Uno de los ejemplos más importantes fue la reacción generada ante la presentación de los filmes[280] dirigidos por Ferdinand Zecca: *Historia de un crimen* y *Las víctimas del alcoholismo*, la cual está inspirada en un texto de Émile Zola. Zecca innova en cuanto a instrumentos narrativos como el uso de subtítulos, que aparecen antes y después de las acciones, unificando la historia. Pero además toca uno de los problemas más combatidos por el régimen encabezado por Porfirio Díaz: el ya tradicional alto consumo de bebidas embriagantes. Esto provocó que dicho filme tuviera un gran éxito en sus presentaciones en distintos foros de la República y que fuera promovido como una "obra maestra".

En este contexto surgieron dos distinciones referentes a las "vistas", cuya denominación, que ya había sido utilizada con anterioridad, servía para distinguir algunas de las diversiones públicas de la época. Lo culto y lo vulgar, según la visión de aquel momento, ahora se confrontaban en la pantalla cinematográfica. Las "vistas" llamadas vulgares podían definirse como aquellas que sólo procuraban el entretenimiento y no aportaban nada a las enseñanzas morales y civiles de la población; en cambio las "vistas" cultas debían ser aquellas que transmitían conocimiento o mensajes sobre la virtud.

[279] *Ibíd.,* p. 17.

[280] La diferencia entre "vistas" en movimiento y filmes o películas radica no sólo en la duración, sino en la estructura narrativa. Las "vistas" en movimiento consistían en breves filmaciones de hechos cotidianos que no buscaban registrar más allá de un acto; en algunas ocasiones se empleaban pequeñas bromas y trucos que servían como ganchos cómicos. Los filmes, en cambio, se originan a partir de una intención narrativa, construyendo o reconstruyendo una historia o una crónico de hechos.

Fue así que otra modalidad fue llevar a la pantalla semblanzas de personajes importantes, como en el caso de *La vida de Jesús*, "vista" de gran extensión, presentada en el año de 1902 en las instalaciones del Teatro Ocampo por el empresario francés Carlos Mongrand[281] en alguna de sus tantas visitas a Morelia, y de la cual se sabe contó con gran éxito. Esta condición del cinematógrafo ha permanecido durante más de cien años. Ya Alfonso Reyes hizo referencia, en uno de los textos que a este aparato dedicó; a tres principios que eran indispensables para realizar una buena cinta "1º, buen fotógrafo; 2º, buenos actores; 3º, buena literatura. Si la literatura es mala todo se ha perdido".[282] Así, el virtuosismo alcanzaba al cinematógrafo pero a la vez se comenzaba a estrechar el espacio entre la pantalla y el espectador; la fantasía rebasaba la blanca tela y parecía llegar a un público que aún no comprendía la magnitud del fenómeno.

La asistencia de niños a las funciones cinematográficas era natural; sin embargo, no impidió que hubiera una gran preocupación por la educación que estos recibían al contacto con esas "vistas": "Las sesiones ordinarias de cine no convienen en manera alguna a los niños; las groseras emociones del drama cinematográfico, cuya brusquedad puede aprovechar o ser indiferente, destrozan la psicología infantil".[283]

Pero para la mayoría de la población, el cinematógrafo representaba una novedosa forma de espectáculo. La necesidad de divertirse en un contexto tan poco favorable para las clases bajas hizo de las funciones gratuitas ofrecidas por las tabacaleras un rotundo éxito. El ofrecer entre aquéllos que no podían pagar un espacio en un teatro funciones en plazas y jardines generó una manera de esparcimiento mucho más accesible. Tal vez uno de los responsables de este espacio lúdico ganado por el lenguaje cinematográfico y generador de curiosidades fue el gran

[281] Carlos Mongrand, *Cartelera,* jueves 20 de noviembre de 1902, (Colección el Porfiriato), Morelia, Michoacán, Museo del Estado, INAH.
[282] Reyes, Alfonso, Martín Luis Guzmán, Federico de Onis, *Frente a la pantalla,* (Cuadernos de cine), México, No. 6, Dirección General de Difusión Cultural, 1963, p. 15.
[283] *Ibíd.,* pp. 40-41.

mago Georges Meliès, quien con sus soberbios trabajos logró rebasar lo que se sabía era posible. La fantasía compitió con ese maravilloso retrato de la verdad, hecho que molestó a la prensa de la época, que no supo distinguir entre las dos tendencias existentes, informar y divertir.[284] Al parecer la prensa y los círculos intelectuales se disgustaron con la popularización masiva de Meliès, ya que se consideraba una degradación;[285] la verdad había sido transgredida y el cinematógrafo no podría ser visto a través de los ojos positivistas como su representante, ya no era más "un resguardo fiel de la realidad".[286]

Como podemos ver, el papel social determinado al cinematógrafo giraba en torno al discurso de la verdad.[287] No es de sorprendernos entonces que el cine buscara a su vez documentar lo que sucedía en su entorno dando origen así a uno de sus géneros más controvertidos y extendidos: el cine documental.

> El filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección, y después una redistribución.[288]

No es posible entender esas primeras "vistas" como una representación de la realidad; si acaso un esbozo, un guiño de lo que después vendrá a ser dicha representación…

> Vistas. En ellas el mundo aparece como una serie de cuadros, de momentos aislados, perfectamente recortados. El principio que preside esa planificación es del catálogo.
> (…)Y sin embargo al revisar esas cintas todavía pervive en ellas una emoción, la fascinación por esos movimientos ínfimos que sólo la maquina es capaz de registrar y

[284] De los Reyes, Aurelio, *Vivir de Sueños, op. cit…* p. 27.
[285] *Ibíd.,* p. 31.
[286] González Casanova, Manuel, *op. cit…* p. 18.
[287] Por papel social entendemos los patrones o normas de conducta esperadas de quien ocupa determinada posición en la estructura social. Burke, Peter, *Historia…, op. cit…* p. 60.
[288] Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine, La Apertura para la Historia de Mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1895, pp. 169-170.

> restituir. (…) Los signos efímeros de la presencia, la rúbrica de lo imprevisto, el indicio del instante, son los que dan veracidad al conocimiento.[289]

## RETRATO CINEMATOGRÁFICO DEL INICIO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

En su célebre texto *La imagen – Tiempo,*[290] Gilles Deleuze establece que la imagen cinematográfica crea por sí misma el movimiento, convirtiendo en potencia lo que sólo era posibilidad.[291] Partiendo de este punto, podemos entender que la imagen en movimiento jugó un papel más que informativo en nuestro país durante la Revolución, es decir, la rápida proyección de los eventos pudo ser un factor importante de reacción ante los mismos hechos, y aunque en México aún no se ha estudiado profundamente el impacto del cine en el movimiento revolucionario, no tenemos seguridad de que una vista cinematográfica generara un tipo de reacción distinta a la esperada dentro de los partícipes mismos de los movimientos revolucionarios.

> Lo sublime aparece cuando la imaginación sufre un choque que la empuja al límite y fuerza al pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera la imaginación.[292]

Es decir, es posible que el cine jugara un papel determinante como fuerza de comunicación no sólo en cuanto a los públicos, sino entre los personajes involucrados en el conflicto. La aparición de una película podía alentar o desalentar iniciativas y estrategias así como el entusiasmo del público que asistía a las funciones para enterarse de los acontecimientos, y aunque resulte aventurado conjeturar esta posibilidad, más de un siglo de cine ha mostrado la influencia de éste dentro de los quehaceres políticos a nivel mundial.

---

[289] Breschand Jean, *op. cit…* pp. 10-11.
[290] Deleuze, Gilles, *La Imagen – Tiempo*, Estudios sobre Cine 2, Barcelona, Paidós, 2004.
[291] *Ibíd.*, p. 209.
[292] *Ibíd.*, p. 211.

> Las imágenes sacudían al público, hipersensibilizado por la alteración de la vida cotidiana, por los rumores descabellados que circulaban por la ciudad y por la información periodística. A pesar de su inocencia política, el documental politizaba por la fuerza de sus imágenes, y en más de una ocasión provocó el estallido de la violencia en los cines e inició ruidosas manifestaciones en pro o en contra de los caudillos.[293]

Por esto es importante establecer el paralelismo entre el desarrollo de ambos sucesos, la Revolución Mexicana y el desarrollo de la industria cinematográfica en México, fenómenos que ocurren de manera más o menos simultánea.

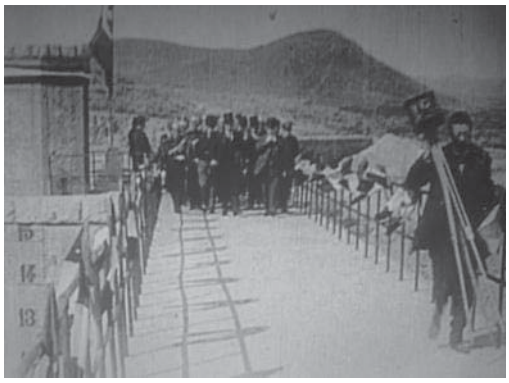
## EL INICIO DE LA REVUELTA

Durante los últimos años del Porfiriato el cine parecía no darse cuenta de la realidad social del país, y mientras México se convulsionaba, a decir de Gustavo García "los cinematografistas no se dieron por enterados de la inminencia de la revolución,[294] preocupados por seguir detalladamente la *Entrevista Taft-Díaz* (1909)".[295]Anteriormente el cinematógrafo había registrado distintos eventos de relevancia para el gobierno de Díaz, como lo fueron *La campaña electoral* y *Desfile del bando nacional por la reelección del presidente y vicepresidente.*[296]

[293] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit…* p. 49.
[294] En 1998 se publicó un escrito llamado "La nueva fuente de la historia", cuyo autor era un operador de cinematógrafo llamado Boleslaw Matuszewski, donde entre otras cosas se reconocía que "la historia no siempre se da donde uno espera encontrarla y que es más fácil hallar y fotografiar los efectos que las causas". Barnouw, Eric, *op. cit…* pp. 30-31.
[295] García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, México, Martín Casillas Editores, SEP, 1982, p. 23. Este filme retrata la entrevista realizada entre el mandatario de México y su homónimo estadounidense, William Horward Taft.
[296] Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM, UNESCO, 1987, p. 25

En la *Entrevista...* se retrataba el viaje realizado por Porfirio Díaz a bordo del tren que le llevaría desde la Ciudad de México hasta el Paso Texas, donde se encontraría con el ya mencionado presidente estadounidense.[297]

Esta cinta muestra dos tempranos asomos en la creación del documental como un lenguaje estructurado dentro del cine mexicano, ya que intenta retratar ambos lados de la historia, tanto el mexicano como el estadounidense. Intencionalmente se colocó una entrevista fuera del orden cronológico de los acontecimientos buscando así generar una mayor coherencia en los acontecimientos dentro del celuloide.[298] El género del documental se construía en cada trabajo que se filmaba, fenómeno que se repetía en gran parte del los países donde el cine había sido aceptado, así "en este periodo del documental exhibía en sus obras una atmosfera de profecía. Pronosticaba las muchas funciones potenciales que podía asumir un productor de filmes documentales".[299]



*Entrevista Taft-Díaz* (1909

Esto no significaba que se dejara a un lado esa necesidad de retratar *verídicamente* los sucesos importantes. De esta manera los Alva establecían el uso de la apoteosis como una forma argumental y narrativa,[300] probablemente bajo la influencia de los filmes de George Mélies,[301] los cuales gozaban de gran popularidad en México[302] y que habían tomado del

[297] Este tipo de "vistas" eran habituales entre los personajes del poder en Europa; varios ejemplos de estas "vistas" se exhibieron en México. Uno de ellos es la visita al Zar Nicolás II, la cual se proyectó en la ciudad de Morelia, el 4 de Julio de 1904, Archivo Histórico Municipal de Morelia (en adelante AHMM), caja 14 exp. 90, Junio de 1904.
[298] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad, op. cit.…*, p. 97.
[299] Barnouw Eric, *op. cit.…* p. 31.
[300] De los Reyes, Aurelio , *Medio Siglo*, *op. cit*… p. 42.
[301] "La gran contribución de Mélies al cine, fue la sustitución de la ilusión y el escenario por la realidad fuera del escenario mismo" Braudy Leo, Cohen Marsall, Editores, "Film And Reality, Basic Concepts", *op. cit.…*

teatro su forma argumental como una base sobre la cual construir el llamado "lenguaje fílmico"; es así que los Alva se dieron a la tarea de trabajar historias paralelas que se unen generando el clímax en la narración.[303] De esta manera el cine comenzó a retratar el México moderno, evitando así los lugares donde el progreso no tenía cabida, y determinando por medio de la imagen las fortalezas y amistades del régimen, curiosamente no es en el manejo (o manipulación) de las imágenes donde se juega con la realidad, sino en las omisiones, no se miente, simplemente no se filma aquello que no se quiere mostrar, así pareciera que aquellos cinematografistas estuvieran comprometidos, a decir de Moisés Viñas, con el verismo;[304] incipiente técnica documental que encontraba en el cinematógrafo un auxiliar de la historia.

> El cine es al mismo tiempo, repertorio y reproducción de imágenes. No muestra "lo real", sino los fragmentos de lo real que el público acepta y reconoce.- Contribuye a ensanchar el dominio de lo visible, a imponer imágenes nuevas. [305]

---

p. 146. Debemos entender la anterior como la forma de narrar la ficción que Mélies logró, al crear un mundo propio más allá de la construcción de este, un mundo que existe porque se le ha hecho existir dentro de la imagen fílmica.

[302] Curiosamente, como ya lo apuntamos, sería el trabajo de George Mélies, cuyas películas llegaron a distintas ciudades con gran éxito, sobre todo entre el público popular, lo que llevaría a los críticos mexicanos a hablar sobre la degradación del cinematógrafo, ya que para éstos la popularidad del naciente medio se contraponía al buen gusto y a la moral. De los Reyes, , *Cine y sociedad, op. cit* … p. 31. Se sabe que en Morelia fue Carlos Mongrand quien en junio de 1904 exhibió filmes de Mélies, entre ellos se encontraban *El Viaje a la Luna, Cenicienta, Juana de Arco, Guillermo Tell* y *El Reino de las Hadas*, AHMM, Caja 13, exp. 90, Morelia, 1904. Para mayor información sobre George Mélies consultar: González Dueñas, Daniel, *Mélies: El alquimista de la luz*, México, CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2001.

[303] Gérard Genette establece tres distintas formas en que puede establecerse la narrativa dentro de un texto: La primera forma se refiere al lenguaje que nos narra una historia, es decir los medios con los cuales el mensaje nos es comunicado; la segunda forma nos dice que narrativa se refiere al contenido comunicado en el discurso; es decir la sucesión de eventos, sean reales o ficticios que son el sujeto del discurso. Por último la tercera forma tendría que ver con el hecho de narrar algo, es decir el acto de enunciar algo. Braudy Leo, Cohen Marsall, Editores, *Film Theory and Criticism*, Tom Gunning, "Narrative discourse and the narrador system", Oxford University Press, New York, 2004, pp. 470, 471. En el caso de Mélies podemos ver que revolucionó las tres formas de la narrativa, ya que el medio innovador por sí mismo en dicho momento histórico le permitió trabajar maneras distintas de narrar los hechos y de elegir los hechos narrados.

[304] González Casanova, Manuel, *op. cit…* pp. 81-88; Rendón, Miquel Ángel, *op. cit.,* p. 35.

[305] Sorlin, Pierre, *op. cit…* p. 60.

A parecer de algunos el cine se había adaptado de manera estable y tranquila a esta *Paz Porfiriana* (tal vez incluso de manera un tanto cómplice), ya que desde su llegada se había convertido en testigo y reproductor de la "Modernidad" que Díaz tanto buscó; esa modernidad que debía ser mostrada al resto de los mexicanos y cuya mayoría tuvieron en las funciones de "vistas" que presentaban al dictador y otros episodios del México porfiriano su único acercamiento a ella.

> El cine se integró al sueño porfiriano de un México próspero y rico, ocupando un lugar en el olimpo de las naciones "cultas, civilizadas y progresistas" que por esos años flotaba en el ambiente.[306]

Para el periodo en el que el descontento contra el régimen de Díaz crecía, el cinematógrafo ya se encontraba completamente integrado a la cotidianidad de las capitales mexicanas; la popularidad del cinematógrafo era innegable y la aparición de locales dedicados a esta diversión crecía de considerable manera.[307] Las funciones gratuitas y la baja de precios de las entradas a este espectáculo lo había colocado al alcance de la mayoría de los pobladores[308] y esto generó que el naciente público cinematográfico se encontrara no sólo frente a una nueva diversión, sino ante la posibilidad de ampliar sus horizontes y conocimiento sobre el mundo.[309] Fueron también de gran importancia los recorridos realizados por los diversos trashumantes, un factor determinante en la creciente popularidad de éste, ya que además de llevar las "vistas" ya existentes continuaban retratando un México que se transformaba, acercándose cada vez más al final de la dictadura de Porfirio Díaz.

---

[306] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad, op. cit…* p. 89.
[307] El número de salones de cine en la Ciudad de México creció de 35 salones en 1906 a 44 para 1910, esto sin contar los grandes teatros que daban funciones de cinematógrafo. A la vez la producción cinematográfica continuó creciendo de manera importante. *Ibíd.,* pp. 91-92.
[308] No significa que los distintos sectores sociales acudieran a los mismos lugares de proyección cinematográfica, los cuales se encontraban detalladamente estratificados.
[309] Viñas, Moisés, *op. cit…* p. 17.

Al inicio de los movimientos políticos que conducirían a la Revolución, pareciera que el cine buscaba quedarse al margen de los malestares sociales, dejando de lado los procesos históricos surgidos de esta creciente incomodidad; sin embargo, esta condición no continuaría por mucho tiempo, y los acontecimientos "de sociedad" comenzarían a abandonar poco a poco las proyecciones cinematográficas dando paso a las primeras filmaciones sobre los levantamientos y mítines a lo largo del país. Díaz dejó de ser un motivo de interés y las "vistas" referentes a su persona y sus actos de gobierno comenzaron a comercializarse con escaso éxito, viéndose desplazadas por los filmes provenientes del extranjero.[310]

Sin embargo los riesgos de relectura de estas imágenes estaban presentes; a manera de ejemplo resulta sumamente llamativo cómo los cambios de paradigma condicionaban la lectura de los "viejos" filmes. Así es como se ha estudiado en el caso de Rusia y al estallido de la Revolución Bolcheviques "La larga relación del noticiario (fílmico) con la realeza y la devoción que el propio zar sentía por el cine eran cosas que ahora volvían a manera de bumerán con una fuerza abrumadora: lo mismo que en otras casas reales, un camarógrafo había inmortalizado celebraciones. –Colocadas en el contexto temporal apropiado y alternadas con tomas de la guerra, de huelgas, de producciones de municiones-'Se convertían en vistas "contrarrevolucionarias" con un gran impacto 'pro revolucionario".[311] Es decir la historia misma otorgaba a través de una lectura distinta un nuevo sentido a las imágenes fílmicas.

No debemos olvidar el origen de los primeros empresarios fílmicos, quienes provenían en su mayoría de la clase media y contaban con una educación suficiente e interés por la actualidad; estos personajes se refugiaban en la supuesta *objetividad* del cine documental:

[310] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad, op. cit*… p. 94.
[311] Barnouw Eric, *op. cit.*.. p. 63.

"eran los hechos los que hablaban, no ellos", aunque como ya mencionamos tendían al halago del poder y al desconocimiento o soslayo de los conflictos nacionales.[312]

La inestabilidad crecía y para cuando la oposición abierta al régimen porfiriano salió a la luz, el cinematógrafo estaba ahí dispuesto a retratar estos cambios…

> La Revolución estimuló a los camarógrafos nacionales para llevar su peculiar lenguaje, hacia las últimas consecuencias[313]… Al empezar la segunda década del siglo XX, el cine documental mexicano fue enormemente alentado por un acontecimiento confuso, diverso y trágico, a la vez que muy fotogénico: la revolución.[314]

Los mítines antirreleccionistas fueron captados por la cámara de cine de reconocidos camarógrafos como Salvador Toscano,[315] quien a partir de 1911 filmó distintas "vistas"[316] de propaganda política sobre el movimiento revolucionario, donde parece manifestar su apoyo tanto a Francisco I. Madero como a José María Pino Suárez. Otro importante empresario cinematográfico sería Jesús Abitia; originario de Chihuahua, que en 1910 conoció a Madero en una gira electoral por Sonora, sería después del encuentro con el futuro presidente que compraría su primera cámara en los Estados Unidos.[317] Según señala García Riera el público mexicano acogió estos primerizos documentales con gran interés; ya que parecía buscar en ellos no sólo la noticia misma, sino la información capaz de dar sentido a un cúmulo de comunicaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes.[318]

---

[312] García Riera, Emilio, *Breve Historia del cine Mexicano, Primer Siglo 1897- 1997*, México, CONACULTA, IMCINE, Canal 22, Ediciones Mapa, AÑO, p. 24.
[313] De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo, op. cit…* p. 43.
[314] García Riera, Emilio, *op. cit…* p. 24.
[315] Salvador Toscano, nació en la ciudad de Guadalajara, sus primeros encuentros con el cinematógrafo se dieron en la Ciudad de México donde en 1897 inicia su carrera dentro de este medio, Ciuk Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000, p. 595. Para revisar su filmografía completa se puede consultar la página de Internet:
http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/toscano.html
[316] Ya pare entonces, "vista" era el nombre dado a las películas de corta duración que eran presentadas formalmente en todo tipo de salas cinematográficas.
[317] www.fundaciontoscano.org/esp/archivo_abitia.asp
[318] García Riera, Emilio, *op. cit…* p. 24.

> El cine se ha dejado llevar casi siempre por las corrientes nacionalistas que se han desencadenado en las sociedades democráticas a raíz del estallido de conflictos militares. A menudo ha intentado ir de la mano del poder político hegemónico, y se ha alineado con las tendencias más conservadoras de las masas. – La gran mayoría de películas que se han ocupado de los mecanismos del poder político en las sociedades liberales han manifestado una orientación liberal.[319]

Así los camarógrafos salieron buscando retratar los cambios, entre ellos Salvador Toscano quien a la vez había participado en las filmaciones de *Las Majestuosas Fiestas del Centenario de la Independencia*, como lo hicieron los hermanos Alva; sin embrago, esto no fue un obstáculo para que al igual que ellos realizara un retrato del popular candidato de oposición al régimen de Porfirio Díaz.

Ante lo incierto del panorama mexicano los salones de cine se convirtieron en un lugar donde resultaba fácil olvidarse de los conflictos políticos y bélicos que se recrudecían; salas de pequeña capacidad cerraron y lugares más grandes comenzaron a aparecer, mientras entre películas de Max Linder[320] y "vistas de arte" provenientes de la casa Pathé,[321] se difundían los hechos de relevancia ocurridos en el extranjero. El *Newsreel*[322] llegaba a México[323] y a diferencia de los acontecimientos nacionales ocupaban gran parte de los carteles; para 1911 esta iniciativa fue emulada y se

*Fiestas del Centenario*(1910) Morelia

[319] Sand, Shlomo, *op. cit…* p. 34.
[320] Cómico del que Charles Chaplin se refería como el Maestro, para 1911 contaba con seis películas en Francia, para 1917 ya se encontraba filmando en Estados Unidos de Norteamérica, Nowell Smith, Geoffrey, *op. cit…* p. 117.
[321] Pathé-Frères fue la compañía competidora de los Lumière; al igual que los creadores del cinematógrafo la compañía Pathé encontró la manera de comercializar tanto los aparatos como sus instrumentos y piezas, además de generar una gran cantidad de películas, las cuales fueron filmadas y distribuidas por distintos países, entre ellos México, donde encontrarían en los hermanos Alva los socios comerciales ideales.
[322] Serie de filmaciones sobre hechos importantes, que se editaban continuamente, siendo los antecesores de los noticieros fílmicos.
[323] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad, op. cit…* pp. 106-107.

crearon resúmenes de los acontecimientos[324] ocurridos en nuestro país. El *maderismo* se había extendido por amplias regiones del territorio nacional y con la llegada de los contingentes revolucionarios aumentaran el número de cines en la Ciudad de México. Esto generó un impulso inusitado:

> La Revolución en lugar de significar una depresión fue un incremento notable. Los contingentes revolucionarios causaron ese aumento cuantitativo tal vez porque la mayor parte de ellos llegaba del campo o la provincia con curiosidad y ansias de distracción. Nada extraño que por el bajo precio de admisión pudieran satisfacer su frívola necesidad. La Ciudad de los Palacios merecía ahora el mote de la Ciudad de los Cinematógrafos.[325]

La asistencia al cinematógrafo se vio respaldada por la llegada de las tropas rebeldes a la capital del país, extendiendo su trascendencia al cautivar públicos distintos.[326] Las imágenes recabadas a propósito por el cine reflejan un creciente entusiasmo por la imagen de Madero, tanto en sus giras como candidato, como en su corta estancia en el poder. El registro de las multitudes ondeando pancartas y mantas, con su esposa doña Sara Pérez acompañándolo y siendo parte del movimiento, al igual que su rostro constantemente retratado por el cinematógrafo, le otorgaron a Madero un sitio específico en el imaginario popular. Más allá de su nombre mismo, el hombre que inició el derrumbe del porfiriato tenía un rostro conocido por los mexicanos y aunque en un principio el cine parecía halagar al sucesor del presidente derrocado, cuya aparición en la pantalla generaba aplausos y entusiasmo por parte del público, no dejaba de retratar los distintos acontecimientos que se seguían sucediendo en el país, como lo fueron *La conferencia de paz a orillas del Río Bravo*, y *La insurrección en México*, de los hermanos Alva,[327] ambas cintas filmadas en los primeros meses de 1911.

[324] Viñas, Moisés, *op. cit…* pp. 30-31.
[325] *Ibíd.,* p. 110.
[326] *Ibíd.,* p. 27.
[327] García Riera, Emilio, *op. cit…* p. 24.

El cine había logrado entender e integrarse a la fuerza revolucionaria;[328] ahora no sólo retrataba los hechos, sino a la vez las salas en que se exhibía servían como espacios de reunión y discusión política. Es sabido que en diversas ocasiones las salas cinematográficas de la ciudad de México albergaron reuniones obreras durante la mañana, mientras por la noche eran concurridos por espectadores deseosos de encontrarse con la realidad para luego evadirse con la ficción y las comedias. El cine se había convertido en espectador y partícipe del movimiento revolucionario.

En esta época de cambios inmediatos y hechos que se sucedían rápidamente, nuevos personajes cinematográficos surgían a la par de los caudillos:[329] las batallas, las tolvaneras, el rostro de los héroes anónimos y el pueblo volcado ante una lucha que lo acercaba a sí mismo a través de la pantalla y la imagen en movimiento. Prueba de esto es la película de largometraje que lleva por nombre *Insurrección en México*, cuya duración era de tres horas cuarenta minutos, razón por la cual los exhibidores la presentaban en capítulos, teniendo como personaje principal a Francisco I. Madero.[330] Otro ejemplo de esta nueva corriente heroica fue llevada al extremo en el montaje de un falso fusilamiento, al parecer efectuado en Zacatecas y que mostraba la cara más vulnerable de la lucha, al hombre común que dejaba atrás su lugar de origen y moría en búsqueda de los cambios revolucionarios.[331] Este recurso fue utilizado no sólo en México; también como lo vimos en el capitulo anterior durante la Guerra Civil Española el bando Republicano recreó la Batalla del Ebro, cuyo cruce se realizó durante la noche, por lo cual resultó imposible filmarlo, así y cuando la

[328] A pesar del gran riesgo que implicaba para los cineastas, quienes muchas veces se veían involucrados o atrapados en medio de las revueltas, pronto algunas de las películas cobraron gran importancia los que permitió que fueran exhibidas solas y no de forma complementaría. Probablemente la larga extensión de éstas ayudo a que así sucediera, ya que la mayoría tenían una duración de más de una hora.
[329] Quienes se convirtieron en objetivo de los camarógrafos.
[330] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit,* p. 43. De los Reyes apunta en su libro *Cine y sociedad en México, Vivir de sueños,* Vol. I, varios episodios de apoyo a Madero, entre ellos, como el público algunas ocasiones instigaba a los concurrentes a levantarse en lucha o vitoreaban a Francisco I. Madero.
[331] Vista perteneciente a la Filmoteca de la UNAM, de origen desconocido pero ubicado dentro del periodo revolucionario.

guerra se encontraba en uno de sus momentos más difíciles, este material fue distribuido buscando levantar el ánimo de los seguidores de la República, mostrando una de las victorias más importantes sobre el ejército franquista al lograr cruzar dicho río.

En el caso de México no sabemos con certeza cuál era el propósito del falso fusilamiento y así queda en el aire la duda del motivo de su filmación. Dentro del imaginario nacional la imagen del revolucionario se consolidaba de distintas formas. Se ha establecido que al principio de la rebelión:

> Tuvo mayor importancia el efecto político – psicológico causado por los rebeldes maderistas al pasar por los pueblos. Mostraban a la población que el levantamiento crecía y que las tropas del gobierno perdían cada vez más el control sobre la situación fuera de las ciudades y de las bases fortificadas. Además alentaban la oposición política contra el régimen de Díaz al revelar su creciente incapacidad para reaccionar.[332]

Si a la afirmación anterior agregamos el elemento del cinematógrafo retratando estos eventos y difundiéndolos, el gran alcance de éste como un medio de comunicación masivo pudo tener gran repercusión durante la revolución. Cabría preguntarse cuál sería entonces el papel del cine en la construcción simbólica (el bandido, la batalla, el caudillo, etc.) de la Revolución Mexicana. Sabemos que la fotografía había servido como un referente constante sobre este periodo específico, estableciendo imágenes como la *Adelita* y la *bola*, y aunque en la actualidad los materiales cinematográficos no se difundieron de manera tan amplia, durante el transcurso de los hechos estas imágenes despertaban el interés del público, que acudía en gran número a ver estas películas. La suma de los símbolos traía consigo un referente de cambio y justicia social.

[332] Werner Tobler, Hans, *La Revolución Mexicana. Transformación social y cambio político, 1876-1940,* México, Alianza, 1994, 729. p. 206.

Porfirio Díaz abandonó México y al parecer su despedida fue registrada por el cinematógrafo; los camarógrafos acompañaron al dictador derrocado en su viaje a Veracruz, puerto desde el que partiría a Francia. Quedó pues registro cinematográfico donde se le veía despedirse de sus seguidores con un pañuelo en la mano, mientras viajaba en el último vagón del tren.[333] Sobre esta imagen existe la teoría de que al igual que en los ejemplos anteriores, la figura de Díaz despidiéndose no correspondía con la realidad, y que ésta había sido filmada en una ocasión distinta. Este dato resulta de enorme interés, ya que nos demuestra cómo el uso de la imagen que ha sido manipulada (en este caso a través del anacronismo) cumple una función específica: de consolidar con una imagen el "final" de la lucha revolucionaria. Si analizamos este hecho a partir de la comunicación podemos ver como la desinformación ayuda para confirmar una información que es considerada de gran relevancia: dar fin a una periodo marcado por la desigualdad social y económica. El presidente había caído pero la revuelta y la búsqueda del poder apenas comenzaba, y el cine se había convertido en un aliado.

## EL CINE Y EL NACIMIENTO DEL MÉXICO REVOLUCIONARIO

Es también en 1911 que se filman importantes películas sobre los acontecimientos, entre ellas las mencionadas *Las conferencias de paz en el norte y la toma de Ciudad Juárez*, con una duración de una hora y quince minutos, así como *Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México*, donde los hermanos Alva intentaron retomar lo iniciado en la *Entrevistas Díaz-Taft*, estructurando un lenguaje narrativo capaz no sólo de mostrar los acontecimientos sino a la vez generar emociones a partir de una estructura no lineal.[334]

De los Reyes destaca la inserción de la *Apoteosis*, como parte de la nueva estructura fílmica generada durante el cine de la Revolución, refiriéndose a la importancia de los momentos

[333] *Ibíd.,* p. 96.
[334] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit*… pp. 45-46.

de drama y de la utilización de estos en la estructura de los filmes como una forma de generar tensión e incertidumbre en el espectador.[335]

Durante este periodo los Alva filmaron las siguientes películas: *La Solemne entrega del cañón capturado por las fuerzas insurgentes* (1911), *El Triunfal arribo del jefe de la revolución Don Francisco I. Madero* (1911), *Los Últimos sucesos de Ciudad Juárez* (1911), *La Entrega de la bandera del 32º batallón* (1911), *La Insurrección de México* (1911), *La Llegada de la familia del primer mártir de la revolución Aquiles Serdán* (1911) y *Las Manifestaciones en la capital* (1911). Podemos notar en el gran número de películas realizadas tan sólo por una compañía, durante el transcurso de un año, el gran interés que éstas generaban entre la población. La sucesión de acontecimientos resultaban demasiado rápida para los camarógrafos, quienes tenían que desplazarse tan sólo se enteraban de un nuevo suceso.

Vista de los Hermanos Alva

Así el cine se convirtió en el medio ideal para informar al pueblo mexicano de las luchas revolucionarias, lo mismo ocurriría posteriormente al estallido de la Primera Guerra Mundial…

> El cine también experimentó toda una revolución durante la guerra. De entretenimiento ligero y barato para consumo del gran público, se transformó en uno de los instrumentos de propaganda más importantes. – El ministro de Asuntos Exteriores del Reino Unido declaró que "las películas ya no son una fuente de placer, son mucho más que eso… El cine es el nuevo idioma universal". Casi todos los ejércitos de los países implicados en la contienda se dotaron de unidades cinematográficas, y millares de operadores recorrieron las líneas del frente para inmortalizar el valor, la entrega y las heroicas hazañas de los soldados. Se trasportaron millares de kilómetros de celuloide a los arsenales militares, que

[335] Para mayor información consúltese *Idem.*

> posteriormente se sometieron a un montaje escrupuloso, bajo la atenta mirada de la censura, antes de presentarlos a combatientes y a una población civil sedienta de noticias e imágenes. Esta guerra, que destrozó y arruinó la vida de millones de seres humanos, también dio lugar a representaciones visuales inéditas. Las formas de recuerdo que se incrustaron en la conciencia colectiva no tenían parangón en la Historia.[336]

El cine llevó las noticias a un gran número de lugares, a los sitio más distantes, haciendo que la información compartida llegara de manera más general y sencilla, ya que, por lo demás, había un importante mercado para los filmes y su distribución se daba rápidamente en el caso mexicano.

> Desde 1912 la Revolución Mexicana era la verdadera "estrella" en los cinematógrafos. Película que llegaba de los frentes de batalla era siempre bien acogida por la concurrencia, que llenaba los salones por muchos días.[337]

Acontecimientos como la *Decena Trágica* sacudieron a la población de la capital mexicana de manera tal que despertó el fervor y una serie de manifestaciones religiosas que buscaba el retorno a la paz.[338] Habría que preguntarse hasta dónde influyó en el despertar de este fervor el hecho de que los ciudadanos tuvieran la oportunidad de revivir el horror de la batalla una y otra vez gracias al cine. De esta forma, la lucha revolucionaria permeó en los diferentes estratos de la sociedad. El cinematógrafo posibilitó que se pudiera presenciar la historia por aquellos que se encontraban a la distancia de los hechos de la manera más real posible.

El público se volcó a las salas no sólo en provincia, sino también en la Ciudad de México, donde en los primeros días transcurridos después de la *Decena Trágica* los ciudadanos buscaban refugio no sólo en sus casas sino en los cines, lo que llevó a una bonanza

[336] Sand, Shlomo, *op. cit…* p. 76.
[337] *Ibíd.,* p. 81.
[338] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad, op. cit…* p. 132.

económica para los dueños de estos establecimientos. La imagen en movimiento trajo a la vez la oportunidad de presenciar lo que sucedía,[339] vivirlo y crearse una opinión propia sobre lo ocurrido; por lo que estas "vistas" resultaron muy populares mostrándonos el interés despertado entre los ciudadanos.[340] Los hechos sucedidos en la Ciudad de México y el derrocamiento de Madero fueron presenciados por las cámaras cinematográficas, así diversas películas tituladas *La Decena trágica* (1913) fueron filmadas por distintos camarógrafos, entre ellos Salvador Toscano, Guillermo Becerril, hijo, Antonio F. Ocañas y Enrique Rosas.[341] Aurelio de los Reyes habla de estas tres vistas como producciones ambiciosas, y describe así uno de esos casos:

> Una de ellas conducía al espectador a la apoteosis final: "las fuerzas vencedoras desfilando desde la Ciudadela hasta el Palacio Nacional". La película contenía escenas de ambos lados de los combatientes… las imágenes de cada uno de los lados no se agruparon separadamente, sino se alternaron… para ver en seguida los efectos en la ciudad de los diez días que duró la balacera del golpe de Estado…Después de tales imágenes llenas de dramatismo, resultaba fuera de lugar una exaltación de los golpistas, pero eran los vencedores y había que halagarlos.[342]

En otro de los filmes se podía apreciar la batalla ocurrida en el centro de la Ciudad de México, donde fusiles y cañones eran disparados detrás de las esquinas de los edificios, cuerpos apilados se acumulaban en medio de las calles y las personas corrían buscando refugio. Si las escenas resultan impactantes en la actualidad, podemos imaginar el gran efecto anímico que tendrían en el pueblo: la eficacia del cine como medio de comunicación masivo quedó claramente comprobada.

---

[339] *Ibidém,* p. 124.

[340] En todo el territorio nacional se generó un fenómeno similar donde el público no dejó de acudir a los salones cinematográficos durante las revueltas. Algunos investigadores suponen que esto se debía a la necesidad de generar válvulas de escape y distracciones a los civiles. En el caso de la ciudad de México esta afluencia rumbo a las exhibiciones fue constante. González Casanova, Manuel, *op. cit.…* p. 24.

[341] *Diccionario de Directores del Cine Mexicano,* www.cinetecanacional.net., www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/hermanosalva.html,

[342] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit*… p. 50.

Frente a la importancia del suceso y las distintas filmaciones de lo ocurrido, se extendió una invitación a la población para ver las películas y formarse un concepto *perfecto* de lo sucedido en la Ciudad de México.[343] A fin de cuentas "el cine mexicano había desarrollado su expresión, había encontrado su camino y se encargaba de documentar detalladamente algunos sucesos sobresalientes de la vida y de la historia del país".[344] Hasta este momento "las guerras habían funcionado como un estímulo para el desarrollo y perfeccionamiento de técnicas y equipos cinematográficos, lo que llevó a un proceso de madurez del cine mexicano durante la Revolución".[345]

Ante la llegada de Huerta al poder, el descontento público se hizo palpable, la rápida propagación de la noticia y los hechos registrados por el espectáculo cinematográfico dieron lugar a distintas manifestaciones de desacuerdo social; los lugares de proyección cinematográfica se habían conformado como sitios donde se expresaba abiertamente el sentir del pueblo.

> La mayoría de las películas producidas durante estos cien años, empeñadas en mostrar las relaciones entre el poder y la sociedad, siempre han velado por preservar la idea de la virtud de la cual el soberano debe estar sometido a la voluntad del pueblo. La imagen animada ha respaldado así a los nuevos regímenes en su aspiración por convertirse en regímenes populares que personifican la voluntad de las masas.[346]

A lo que se podría agregar: "Y derrocar a aquellos que no escuchan la voluntad del pueblo". Así, el cine ha jugado un doble papel, relacionado con los grupos en el poder, pero también con aquellos que desean derrocarlos.

[343] *El Centinela*, Tomo XX, No. 33, Morelia, 9 de marzo de 1913, p. 3.
[344] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad, op. cit*… p. 122.
[345] *Ibíd.,* p. 124.
[346] Sand, Shlomo, *op. cit*… p. 32.

Un ejemplo claro sobre cómo este fenómeno influyó en la comprensión del entorno político de la época en los ciudadanos, fueron las constantes agresiones realizadas contra imágenes del general Huerta al ser proyectadas en la pantalla, como sucedió durante una exhibición donde varios espectadores dejaron ver su descontento al balacear la imagen del usurpador cuando éste apareció montando su caballo blanco.[347] De nuevo el cine dejaba al descubierto el malestar popular; por lo que rápidamente se estableció una férrea censura para el cinematógrafo gracias a un nuevo reglamento donde se especificaban las normas de limpieza y funcionamiento de las salas, pero a la vez contenía un fuerte carácter político que buscaba evitar las proyecciones que atentaran contra el régimen encabezado por Huerta;[348] el aliado ahora podía ser el enemigo y el cinematógrafo mostraba sus dos caras.

Es así que películas como las concernientes a la *Decena Trágica* tuvieron que enfrentarse a la censura, debido al mencionado reglamento de cine decretado en 1913,[349] generando así un nuevo problema al incipiente cine mexicano del periodo de la revolución. Dicho reglamento estaba constituido por cuatro puntos; el primero consistía en señalar las condiciones para la apertura de cinematógrafos; el segundo señalaba las reglas que debían observarse en los cinematógrafos en explotación; el tercero hacía referencia a las reglas generales, y el cuarto hablaba sobre las penas que serían impuestas ante cualquier desacato. Pero el más significativo residía en la prohibición de proyección de asuntos que incitaran a la rebelión o pudieran provocar desórdenes o escándalos.

A continuación podemos observar tres puntos pertenecientes al *Reglamento de Cinematógrafos para la Ciudad de Morelia*, basado en el expedido en la Ciudad de México en 1913.

[347] Sand, Shlomo, *op. cit…* p. 27.
[348] González Casanova Manuel, *op. cit…* p. 24.
[349] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad, op. cit…* p. 130.

> Artículo 19º.- Quedan así mismo prohibidas las vistas de escenas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo de los culpables.
> Artículo 23º.- Toda vista local privada, como casamientos, entierros, etc., sólo podrá exhibirse con el permiso de los interesados o deudos.
> Artículo 34º.- Se prohíbe terminantemente la exhibición de películas en que se ultraje de alguna manera a determinada autoridad o funcionario, a algún particular, a la moral o a las buenas costumbres, que provoquen a algún crimen o delito, o que de cualquier modo perturben el orden público. [350]

La ambigüedad de estos términos permitía que casi todas las obras filmadas pudiesen ser cuestionadas. Esto llevó a que las películas de los frentes de batalla dejaran de ser proyectadas.[351] A la vez se formuló un documento promulgado en la Ciudad de México que establecía un *Decreto de Censura* con la prohibición de exhibir vistas locales privadas como bodas, bautizos y otras fiestas, esto propiciado al parecer por un incidente donde un político cercano a Huerta fue sorprendido por la cámara de uno de los Alva al salir de misa de un templo acompañado por su amante, a lo que respondió haciendo destruir la película y confiscando el aparato.[352] La censura llegaba a las salas, pero ésta solía ser traspasada ante el deseo de la gente por conocer los últimos sucesos.[353]

Parecía que ahora el gobierno se había dado cuenta de lo peligroso que podía resultar en cine y la prensa en general, así que ordenó una prohibición sobre el las vistas que aludieran al ejército estadounidense esperando para llevar a cabo una invasión. Este tipo de escenas generaron motines, donde el pueblo salió a la calle al grito de "¡Que viva México!" y "¡Mueran los Estados Unidos!".[354] De manera inmediata se decretaron los siguientes puntos, como parte de la censura que buscaba mantener el orden:

[350] De la Torre Juan, *Bosquejo Histórico de la Ciudad de Morelia*, Morelia, UMSNH, 1986, pp. 265-272.
[351] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad, op. cit*… p. 130.
[352] *Ibíd.,* p. 132.
[353] *Ibíd.,* p. 130
[354] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit*… p. 50.

> Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para cualquier funcionario público o para cualquier particular… las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de policía. Las de asuntos que inciten a la rebelión o puedan favorecer desordenes o escándalos. Las que puedan dar origen a cuestiones internacionales, por ofenderse el decoro o dignidad de una nación amiga, las que contengan escenas repugnantes de cirugía, o costumbres de pueblos salvajes.[355]

De los Reyes señala que si bien antes habían existido reglamentos, ésta era la primera vez que se ordenaba un decreto, lo cual parece poner de manifiesto la cautela del gobierno usurpador ante dicho medio de comunicación. Para este período ya existía una amplia cartelera de películas documentales sobre la revolución; Salvador Toscano contaba con al menos tres largometrajes, los cuales llevaban por título: *Recibimiento a Madero en Lagos y Ocotlán* (1911), *La Toma de Ciudad Juárez y el Viaje del Héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero* (1912, recientemente rescatada casi en su totalidad por parte del Archivo Toscano con apoyo del IMCINE), *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1912* (1912) y la mencionada *La Decena Trágica en México* (1913). Mientras Enrique Rosas había filmado *Revolución en Veracruz* (1912) y la *Decena Trágica* (1913). De igual forma camarógrafos estadounidenses habían hacho eco del interés sobre los sucesos en México, por lo que en 1912 se filmó un largometraje que llevó por nombre *Barbarous Mexico;*[356] posteriormente la *Mutual Films* y Francisco Villa llevarían su relación entre el cine realizado por norteamericanos a un nivel distinto.

A decir de Aurelio de los Reyes "La Revolución estimuló también la consciencia histórico-visual de los fotógrafos y los caudillos"; para dicho autor Agustín Casasola había establecido esta línea al declarar en 1911 que "somos impresionadotes(sic) del instante, esclavos del momento".[357]

[355] Reglamento de Cinematógrafos, en *Ibíd.,* p. 52.
[356] García Riera, Emilio, *op. cit.*..p. 24.
[357] *Ibíd.,* p. 52.

Otro ejemplo de la trascendencia del cine fue la película de larga duración titulada *La invasión Norteamericana. Sucesos en Veracruz*(1914), la cual fue exhibida con la venia del gobierno huertista, donde se narraban distintos momentos históricos al mostrar los sitios donde se llevó a cabo la guerra de 1847, recurso al parecer eficaz para traer a la memoria del público dos hechos distintos; seguidos de las escenas filmadas durante la invasión al puerto en 1914, así como los preparativos para la defensa de Salina Cruz. De los Reyes establece que esta cinta fue realizada con fines propagandísticos y sin ninguna novedad narrativa, además de tener un final que nada tenía que ver con lo mostrado ya que terminaba mostrando a los delegados de Chile, Brasil y Argentina a las Fiestas del Centenario.[358]

Es en este guiño con la propaganda[359] donde tal vez radica la novedad narrativa y estructural en el filme. Hemos visto que durante el desarrollo del porfiriato y la primera parte de la Revolución el cine era utilizado más como una herramienta que como un fin;[360] es la parte más conflictiva de la Revolución lo que permite comenzar a manejar el cine como una forma efectiva de transmitir mensajes, lo que si bien ya se había hecho con cierta torpeza en los primeros años, es en parte impulsado por la necesidad de establecer discursos frente a los hechos que el cine se ve obligado a madurar. Más allá del accidente es importante establecer que, para estos años, quienes realizaban el cine en México habían visto caer dos presidentes, y al país transformarse, siendo testigos además de primera mano,

[358] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit…* p. 55.

[359] Para muchos, propaganda es un término peyorativo aplicado a los filmes históricos que implican alguna desaprobación, desde la teoría fílmica la propaganda conlleva el uso de un criterio, intención, método, una técnica determinada en su contenido y presentación final. También se le relaciona al apoyo financiero recibido por parte de un gobierno u organismos relativos a éste. Desde la teoría de medios y la comunicación se entiende por propaganda al trabajo realizado por organizaciones o grupos que buscan mostrar un punto de vista específico. Hughes-Warrington, Marnie, *op. cit…* pp. 144-147. La falta de documentación escrita, ya sea en forma de diarios o cartas que rodearon a los cinematografistas de la Revolución nos deja en la incógnita de saber en realidad cuáles eran sus preferencias; sin embargo, la lectura de sus materiales sobrevivientes nos ayudan a entender una postura cercana a la los ideales revolucionarios y su discrepancia con algunos de los frentes dentro del movimiento.

[360] No debemos olvidar que el cine llegó cuando el ideal positivista prevalecía; pero con el cambio de paradigma el nacimiento del documental de la Revolución transformó la forma de entender el quehacer cinematográfico.

y probablemente después de haber mantenido conversaciones con los protagonistas de los cambios. ¿Qué tan descabellado resulta entonces pensar que estos hombre provenientes de familias educadas no se habían formado ya una propia perspectiva de los sucesos y estaban dispuestos a plasmarlas en la cinta?

> Una fotografía es producto de un fotógrafo. Con una particular realidad que retratar, el camarógrafo hace una certera elección, elige su encuadre... es indiscutible que la imagen fotográfica es siempre la consecuencia de una certera interpretación.[361]

Así el uso de la imagen en movimiento como una forma de comunicación, si bien todavía no se manejaba de manera genérica, sí era ya durante estos periodos una constante dentro de los filmes realizados, los cuales al estructurar historias más complejas se alejaban de las iniciales intenciones de simplemente retratar la realidad. La intención de narrar los hechos conllevó a que el lenguaje empleado fuera cada día más complejo, como hemos visto en las anteriores descripciones y análisis de algunas películas de la época. El cine y el movimiento revolucionario se transformaban a la par ante los sucesos; se tiene noticia de que ante las proyecciones de la mencionada película el público se manifestaba con gritos de repudio ante la invasión estadounidense.

Como podemos ver de hecho no hubo acontecimiento importante que no fuera retratado de una manera o de otra por el lente del cinematógrafo, que había seguido a los principales actores del movimiento revolucionario, desde sus inicios hasta la caída o muerte de ellos. Una nueva manera de marcar la historia había surgido, ya que sus nombres no solo serían recuperados en textos y prensa sino que ahora se contaba con la imagen en movimiento que tal vez, como habían predicho los primeros intelectuales que vieron llegar a este aparato, la imagen fílmica "conservaba algo de su alma" y un retrato "más real" de los muertos.

[361] Mitry Jean, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, USA, Indiana University Prees, 2000, p. 30.

## EL ADIÓS DEL DOCUMENTAL DE LA REVOLUCIÓN. EL CINE Y LA ÉPOCA DE LOS CAUDILLOS

> Los primeros atisbos de cine de propaganda nacionalista datan de abril de 1915. –se comenzó a hablar de "hacer ensayos de producción cinematográfica… efectivas vistas de arte, de gran interés y actualidad, que rivalizarán con las extranjeras.
>
> Aurelio de los Reyes

Una vez concluida de manera formal la Revolución Mexicana, el cine documental había llegado, por llamarlo de algún modo, a un tiempo de maduración. Tanto su narrativa como su montaje habían logrado crecer. Si, como ya se mencionó, durante la Revolución fueron filmadas muchas de las acciones y se llevaron a cabo varias películas cortas, éstas aún eran muy incipientes en forma y estructura para ser llamadas documentales y seguían perteneciendo a la categoría de "vistas"; al menos en sus inicios "las películas mexicanas se habían caracterizado por su sencillez y ninguna pretensión narrativa".[362] Esto no impidió que se realizaran películas que mostraban acontecimientos de manera cronológica y ordenada.

Dentro de ellas podemos encontrar las que retrataron los viajes del presidente Díaz en tren. Un ejemplo es la filmada durante su visita a Puebla en enero de 1900; sin embargo es la *Entrevista Díaz Taft,* de los Hermanos Alva, uno de los primeros trabajos que se distinguen de las vistas comunes al mostrar una estructura de mayor complejidad. Narra el viaje de Díaz en tren hasta el Paso, Texas, y la reunión con el presidente estadounidense William Taft. Dicha película data de los últimos años del Porfiriato, y de igual forma que *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México (1911)*, y *Entrada triunfal a México*

[362] De los Reyes, Aurelio , *Cine y sociedad , op. cit*… p 57.

*de don Francisco I. Madero* (1911)[363] de los mismo directores, maneja una narración no lineal; en ellas se recurrió a la edición y a la alteración de escenas para lograr crear un efecto narrativo especifico, buscando contar una historia.

Es preciso establecer aquí una diferencia entre las "vistas" y los primeros documentales, ya que nos permitirá ir trazando una línea histórica del desarrollo de éstos dentro de la cinematografía mexicana. Sabemos que es muy poco lo que se ha conservado, y que la mayoría de los materiales han sido mutilados, sobre todo aquellos provenientes de las primeras tres décadas del cine en nuestro país. Sin embargo gracias al trabajo de investigadores como Ángel Miquel, Aurelio de los Reyes, David Wood, Eduardo de la Vega Alfaro y muchos más, este trabajo se ha desarrollado de manera continua. Si bien en este apartado se enumeran algunos de ellos, la aportación historiográfica real de esta tesis será al documentar el periodo cardenista. De esta manera podemos enumerar entre esos primeros documentales títulos como *Insurrección de México* (1911, Hermanos Alva), que incluía tres partes, la primera compuesta por imágenes del Francisco I. Madero acompañado de su esposa, así como a las tropas federales; en la segunda parte quedaron registradas las manifestaciones en la ciudad de México, así como la toma de protesta del presidente interino el señor De la Barra, y en la tercera parte se presentaban los "últimos" sucesos en Ciudad Juárez, a Francisco Villa así como a Madero en compañía de su esposa, entre otras cosas.[364]

El historiador Aurelio de los Reyes establece 1916 como la fecha en la cual el cine de la Revolución "desapareció casi por completo de la cartelera" luego de que paulatinamente las vistas y películas referentes a ella fueron cada vez más escasas en los anuncios. El cine procedió en su búsqueda por encontrar formas que dejaran atrás las "vistas" y una de ellas

[363] Leal, Juan Felipe, *El Documental Nacional de la Revolución Mexicana, Filmografía: 1910- 1914*. JP. Voyeur, México, 2012, pp, 41-42, 54.
[364] Leal, Juan Felipe, *El Documental Nacional, op. cit*…p, 24.

fue imitar al cine italiano y al cine de arte europeo. En estos intentos de crecimiento el cine documental sería dejado atrás por un tiempo. Rezagado se refugiaría en los *newsrells* y en el documental turístico. Durante el mandato de Carranza el cine nacional daría un giro, intentando dejar atrás las sangrientas luchas y la imagen de un México bárbaro. Ante un creciente sentimiento nacionalista el cine buscó establecer una nueva representación del México revolucionario, cuya característica principal, a decir de Aurelio de los Reyes, consistía en realizar propaganda a favor del país,[365] generar así una nueva producción que echaba mano de la ficción, a partir de argumentos donde se exaltaban los valores del pueblo mexicano, intentando cambiar la imagen de "ladrones y violadores" que prevalecía sobre todo en Norteamérica; de igual forma se recurrió de nuevo a las raíces prehispánicas para mostrar el pasado glorioso; personajes como la actriz Mimí Derba[366] y el director Manuel de la Bandera anunciaron el interés de su compañía por mostrar el México "real", rescatando al pasado histórico donde las costumbres y la cultura del pueblo fuera exaltado. Parecía que el sabor de boca dejado por la Revolución era el de un país que tenía que reconstruirse desde sus propios símbolos e identidades.

> El cine mexicano nació en gran medida con el estigma de un nacionalismo que se quiso identificar como popular, pero que finalmente no pareció ser otra cosa que la imposición de las ideas y las invenciones de una élite…ese nacionalismo se transformó más que en una propuesta de identificación de valores propios y de proyecto social, en una imagen y una representación nacional y regional con características particulares que los nacientes medios de comunicación masiva explotaron de manera inocua y hasta el cansancio[367].

En su calidad de nuevo Presidente emanado del conflicto revolucionario, don Venustiano Carranza autorizó a la Dirección General de Bellas Artes la compra de un cinematógrafo,

[365] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit*… p 58.
[366] Mimí Derba (1893-1953). Cantante y bailarina de zarzuela, coplas y coupe, incursionó en el cine mexicano cómo actriz y empresaria en "Azteca Films" (1917), donde concibió guiones, produjo y edito algunas de las películas realizadas por esta casa. Ante el poco éxito de su casa productora, se volcó a la actuación, logrando la transición al cine sonoro y la época de oro del cine mexicano, donde actuó hasta el año de su muerte en 1953.
[367] Pérez Monfort, Ricardo, *op. cit* … p. 300.

así como que se estableciera un atelier en la azotea de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, que funcionara para la impresión de películas de argumento:[368]

> Carranza comprendió la utilidad que podía prestarle el cine, al igual que Porfirio Díaz, e incrementó la producción oficial de los reportajes cinematográficos sobre sus actividades, sobre aspectos de su gobierno o sobre las riquezas naturales del país.- el gobierno se convirtió en productor de películas, actividad practicada hasta ese entonces sólo por los camarógrafos o empresas particulares. [369]

La Revolución había hecho mella en la imagen de México. Tanto hacia el exterior como también al interior del país, los distintos grupos y lo constantes cambios en el poder dejaron una nación rota que buscaba una forma de reconstruirse y explicarse. Y si bien el cine ya había hecho énfasis (por medio de la voz de Mimí Derba y Manuel de la Bandera)[370] en la necesidad de crear una corriente nacionalista que ofreciera una imagen de México alejada de la barbarie y el derramamiento de sangre que mostraba el cine y la prensa de Estados Unidos;[371] fueron prácticamente todos los campos de las artes las trincheras desde donde la imagen del México revolucionario se tejía; un amplio sector de la cultura comenzó la construcción simbólica de este nuevo México, alejado de la dictadura y "emanado" del pueblo; sin embargo, pronto se hicieron visibles las distintas concepciones que de él se tenían:

> La tendencia hacía aquel "cine de altura", inesperada en obras comerciales, fue sin embargo cuestionada y denunciada por quienes insistían en la "mexicanidad" del

[368] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, Bajo el cielo de México, 1896-1930 Vol. II*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1993, p. 204.
[369] De los Reyes, Aurelio, *Ibid*, p. 228.
[370] Algo parecido a una declaración de principios fue publicada, y así se hacía hincapié en que : "_ he visto en el extranjero… exhibirse películas que se dicen mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos de extraños como tipos verdaderamente salvajes- mi empeño tenderá a lograr que por medio de actores mexicanos, se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay cosas dignas de verse y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos presenta en falsas películas de cine, puede si acaso, ser una accidente en la vida revolucionaria por la que hemos pasado, pero no una generalidad" Reyes, De los, *Medio Siglo de Cine Mexicano*, Trillas, México, 1986. p 60.
[371] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit*… p. 60.

> cine como su rasgo más distintivo, y que era a su vez resultado del denuedo con que en todos los ámbitos se trataba de encontrar la fórmula de lo específicamente mexicano.[372]

Ante este panorama Aurelio de los Reyes distingue tres tipos de nacionalismo cinematográfico, el primero encabezado por la actriz Mimí Derba y Manuel de la Bandera consistía en el "nacionalismo cosmopolita";[373] el cual trataba de imitar el estilo del cine italiano de divas, teniendo imágenes mexicanas tradicionales como escenario. De los Reyes incluye en esta corriente cinematográfica las adaptaciones de obras literarias universales trasladadas a ambientes y paisajes mexicanos.

La segunda corriente cinematográfica propuesta son las películas "verdaderamente nacionalistas" las cuales consisten en aquellas que retrataban paisajes, tipos y costumbres nacionales,[374] y finalmente la tercera consistiría en aquella que toma de la historia de México su fuente de información e inspiración.

> De los años de 1920 a 1923 lo sorprendente es tanto la cantidad como la variedad de la producción documental del estado y de los particulares. Abundó el documental para promover los paisajes y los recursos del país en el extranjero, esto es, era de propaganda nacionalista. [375]

El México Revolucionario buscaba consolidarse como un proyecto de nación y de nuevo los intelectuales buscaban formar parte de ese proyecto, rescatando la imagen que ellos consideraban correcta. Al final del periodo mencionado anteriormente se llevan a cabo diversas filmaciones, entre ellas *Entrada triunfal del general Álvaro Obregón*, así como *La toma de posesión del general Álvaro Obregón* (1920), de Jesús Abitia, y la *Gira política del*

[372] Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta, México, 2004, UNAM, CISAN, CCYDEL, p. 197.
[373] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit*… p, 68.
[374] *Ibidém.*
[375] De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del Cine Mudo Mexicano, volumen II, 1920-1924*, UNAM, México, 1994. P, 13.

*general Obregón al sur del país con escenas familiares* (1920), de Enrique Rosas. Aun cuando el país consideraba que la Revolución había concluido, el cine estuvo ahí para verle exhalar su último aliento. Resulta curiosa la producción de películas que resumían los movimientos armados desde la caída del Porfiriato hasta el gobierno de Carranza. Una aparente necesidad por revisar la historia gráfica se apoderó de los empresarios cinematográficos que ofrecieron títulos como: *Emiliano Zapata en vida y muerte (*1919) de Enrique Rosas, *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1916* (1916) e *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* (1915), ambas de Salvador Toscano. Algunos de los documentales filmados durante el periodo correspondiente al mandato de Carranza lograron llegar a la frontera con Estados Unidos, pero hasta ahí topó su suerte: los tiempos aún no resultaban propicios para que el cine fuera un herramienta de propaganda eficaz.

1920 es el año donde concluye formalmente el periodo la Revolución. Como hemos visto, el cine se vio sorprendido en su evolución y crecimiento por el movimiento armado que había de transformar al país. De esta manera encontró frente a sí un sólo destino posible, seguirle en sus constantes cambios y en su inesperada maduración. La mayoría de las veces forzada, la Revolución había llegado como una remolino que levantó no sólo a aquellos que luchaban por ideales, sino también a quienes buscaban conformar una industria cada vez más pujante.

Es imposible saber cual habría de ser el destino del cine en un Porfiriato sin rupturas violentas, pero el giro de los acontecimientos marcó de manera definitiva el desarrollo del cine en nuestro país, le dio una cara y un estilo, le obligó a crearse dentro del documental y reconocerse como un portador de noticias capaz de levantar grupos de personas y confrontarlas con la realidad ahora no tan lejana. Sabemos que aquellos que acompañaron a los caudillos y les retrataron dejaron entrever su lectura de lo sucedido; lectura que desafortunadamente no resistió el paso de los gobiernos posteriores (al menos no en su mayoría) pero de la cual aún se conservan fragmentos que nos muestran al México que se

transformaba violentamente, así como los rostros conocidos y anónimos de quienes creyeron en el ideal revolucionario. Los documentales de la Revolución desaparecían de los teatros y salones, y para el periodo que culminaría con Obregón se registraron sólo algunos títulos, como *La historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* (1915), realizada por Toscano y Enrique Echániz; del mismo año y de director desconocido fue *La toma de Torreón* y *Asalto a Hermosillo,* y al año siguiente Enrique Rosas presentó la *Documentación Histórica Nacional*.[376]

México ahora tenía un nuevo rostro y en el cinematógrafo a un retratista mucho más experimentado, dispuesto a continuar con la siguiente etapa; la construcción de la Nación Revolucionaria. Este nuevo México ahora contaba otro tipo de historias, dejaba el documental de la Revolución para narrar ficciones como *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, y los filmes realizados por la compañía de Mimí Derba. A su vez se realizaron películas documentales donde los temas que ocupaban la pantalla eran ajenos a la Revolución; por ejemplo, se filmó una serie titulada *Escenas Maravillosas de México* (1918), compuesta por cortos y dirigido por George D. Wrigth y D.W. Gobet; durante el mismo periodo Wrigth también dirigió el largometraje documental *La Virgen de Guadalupe*. Sin conocer el nombre del director se sabe que ante la noticia del fallecimiento de Amado Nervo se realizó el material que llevaría nombre homónimo al poeta, *Amado Nervo* (1919), que retrataba todo lo referente a su muerte y los homenajes en torno a su figura y ese fúnebre acontecimiento.[377]

Los caudillos revolucionarios siguieron con la costumbre de dejarse retratar, como lo demuestra el caso de Venustiano Carranza, de quien se sabe recurría a los reportajes que registraban sus actividades, así como a las cintas que exaltaban las riquezas naturales del país

[376] Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, *op. cit*… p. 25
[377] García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano, Primer Siglo: 1897-1997*. México, Trillas1998.p, 34- 35

y la reconstrucción que se realizaba en México.[378] Es durante su mandato que se filma el largometraje llamado *Reconstrucción Nacional* (1917), donde se mostraba la integración del Congreso Constituyente y la entrada de Carranza a Querétaro. Posteriormente se pudo verle de nuevo, esta vez durante su toma de poder en la película documental *Patria Nueva,* trabajo realizado en el mismo año por encargo del Departamento de Enseñanza Militar y fotografiado por Ezequiel Carrasco.[379]

Como ya quedó señalado, Carranza también autorizó la compra de un cinematógrafo por parte de la Dirección General de Bellas Artes, así como de películas, y la construcción de un atelier en la azotea de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, pero sobre todo, mostró interés al financiar el documental oficial,[380] uno de sus directores fue Miguel Contreras Torres, quien habiendo pertenecido al ejército carrancista, filmó seis cortos documentales. Para los presidentes que siguieron a Carranza el cine no pareció ocupar un lugar privilegiado. Si bien Obregón ordenó que las Secretarías de Educación Pública, así como las de Agricultura y Fomento intensificaran su producción de películas de propaganda educativa, dejó pasar la propuesta de centralizar las actividades cinematográficas del gobierno en un organismo único,[381] tal vez un precedente del futuro DAPP. Es también bajo su mandato que nombra en Luis G. Perea a un responsable del Departamento de Cinematografía, así como la creación de talleres cinematográficos donde se realizaban películas para los festivales culturales, los cuales pertenecían a la Secretaría de Educación, localizados en la Facultad de Ciencias Químicas, y teniendo como responsable a Ramón Díaz Ordaz;[382] a su vez se realizaron filmaciones de diversos eventos culturales y cívicos, así como algunas películas de corte etnológico.

[378] Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, *op. cit*… p. 59.
[379] García Riera, Emilio. *Breve Historia, op. cit*… p, 34- 35
[380] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, op. cit*… p. 204.
[381] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, op. cit*… p. 148.
[382] De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, op. cit*… p. 149.

Por su parte, la Secretaría de Agricultura y Fomento se dio a la tarea de realizar filmaciones educativas, antropológicas y arqueológicas, ello a iniciativa y de la mano del afamado antropólogo Manuel Gamio, así como materiales referentes a agricultura, preparación de productos básicos, animales e insectos.[383] Dentro de estas producciones, se realizaron varias en relación a las excavaciones arqueológicas de Gamio y su equipo en Teotihuacán, así como a la cotidianidad de los pobladores de dicho valle.

1916 fue el año en el que se da el primer intento de realizar un cine documental nacionalista; todavía dentro del marco de la Revolución. Así gracias al apoyo del gobierno carrancista, Vicente Malváez obtuvo la financiación para realizar un recorrido fílmico por el país,[384] recuperando la belleza y los avances que encontraba a su paso.

> El Estado tenía una participación cada vez más activa en los asuntos cinematográficos, con los que imprimió un sello oficialista al nuevo documental, que recordaba al primer cine mexicano; fue tan escapista como las películas de la última etapa del porfirismo. [385]

El gobierno carrancista se dio cuenta de la importancia de tener el cine bajo control. Se reguló la entrada de películas (sobre todo estadounidenses) a nuestro país, con la intención de evitar imágenes denigrantes y burlonas del México Revolucionario. Esta tendencia continúo aún después de la muerte de Carranza;[386] la preocupación de que el México revolucionario no fuera puesto en ridículo llevó que la censura sobre las producciones que ingresaban a nuestro país fuera cada vez más férrea, como podemos ver en las circulares emitidas por la Mesa de Propaganda, perteneciente al Departamento de Información y

[383] *Ibíd* , p. 147-171.
[384] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op. cit*… p. 74.
[385] *Idem.*
[386] Aurelio de los Reyes ha podido documentar que durante el gobierno de Carranza se llevaron a cabo intentos para realizar películas documentales de carácter nacionalista, pero que esto se realizó de forma muy precaria. Por otra parte en los gobiernos tanto de Álvaro Obregón como de Calles se pudo observar un gusto por el cine, pero tampoco hubo un gran impulso sobre este tipo de películas. Reyes, De los, *Medio Siglo de Cine Mexicano*, Trillas, México, 1986.p. 93.

Propaganda de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y donde se especifica que bajo las ordenes del presidente Álvaro Obregón

> Se autoriza a esa Secretaría para que, de acuerdo con las de Gobernación y Hacienda, se impida la entrada a México de todas las películas cinematográficas editadas por las empresas que produzcan cintas denigrantes para nuestro país; autorizándosele también para que no permitan la entrada de los productos de las empresas cinematográficas que caigan bajo la sanción de este acuerdo, hasta que dichas empresas retiren de la circulación mundial las películas denigrantes, a satisfacción de esta Secretaría.[387]

De igual manera se solicita se haga saber por medio del telégrafo si es exhibida alguna cinta con estas características, para aplicar las sanciones debidas. El llamado tuvo éxito ya que un mes más tarde se emitió un segundo boletín en donde se informa que las empresas *The Paramount Pictures Com., The Pictures Corporation y The Aywon Film Corporation,* han filmado películas que denigraban la imagen de México, motivo por el cual serían sancionadas.[388] Como podemos ver la preocupación por la imagen cinematográfica de nuestro país era realmente una cuestión de estado, sin embargo no sería hasta el periodo de Cárdenas del Río donde esta preocupación se convertiría en una producción continua de cine documental donde se buscaba mostrar los "verdaderos" logros y avances al México postrevolucionario. Los diferentes giros discursivos parecieron unificarse en una sola visión:

> En aquella clase de mensajes, comprendidos en películas de prácticamente todos los temas, hay una multiplicidad de funciones discursivas que se pueden advertir.

[387] Boletín Oficial, Circular No. 6 emitida por la Mesa de Propaganda, perteneciente al Departamento de Información y Propaganda de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Junio 15 de 1922, p 75. Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores.
[388] Boletín Oficial, Circular No. 10 emitida por la Mesa de Propaganda, perteneciente al Departamento de Información y Propaganda de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Julio 17 de 1922, p 76. Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

> No solamente se buscaba la afirmación de una cultura específicamente mexicana que, en caso de no existir, podía crearse.[389]

Pero era claro que esta cultura mexicana existía, ahora sólo había que mostrarla, y el cine se convirtió en un gran aliado para la difusión de ésta; la producción del cine en México seguía creciendo y cobrando mayor fuerza.

En 1920 se filmó un documental que llevó por nombre *La Industria del Petróleo en México*, una producción la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo con la colaboración de las Hermanas Adriana y Dolores Helders, actrices y productoras. Fotografiado por Eugenio Lezama Michel y filmado en Tampico, nos muestra cómo el asunto del petróleo resultó de interés a la propaganda cinematográfica de manera temprana.[390]

En 1924, con la llegada del General Plutarco Elías Calles a la presidencia, se continúo con la incipiente tradición de retratar a los presidentes mexicanos; su toma de protesta fue filmada por Vicente Ladislao Cortés, quien sustituyó a Jesús H. Abitia como el camarógrafo favorito de la presidencia.[391] Dicha ceremonia a su vez fue filmada por la Fox Film, con el lente de Robert A. Turbull. Calles resultó ser un personaje con gusto por ser filmado, así se hizo acompañar de las cámaras por diversos lugares de París, entre ellos la "Tumba del soldado desconocido", en donde depositó una paloma, así como la recepción que le fue dada por el presidente francés, su visita por el Instituto Pasteur acompañado del director de éste, y finalmente su visita a la tumba de Napoleón. Estos materiales componían una película informativa que llevaba por nombre *Ecos del viaje del presidente don Plutarco Elías Calles a París*, la cual fue distribuida por la compañía de Germán Camus.[392]

---

[389] Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta, México, 2004, UNAM, CISAN, CCYDEL, p. 201.
[390] De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del Cine Mudo Mexicano, op. cit*… P, 11.
[391] *Ibid* p, 9.
[392] De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del Cine Mudo Mexicano, op. cit* … p, 10.

Posteriormente, Plutarco Elías Calles pareció dejar a un lado el apoyo a la producción de documentales ya que ésta decayó o mejor dicho no continuó, ello a pesar de recibir materiales provenientes de la Unión Soviética, que bien pudieron servir como un ejemplo del naciente y poderoso documental de propaganda. Pero no fue el único hombre en el poder que desdeñó al cine. José Vasconcelos le veía como un "vulgar producto norteamericano sin tradición cultural".[393] Sin embargo el cine que se produjo durante sus mandatos tenía algo en común: buscaba disipar la imagen que México tenía en otros países, la imagen que la Revolución había dejado. La producción de documentales había sido mínima pero no desapareció: José S. Ortiz filmó *En la tierra del oro negro* (1921), recorriendo el estado de Veracruz; en este material incluyó imágenes del incendio ocurrido en la compañía *El Águila.*[394] Con este dato Emilio García Riera inicia un listado de los materiales documentales filmados durante el periodo, los cuales se mencionan a continuación:

*Las fiestas del centenario de la consumación de la independencia* (1921) de Salvador Toscano y Antonio Ocañas; *Las grandes fiestas del centenario* de Germán Camus; *Los grandes y solemnes actos del centenario,* de la International Pictures Company; *México Bello* (1922) de la compañía Hollman; *Our Mexican Neighbors* (1922) de Arthur P. Church; *El Carnaval* (1921) dirigido por Roca y Santos Badia; Arnulfo y Óscar Aragón con *Oaxaca Films* (1924); *Carnaval,* de Manuel Sicerol Sansores (1925); *Chiapas*, de Campos, producido por el gobierno de ese estado (1926); y uno de los directores más importante de los años veinte, Gustavo Sáenz de Sicilia quien produjo y dirigió distintos documentales, de los cuales se ha podido rescatar el título de la *Manifestación anticomunista de Monterrey* (1936).[395]

En 1926 se produjo una película que llevaba por nombre *Película de las cosas de México*,

[393] García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano, op. cit*… p, 53
[394] *Ibid* p, 65.
[395] García Riera, Emilio., *op. cit.*…65- 69.

financiada por la Secretaría de Marina, y con una extensión de 4 rollos; fue presentada al General Calles y buscaba ser mostrada en el extranjero y reunía una serie de temas que iban desde la toma de protesta del mismo Calles, hasta edificios de la Ciudad de México, todo girando en torno a lo militar. Así una pequeña parte del desarrollo de México quedaba registrado por la cámara. Películas como *Carreteras de México* (1927) y *La Industria del Petróleo Mexicana* (1927) marcaban ya un claro camino que sería seguido por el DAPP. Los temas y las formas, a decir de las descripciones de estos documentales, estaban definiéndose, esto a la vez mostraba los puntos de interés en los discursos y las agendas políticas de los presidentes mexicanos.

Parecía existir una gran urgencia por modificar la imagen de ese México convulso y mostrarle como un país en pleno desarrollo urbano, tan lejano ya de la "bola y las adelitas". Así surgen documentales como *México Industrial* (1923), financiado por de la Compañía Anunciadora Mexicana, y que daba cuenta del desarrollo que ocurría en el país a partir de la industria textil, y al que Moisés Viñas[396] le da la facultad de mostrar el cine documental de propaganda en una segunda época, aquel en el que se apreciaba un mayor dominio del lenguaje fílmico.

Hemos dejado a un lado aquellos materiales que resultan más cercanos a lo noticioso, es decir accidentes y catástrofes, y hechos no relacionados con el gobierno, así como materiales no producidos o solicitados por el gobierno o que no hayan sido utilizados por ésta; dicha selección busca ir definiendo el perfil de las películas que posteriormente serían producidas por el DAPP.

Durante 1925 se filmaron algunos materiales informativos, unos de corte turístico que buscaban promover la imagen de México y que fueron mostrados en el extranjero; como

[396] Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, *op. cit*… pp, 64-66.

*Escenas de la vida mexicana, de lugares pintorescos de la Republica y de algunas industrias nacionales*, que fue exhibida en Alemania buscando inversiones. *México ante los ojos del mundo* fue una película realizada por un director chileno y que fue promovida internacionalmente, sobre todo en Sudamérica. Estos esfuerzos no sólo eran internacionales, regionalmente se producían trabajos como *Sonora*, producido por un empresario de cines proveniente de Mexicali, y que recogía paisajes de aquel estado.[397]

Otras buscaban difundir conocimientos que ayudaran al desarrollo en el país. Materiales como gacetas que provenían de las secretarías del gobierno comenzaron a realizarse; fue el caso del que producido por la Dirección General de Agricultura de la Secretaría de Agricultura y Fomento y que tenía por título, *Procedimientos modernos en pequeñas industrias, métodos de cultivo y forma de combatir las plagas de los ganados*. Jesús H. Abitia filmó bajó el auspicio del Álvaro Obregón, *Las tres eras de la agricultura. Trabajos de Náinari* (1928), película relativa a la siembra y el cultivo del arroz en la que fue la gran y próspera hacienda del "Manco de Celaya". Por su parte la Secretaría de Agricultura y Fomento, a través de su dirección de Biología, así como el Departamento de Salud Pública, apoyaron a la producción de diversos documentales con temas científicos. Entre algunos de los títulos se conocen, *La vida del Ajolote Mexicano, El Alacrán, La lucha de un tilcuate mexicano con una culebra de cascabel, Preparación de suero contra las enfermedades, Los cultivos microbianos son examinados para comprobar su fuerza antes de ser inyectados, El poder tóxico del bacilo diftérico*, así como el documental filmado por Ezequiel Carrasco sobre el eclipse solar de 1923.[398]

[397] De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del Cine Mudo Mexicano, op. cit*… p, 33.
[398] De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del Cine Mudo Mexicano, volumen II, op. cit*… p, 15.

Obregón pasaría de ser mecenas a ser el objetivo de la cámara. Su asesinato lo convirtió en el fúnebre tema de los *Solemnes funerales del general Obregón* y *La última semana del general Obregón entre nosotros* (ambos de 1928),[399] y *Álvaro Obregón* (1929) de Jesús Abitia,

Calles apenas había fundado el Partido Nacional Revolucionario (1929) cuando éste ya se encontraba financiando filmaciones. Con sus siglas produjeron la *Gira política del ingeniero Pascual Ortiz Rubio* (1929), mientras la *Paramount* le filmaba su viaje a Nueva York, así como a sus hijos al ser informados públicamente frente a sus profesores y compañeros de universidad de la elección de su padre como presidente de México. *Los hijos del Ingeniero Pascual Ortiz Rubio presidente electo, en Nueva York* y el *Ingeniero Pascual Ortiz Rubio presidente electo, en Nueva York,* fueron los antecedentes de la *Toma de posesión Ingeniero Pascual Ortiz Rubio como presidente de la republica* (1930),[400] que por lo demás ya fue hecha con sonido directo, en lo que parece ser el inicio formal de hacer una nueva forma de cine en nuestro país.

La tradición de retratar lugares y tradiciones mexicanas continuó y al ser el nuevo presidente de origen michoacano no se hizo de esperar que apareciera una producción con el título *Michoacán (*1930), producida por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, y que fue exhibida al presidente en el Castillo de Chapultepec.

Uno de los sucesos que mayor impulso daría a la expansión de la industria cinematográfica en México vino gracias a un decreto emitido en el año de 1931 por el entonces presidente Pascual Ortiz Rubio, en el cual se incrementaba el porcentaje de impuestos que debían ser pagados por los estudios extranjeros para la exhibición de sus películas en México, lo que dejó en evidencia las mínima cantidad de filmes que se realizaban en nuestro país.[401] Otro factor importante que marcaría el rumbo del cine hecho en nuestro territorio fue la visita

[399] *Ibid* pp, 80-92.
[400] *Ibid* pp,111 -119.
[401] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo de Cine Mexicano*, *op. cit*… pp. 117- 120.

del director soviético Sergei Eisenstein para filmar *¡Que Viva México!,* y que determinaría mucha de la estética que sería utilizada tanto por directores como por fotógrafos.

Uno de los ejemplos más interesantes de la época sería *Así es México*, producida por Germán Camus y que con una clara inspiración en el trabajo realizado por Eisenstein y la campaña nacionalista[402] mostraba una serie de paisajes y monumentos, así como parte de la arquitectura de nuestro país. Como podemos ver el camino hacia los documentales de propaganda realizados por el gobierno resultaba ser, estrecho, pero bien cimentado.

El cine siguió su rumbo de crecimiento y consolidación en México, no sólo por parte de los empresarios y dueños de salas, la producción misma había crecido y mantenía un curso vacilante pero firme. Así, durante la década de los 20, se realizaron un total de 67 largometrajes de ficción y 19 largometrajes documentales[403] estableciendo con ello el camino del cine durante el periodo de Lázaro Cárdenas del Río.

> Es verdad que el gobierno de Carranza intentó producir películas de propaganda nacionalista de carácter documental, pero tal esfuerzo fue precariamente realizado. Adolfo de la Huerta deseó continuarlo, pero la brevedad de su mandato lo impidió a pesar de que todo el equipo de gobierno de los presidentes Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, mostraron sensibilidad cinematográfica.[404]

Dentro de este contexto el cine de ficción se desarrolló vertiginosamente, y alcanzaría su clímax en la "Época de Oro del Cine Nacional". Para el cine documental el camino sería un tanto cuanto sería distinto. Su etapa de esplendor e importancia para el estado estaba por comenzar de la mano del general Cárdenas y bajo el control del D.A.P.P.

[402] *Ibid* pp. 85, 86.
[403] García Riera, Emilio. *Breve Historia, op. cit*… p, 52.
[404] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo de Cine Mexicano, op. cit*… p. 93.

# Capitulo III

# El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; el Cine Durante el Período Cardenista

> Los primeros atisbos de cine de propaganda nacionalista datan de abril de 1915. –se comenzó a hablar de "hacer ensayos de producción cinematográfica… efectivas vistas de arte, de gran interés y actualidad, que rivalizaran con las extranjeras.
>
> Aurelio de los Reyes

## Hacía una nueva forma de comunicar la Nación: la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad

*Fade in a negro*

Entra la cortinilla de *Eurindia Films*; de nuevo *fade out* y se presenta el título de la película: *La Transmisión pacífica del poder, el General Lázaro Cárdenas toma posesión de la Presidencia de la Republica;*[405] la siguiente cortinilla nos indica en letras blancas sobre un fondo negro que esta es la versión oficial del Partido Nacional Revolucionario (PNR). Se puede ver a Abelardo Rodríguez en un plano americano, para después pasar a un plano general donde se presenta a su gabinete. El viejo régimen revolucionario se despide ante la cámara; la nueva Nación emanada de la Revolución se yergue en la figura de un general joven.

Abelardo Rodríguez y su gabinete

[405] La Transición pacífica del poder, el General Lázaro Cárdenas toma posesión de la Presidencia de la Republica"[405], Filmoteca de la UNAM, UNAM, México.

De tan sólo 39 años de edad, Lázaro Cárdenas del Río, con absoluta conciencia de la cámara, se hace retratar con su esposa Amalia y un infante Cuauhtémoc. Ella, dulce y maternal, le acompaña mientras él, serio y patriarcal, se dirige a la nación. Carismática es como muestran a la familia nuclear que sostiene al pueblo mexicano encarnado en el pequeño niño; este es el inicio del recorrido de la presidencia del general Cárdenas por la pantalla del cine mexicano; no sólo de su rostro, también de sus obras, sus ideales, sus luchas y las causas que apoyó, así como de la estrecha relación que mantuvo con el cine mexicano; en algunas ocasiones apoyándolo, en otras haciéndose a un lado. El corto documental continúa; vemos a su gabinete, uno a uno son presentados y se da paso a la siguiente escena; el escenario es distinto: es el Estadio Nacional, donde se rinden honores a la bandera y se escucha el himno mexicano. Presenciamos la llegada del nuevo presidente, y tal vez detrás de una de las cámara, filmándolo todo desde ese ángulo, el cinefotógrafo Gabriel Figueroa.[406]

*La Transmisión pacífica del poder, el General Lázaro Cárdenas toma posesión de la Presidencia de la Republica*

Como veremos, la relación entre el gobierno cardenista y el cine se puede considerar estrecha; sin embargo no siempre resultó amigable. La censura y el control también aparecieron de manera constante. Sí bien durante este capítulo se hablará de lo anterior, el énfasis estará puesto en el cine documental producido desde el gobierno mismo, y su relevancia como un medio de propaganda ya que este es el tema central de esta tesis. De la misma manera profundizaré en el caso del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y la producción cinematográfica derivada de dicha dependencia oficial,

[406] "Me tocó fotografiar en varias ocasiones al presidente Cárdenas: su toma de posesión en el Estadio Nacional". Figueroa, Gabriel, *Memorias*, México, DGE Equilibrista, UNAM, 2005, p. 88.

así como de las distintas repercusiones que tuvo la injerencia de ésta en el desarrollo de la cinematografía en México.

## El Departamento Autónomo de prensa y Publicidad.

> Hasta ese momento, el nacionalismo cinematográfico había sido un movimiento conservador y moralista al tratar de despertar sentimientos de vínculos de defensa de la nación preservando el pasado, aferrándose a él, negando y soslayando los cambios que la Revolución había operado en la sociedad y defendiendo el orden establecido.[407]

El 24 de octubre de 1934, a escasos 10 meses de haber rendido protesta en el Estadio Nacional, el Presidente Lázaro Cárdenas del Río tuvo entre sus manos el "Anteproyecto de Reformas a la Ley de Secretarías de Estado, creando el Departamento de Propaganda Social", proyecto presentado por el licenciado Carlos Soto Guevara.[408] En el documento se esbozaba lo que sería uno de los departamentos más polémicos que han existido dentro de los gabinetes presidenciales, de tal manera que la vida de éste se extinguiría al cabo de tan sólo tres años, dejando atrás una estela de quejas y reclamaciones, pero también una fructífera producción a nivel propagandístico. Si bien buscaba controlar los mensajes emitidos sobre y desde el gobierno federal, el DAPP a su vez se transformó en un órgano de control, brazo desde donde la comunicación se manejó como una efectiva arma propagandística. He aquí una parte de su historia.

[407] De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo, op.cit…* p. 58.

[408] Magistrado Presidente del Tribunal Federal de Justicia Administrativa en el año de 1944. El primero de enero de 1937, entró en vigor la Ley de Justicia Fiscal y con ella inician las actividades del entonces Tribunal Fiscal de la Federación. Conforme a lo dispuesto por esta Ley, el Tribunal estaba integrado por 15 magistrados que podían actuar en Pleno o a través de cinco Salas, las cuales estaban formadas por tres magistrados cada una. La competencia que les asignó el Legislador era en materia estrictamente fiscal, conociendo de las controversias que se suscitaban de actos o resoluciones emitidas por autoridades fiscales. http://www.tff.gob.mx/

Los distintos movimientos ocurridos en México[409] y conocidos en su conjunto como la Revolución Mexicana, había dejado ya para 1934 un país convulso, donde si bien las políticas liberales habían parecido triunfar. En ojos de otros países y aún de muchos mexicanos, el país no se había logrado constituir en una gran nación liberal, sino seguía siendo un territorio inhóspito y, hasta cierto punto, salvaje. Así, la imagen de la no tan lejana guerra cristera[410] no ayudaba a mejorar la concepción del país en el extranjero. La presidencia de Plutarco Elías Calles y el consiguiente período llamado "Maximato", que dejaría un saldo de un presidente muerto, Álvaro Obregón y tres presidentes que no dejarían mayor huella y serían opacados por la poderosa figura de Calles, culminó con la llegada al poder del General Lázaro Cárdenas del Río, joven idealista que había participado en la Revolución de manera activa, además de ser el protegido de Calles, pero al que, ante la gran injerencia que intentó mantener sobre él sus decisiones relevantes para la nación, hizo exiliar en EE.UU.

La llegada de Cárdenas al poder tal vez hubiera sido como la de sus predecesores, de no mediar la visión de México que éste poseía. A través de una serie de importantes reformas logró consolidar una imagen de Nación moderna, progresista y liberal. Visionario en muchos aspectos, el manejo de la imagen fue uno de ellos, y si bien se puede hablar mucho sobre Cárdenas,[411] esta tesis trata sobre el cine documental de propaganda desarrollado en su sexenio y en particular el producido por el Departamento Autónomo de Prensa y

[409]Sobre la Revolución Mexicana se ha escrito una gran cantidad de materiales, entre los más destacados se encuentra a Guerra, Francois Xavier, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución,* México, FCE, 2003.
[410] Meyer Jean, *La Cristiada, La Guerra de los Cristeros*, México, Siglo XXI, 2005.
[411] Córdova, Arnaldo, *La Política de Masas del Cardenismo*, México, Era, 1974. Durán, Leonel, *Lázaro Cárdenas, Ideario Político*, México, Era, 1972. Medin, Tzvi, *Ideología y Praxis Política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI, 1997. Benítez, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana*, tres Tomos, México, FCE, 2004. Anguiano Equihua, Victoriano, *Lázaro Cárdenas, su Feudo y la Política, Nacional*, México, Ed. Referencias, 1989. Arreola Cortés, Raúl, *Lázaro Cárdenas, Un Revolucionario Mexicano*, Morelia, UMSNH, 1995. Townsend, William, *Lázaro Cárdenas Demócrata Mexicano*, México, Gandesa, 1959. Ginzberg, Eitan, *Lázaro Cárdenas, Gobernador de Michoacán*, México, COLMICH, UMSNH, 1999. *Lázaro Cárdenas*, México, Comisión Nacional Editorial, PRI, 1979. Krauze, Enrique, *General Misionero, Lázaro Cárdenas*, Biografía del Poder, México, FCE, 1987.

Publicidad, por lo que sólo nos circunscribiremos a ese aspecto de su ejercicio político como presidente de México.

La preocupación por la imagen cinematográfica de nuestro país era realmente una cuestión de Estado; sin embargo, no sería hasta el período de Cárdenas del Río dónde esta preocupación se convertiría en una producción continua de cine documental, con el que se buscaba mostrar al México postrevolucionario. De esta manera se dieron las condiciones para que los diferentes giros discursivos pudieran unificarse en una visión muy similar.

Pero fue Lázaro Cárdenas del Río quien inspirado en modelos extranjeros, crearía el órgano propagandístico más efectivo hasta ese momento en el incipiente México post revolucionario: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. El general Cárdenas no era un novato en cuestión de medios, ya había manejado con habilidad la radio, ello gracias a la fundación de la XEFO, estación radiofónica del Partido Nacional Revolucionario: "desde el inicio de su gobierno, Cárdenas usó permanentemente la radio para, a través de los famosos *encadenamientos* de estaciones, dirigir mensajes a la población."[412] No resulta extraño que al llegar a la presidencia intuyera de manera casi inmediata la necesidad de unir fuerzas con la industria cinematográfica; Es desde su gabinete que surgen los primeros indicios de la necesidad de crear un organismo capaz de controlar todos los mensajes emanados del Poder Ejecutivo. Mensajes que él mismo ya se encargaba de promover tanto en sus giras de campaña, como en los discursos y sus palabras a la nación.

> Desde los comienzos de su campaña electoral Cárdenas se identificó plenamente con las fuerzas populares, llamándolas a movilizarse y organizarse sindicalmente para luchar por sus derechos y por la justicia social. [413]

[412] Barquera Mejía, Fernando, "El departamento Autónomo de Prensa y Publicidad(1937-1939), Revista Mexicana de Comunicación. Noviembre-Diciembre, 1988.
www.mexicanadecomunicación.com.mx.
[413] Medin, Tzvi, *op. Cit…* pp. 75-76.

Lázaro Cárdenas del Río tomaría protesta como el presidente número 16 surgido de la Revolución; si tenemos en cuenta que tan sólo habían trascurrido 23 años, el promedio de estancia en el poder era de 1.4 años. Estas cifras hablan de la gran inestabilidad política por la cual había pasado el país en los años anteriores. México tenía ante sí la enorme tarea de conformarse como una gran Nación donde todos los individuos se pudieran sentir identificados y reconocidos, donde las rupturas generadas por y durante la lucha armada pudieran ser superadas, Cárdenas tuvo una enorme claridad ante esta necesidad de crear y consolidar la imagen del México postrevolucionario, moderno y autónomo, para ello, como en otras tantas naciones; sería la comunicación su mejor herramienta.

A lo largo del mundo medios como la radio, la prensa y el cine se habían convertido en el instrumento que ilustraba y legitimaba a los distintos regímenes que se consolidaban o establecían. Desde la Revolución Soviética, hasta el Nacional Socialismo Alemán, la Republica Española y los Nacionales con Franco al frente, supieron hacer del cine una potente herramienta ideológica. La realización de documentales de propaganda se había convertido rápidamente en un fenómeno que se extendía con fuerza y, como los documentos muestran, el recién nombrado presidente Cárdenas, consciente del impacto de los medios de comunicación, supo ver en el cine una fuerza que le ayudaría a que su discurso llegara a todo México y que fuera llevado por el resto del mundo.

Como se había señalado, en 1934 el Licenciado Carlos Soto Guevara presentó el documento titulado "Reformas a la Ley Secretarías de Estado Creando el Departamento de Propaganda Social",[414] donde se hace mención a las actividades que corresponderían a dicho departamento. En un total de 24 apartados enumera de forma un tanto desordenada las responsabilidades a su cargo. Es sin embargo en el apartado V donde comienza a vislumbrarse el motivo de nuestro interés, al mencionarse "La creación de un organismo de

[414] Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33.

divulgación social"; dentro de este esquema veremos al cine aparecer y establecerse entre los medios que debían ser regulados y controlados por el gobierno federal.

> X.- Exposiciones de obras de arte de tendencia social, concursos teatrales y cinematográficos de igual índole y en general todo medio de propaganda social.
> XII.- La factura de películas de propaganda social.
> XX.- El control de los salones de cine y teatros, a fin de hacer obligatoria la exhibición de películas cinematográficas o producciones teatrales que les indique el departamento.
> XXI.- El control de las películas nacionales y extranjeras y producciones teatrales para que no menoscaben el decoro histórico del país y sus instituciones.

Pero esta tarea no podría resultar tan sencilla, así que Soto Guevara estableció de manera contundente quienes llevarían a cabo esta encomienda, el gobierno vigilante, el "Gran Hermano" de Orwel, quedaba establecido en el apartado siguiente.

> XXIII.- Para los fines anteriores el Departamento contará como colaboradores a los maestros federales, al ejército, a la policía del Distrito Federal y territorio y en general, a todos los empleados de la federación.[415]

Esta tarea efectivamente fue llevada a cabo por funcionarios de gobierno, pero también se sumaron a ella civiles e intelectuales, que, celosos del resguardo de la nación, jugaron un importante papel en la corta vida del DAPP; si como menciona Tzvi Medin es cierto que "la Revolución Mexicana como una revolución nacional en la que el pueblo mexicano se descubre a sí mismo",[416] se puede entonces pensar al cardenismo como el sexenio donde el pueblo se encuentra con una sola imagen de sí en la que adquiere un rostro uniforme, pero que se fue conformado en el seno del poder político, donde fue cuidadosamente planeado y diseñado. Si bien se retoman los "ideales mexicanos" provenientes de gobiernos anteriores, es durante este sexenio que este proceso emprendido en el Porfiriato alcanzaría

[415] AGN, Anteproyecto de Reformas a la Ley Secretarías de Estado, creando el Departamento de Propaganda Social, redactado por el Licenciado Carlos Soto Guevara, 1934, Exp.545.2/33.
[416] Medin, Tzvi, *op. cit…* p. 12.

su mayor plenitud; la Nación Mexicana, que se había construido social, política y culturalmente, pero también cinematográficamente.

Se ha hablado de las primeras vistas y sus retratos al México porfiriano, así como de la incursión del cine en la Revolución; para los años 30´s el proceso se había dirigido hacía el nacionalismo de una manera definitoria, tal como apunta el Dr. Ricardo Pérez Montfort:

> Como herencia de una corriente introspectiva y nacionalista revitalizada por el proceso revolucionario, mezclada con una visión conservadora cargada de nostalgias campiranas y muy ligadas al folklorismo del momento, durante los años veinte y treinta del siglo XX se consolidaron estos estereotipos "mexicanos", estableciendo tanto su carácter nacional como regional. Sus características se fueron refinando y estilizando gracias al constante rejuego que tuvieron a lo largo de miles de eventos y efemérides oficialistas, a su presencia en los programas educativos posrevolucionarios, pero sobre todo a su insistente explotación en los medios de comunicación masiva.[417]

Los medios masivos ocuparían un espacio muy importante en el ideario del presidente Cárdenas y se puede entender que el primer intento por establecer un órgano capaz de regir y controlar la comunicación emanada por (y sobre) el gobierno, no quedara en una sola propuesta. Si bien se llevarían dos años en concretar y publicar un decreto, se sabe que los trabajos continuaron buscando crear un Departamento eficiente y organizado, que sí partía del documento del Lic. Guevara pero que buscó otras fuentes para nutrirse y consolidarse de manera importante.

## El cine gubernamental antes del DAPP

El cine resultó cercano a Cárdenas del Río antes de que llegara a la presidencia. No es extraño entonces que al ser elegido presidente, e incluso antes de la creación del DAPP ya se llevaran a cabo actividades relacionadas con este medio.

[417] Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones Populares, op. cit*… pp. 304-305.

Las solicitudes para resolución de problemas y creación de trabajos, así como el apoyo de proyectos, se dieron de manera inmediata, algunas de ellas respondiendo a las propias necesidades de la industria cinematográfica que se desarrollaba rápidamente; así no resulta extraño que uno de los primeros ingenieros de sonido del país, el sr. Díaz y Aguado, grabador eléctrico de sonido, solicitara una audiencia en la cual proponía el impulso y mejoramiento de la industria del sonido, buscando que este impulso se diera a nivel nacional, entendiendo las posibilidades del medio, ofrecía su posible utilización en la realización de propaganda. [418]

Los mismos fines buscaba el Lic. Francisco Ramírez, de *Ultra Cinema,* al presentar dos proyectos que a su decir "se refieren al plan de difusión de ideas que se ha servido usted implantar por medio del cine sonoro"; así proponía la realización de una serie de 10 proyectos fílmicos: el primero debería llevar por título, *La Canción del Maíz,* cuya trama daría inicio en 1895 en Michoacán, y tendría a los obreros y campesinos como tema central; la segunda se llamaría *Ansias de Libertad*, ubicada de nuevo en el estado natal de Cárdenas, en el año de 1905, su trama giraría en torno a una conspiración en contra de el gobierno de Porfirio Díaz, continuando con una tercera trama, la cual se llamaría *Despertar,* que ocurriría en 1910 en toda la República, y trataría sobre aquellos que llevaron la noticia del levantamiento revolucionario por el país. Una cuarta propuesta sería *Aves de Presa* y trataría sobre "los reaccionarios abusando de la bondad del presidente mártir ("La Decena Trágica"). En total se proponía la realización de 10 películas, siendo las tres últimas las que retratarían la llegada de Cárdenas al poder, con el emblemático nombre de *Plenitud*; la novena, sin título, hablaría sobre la creación de los sindicatos, y finalmente *Patria Nueva*, que daría inicio en 1940, donde la etapa de las cooperativas se había consolidado.[419] Ninguna de las películas se realizó; sin embargo, es evidente el gran

[418] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/50, 19 de abril de 1934.
[419] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/6, 12 abril de 1935.

interés que existía en reflejar por medio de la historia de México, la creación de la nueva Nación Mexicana. Aquélla surgida de la Revolución; así…

> Cárdenas entró en un estrecho contacto con el pueblo y laboró por elevarlo a un nivel de acción decisiva dentro del marco del acontecer nacional, queriendo, llegado el momento de la confrontación con las instituciones que monopolizaban la representación de la Revolución, contar a su lado con el pueblo revolucionario.[420]

Esto se podía lograr a través de narrar la formación de dicha Nación y mostrar las imágenes de su desarrollo, su riqueza natural y cultural, así como los beneficios obtenidos gracias a la lucha revolucionaria.

[420] Medin, Tzvi, *op. cit*… p. 76.

## El Surgimiento del DAPP

Si bien el ya mencionado primer intento de creación de una dependencia con dichas características resulta un poco desordenado parece haber sido efectivo. La producción cinematográfica en nuestro país continuó en crecimiento y ocupando cada vez más salones de cine; difícil resulta saber qué tanto de este crecimiento tuvo que ver con el impulso dado desde el gobierno, impulso que fue otorgado tanto en lo económico como en cuanto a medios y apoyo otorgados por el mismo Presidente, como lo muestra, la siguiente nota enviada por el Lic. Soto Guevara al General Cárdenas.

> -mi fervorosa felicitación por el acuerdo de la Secretaría de Economía Nacional de refaccionar a la industria cinematográfica con la suma de dos millones de pesos, puesto que este ramo de la industria podrá servir como poderoso medio de propaganda a la causa de la revolución y de nuestras instituciones.[421]

El licenciado Soto Guevara parece haber jugado un papel importante en la consolidación del cine como una herramienta ante los ojos del presidente, y su trabajo no debe ser juzgado a la ligera en este proceso, como muestra una nota en una de las cartas de respuesta que le escribe Luis I. Rodríguez, secretario particular del presidente. Su anteproyecto presentado en el año de 1935. Dicho documento evolucionaría en el decreto presentado a la H. Cámara de Diputados, en el cual se establecería la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, dependiente de la Secretaría de Gobernación, y en cuyo apartado de creación se puede entender su naturaleza misma.

La propaganda en todas sus manifestaciones (grafica, escrita, auditiva y por supuesto cinematográfica) había comprobado ser un importante medio no sólo en México. Desde la Revolución Soviética se había transformado para los gobiernos, tanto democráticos como

[421] Carta del Lic. Carlos Soto Guevara, Magistrado del Tribunal Superior de Justicia, fechada el 27 de agosto de 1935, dirigida al Lic. Luis Soto Rodríguez, Secretario Particular del Presidente Lázaro Cárdenas del Río. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33.

autoritarios, en una parte fundamental de su discurso; por eso no resulta sorprendente la necesidad del gobierno mexicano para, a través del DAPP, iniciar una producción capaz de hablar por el Estado.

> El desarrollo de un programa definido de gobierno requiere de un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública, así, todo gobierno que no se limite a cuidar el orden, sino que además ejerza funciones definidas que tiendan a fomentar la potencialidad económica del país, así como a fijar conceptos de ética colectiva, debe disponer de un mecanismo adecuado para actuar sobre la atención pública nacional y extranjera.
> -La propaganda de los principios en que se ha fundado la acción gubernativa, por falta de una organización determinada, se ha desarrollado más bien inconexamente y con un fin propiamente expositivo, pero sin obedecer a un propósito general del Estado.
> Designios tan trascendentales como la unificación de la clase campesina han sido tomados a su cargo por el Ejecutivo, a sabiendas de que se requieren una enérgica propaganda en el terreno de los principios y una sostenida campaña educativa en las masas, que sólo pueden realizarse a través de una coordinada difusión de hechos y doctrinas.[422]

Quedan así establecidos los principios sobre los que se asentaría el trabajo del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. Dicho departamento comenzó a gestar desde el inicio del mandato de Cárdenas, si bien con una idea precisa, los intentos previos al decreto de formación que resultaban un tanto confusos y desordenados. Parece ser que ante la necesidad de generar dicho órgano capaz de ser el responsable de todas las comunicaciones emitidas desde y dirigida al gobierno, el círculo cercano a Cárdenas recurrió a informarse sobre cómo lo habían hecho quienes hasta ese momento eran los mejores en cuanto a la propaganda nacionalista: *El Ministerio del Reich para Esclarecimiento Popular y Propaganda*, comandado por Joseph Goebbels. Al menos así lo muestra el documento encontrado dentro del expediente de formación del DAPP y más aún la gran

[422] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Copia del proyecto dirigido a la H. Cámara de Diputados, por el General Cárdenas.

cantidad de coincidencias en cuanto a estructura y asignaciones, que aparecen en éste y en el posterior decreto de formación del DAPP, ya lejanos al desorganizado intento presentado por Soto Guevara.

Para el gobierno alemán la propaganda, como se describe en la sección II, significaba trabajar de la siguiente manera:

> Realización de una política uniforme en todo el territorio alemán respecto al esclarecimiento popular y de la propaganda entre la población respecto a la política del gobierno del Reich y la reconstrucción nacional de Alemania, en especial todos los tópico referentes a ejercer influencia espiritual en la nación, la propaganda en pro del estado de la cultura y de la economía, así como la información al público nacional y extranjero.[423]

En dicho documento, que parece ser una traducción al español, podemos observar ciertos aparatados que han sido subrayados y que responden a los referentes a Radio, Prensa, Cinematografía, Teatro, Exterior, Literatura, Artes Plásticas, Música. Además de distintas comisiones y delegaciones, en cuanto a las referencias al cine, podemos ver que el departamento encabezado por Goebbels establecía al cinematógrafo como parte de la organización interna del Ministerio en la sección V:

> Cinematografía. (sobre lo que le corresponde al ministerio) Legislación cinematográfica; censura cinematográfica; industrias y técnicas cinematográficas en el Interior y en el Extranjero; industria fílmica (economía); Jefatura de censura fílmica; dramaturgia fílmica; revistas cinematográficas semanales de noticias.[424]

[423]AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Ministerio del Reich para esclarecimiento popular y propaganda, Berlín.
[423] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Copia del proyecto dirigido a la H. Cámara de Diputados, por el General Cárdenas.
[424] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Ministerio del Reich para esclarecimiento popular y propaganda, Berlín.

No podemos asegurar que dicho documento sirviera de modelo fiel para la estructura del DAPP, lo que sí queda claro son las similitudes que hay entre ambos expedientes, y no resultaría tan difícil encontrar la influencia que hay del documento alemán en el mexicano. Así fue presentado un borrador del decreto que estaba por ser expedido, en cuyas páginas consta que:

> Es imperativo abrir una sola fuente de información autorizada, de propaganda ideológica, de publicidad dirigida a fines previstos, manteniéndola en contacto con todos los sectores sociales que forman el pueblo mexicano y con los grandes vehículos de la difusión mundial, para ello es preciso obtener en concurso de los nuevos medios de difusión que el progreso de la técnica va creando, tales como el cinematógrafo y el radio, cuya aplicación a los fines que he señalado es tan útil, como es contrario al interés social su aprovechamiento para propagar doctrinas retrógradas y falsear los hechos.[425]

Resulta claro entonces que el gabinete del presidente y el general Cárdenas mismo tenían plena conciencia de la importancia del cine de propaganda. De esta manera quedó asentado en el decreto que dio vida de manera formal el 1° de diciembre de 1936 al Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, en el aparatados VI, respectivo a la edición de películas cinematográficas informativas de propaganda, y en el VII, la "autorización para exhibir comercialmente películas cinematográficas en toda la República y exportar las producidas en el país, conforme al reglamento que se expide".

El año anterior a la creación del DAPP los gastos en propaganda ascendían a las siguientes cantidades: 1,000,000 de pesos en publicaciones oficiales, siendo la Secretaría de Educación, quien se veía más beneficiada al recibir 572,000 pesos, además de partidas en gastos de propaganda cercanos a 300,000.[426]

[425] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Copia del proyecto dirigido a la H. Cámara de Diputados, por el General Cárdenas.
[426] AGN, Dirección general de Egresos, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936, Hoja 3.

Para la propuesta del DAPP, en una primera instancia se establecía la cantidad de 50 mil pesos, pero al final se estimó que el Departamento tendría un costo superior a los 100 mil. Por lo visto dichas cantidades serían rebasadas pues tal propuesta no contempla la gran cantidad de responsabilidades que recaerían en el DAPP. Podemos ver entonces que la creación de dicho organismo nunca se planteó como un mero experimento.[427] Así encontramos que dicho proyecto recibiría una mayor cantidad de dinero en relación a lo ejercido con anterioridad en diferentes ramos, lo cual en palabras del Presidente "resulta en medio de un gran desorden y con gastos crecidísimos",[428] Al no encontrarse centralizados en un solo organismo, se afirma que el Departamento de publicaciones podría llenar las siguientes funciones.

> I.- Coordinar los servicios informativos y de publicaciones legales en todos los ramos.
> II.- Coordinar la publicación de revistas y de obras de propaganda, cultural, higiénica, etc.
> III.- Encargarse de la propaganda turística y las informaciones del Ejecutivo.
> IV. Fomentar el turismo.[429]

A su vez dicho documento establece que serán los mismos ramos quienes preparasen los materiales, pero el Departamento sería responsable de su publicación y difusión.

Partiendo de lo anterior se entiende que tanto Cárdenas como su gabinete tenían una gran claridad ante las aportaciones que podían hacer los medios de comunicación hacía el ideario de Nación Revolucionaria, de manera que el camino que tomaron no fue ni por un momento un camino improvisado. Crear información y a su vez contralar la información que se emanaba desde el gobierno, desde una férrea estructura, ayudaban a que el discurso de la Nación no se desvirtuara, pero tampoco sufriera interpretaciones erróneas, de esta manera el DAPP servía como ese órgano de control, capaz de ejercer como "una sola voz", la voz del Presidente.

[427] AGN, Dirección general de Egresos, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936, Hoja 3.
[428] AGN, Dirección general de Egresos, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936, Hoja 1.
[429] AGN, Dirección general de Egresos, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936, Hoja 2.

> Las diferentes medidas económica tomadas para lograr los fines postulados por el gobierno cardenista tenían, casi todas, el denominador común de la iniciativa e intervención gubernamentales. Esto evidentemente se hallaba acorde con el principio básico del Plan Sexenal, estipulado claramente por la Comisión Dictaminadora del mismo al fijar que el Estado mexicano debía asumir y mantener una política de intervención reguladora de las actividades de la vida nacional. [430]

El 17 de junio de 1936, el Diario Oficial de la Federación publica un acuerdo de modificación de la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, en el cual se hacía constar la creación de la Dirección de Publicidad y Propaganda, la cual formaría parte de la Secretaría de Gobernación[431] y tendría una duración de tan sólo cuatro meses ya que el General Cárdenas se da cuenta que dicho órgano necesitaba para un mejor funcionamiento, una plena autonomía. Así, el día 25 de diciembre de 1936 se crea por decreto el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda. Este decreto entrará en vigor el 1º de enero de 1937 otorgando la responsabilidad al DAPP de los siguientes menesteres:[432]

I.- Publicidad y propaganda oficiales.
II.- Dirección y administración de las publicaciones periódicas dedicadas a realizar la publicidad y propaganda, especial o general, de las dependencias del ejecutivo; así como la dirección y administración de los nuevos órganos periodísticos que se considere necesario editar.

De la misma manera eran sus responsabilidades la información oficial dirigida a la prensa nacional y extranjera; a las agencias cablegráficas e informativas; a las autoridades civiles y militares, así como a los representantes de México en el extranjero. En referencia al cine se esclarecía que estaría a cargo del DAPP la edición de películas cinematográficas,

[430] Medin, Tzvi, *op. cit*… p. 114.
[431] Hernández Lomelí, Francisco, "Las oficinas de comunicación social en México" en *Comunicación y Sociedad*, DESC, UDG, núm., 25-26, septiembre 1995- abril 1996, p. 59.
[432] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Copia del decreto de creación del DAPP emitido por el General Cárdenas en 25 de Diciembre de 1936.

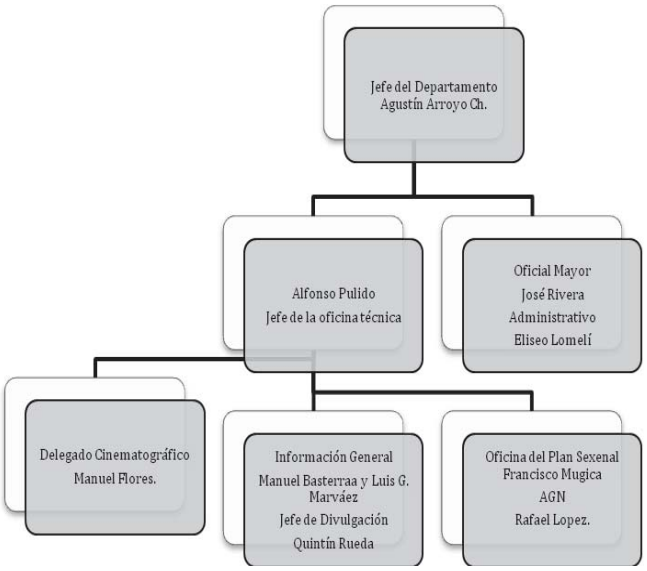
informativas, educativas y de propaganda. La autorización para la exhibición comercial de películas cinematográficas en el país, así como la exportación de la producción nacional, entre otras atribuciones. Quedaban cubiertos todos los ámbitos de comunicación del gobierno, pero a la vez se vigilaban los que procedían de órganos ajenos a éste.

A la creación del DAPP siguieron felicitaciones y muestras de apoyo, así como el inmediato interés de productores para ofrecer su servicio; sería una constante en el corto tiempo de existencia de dicho departamento las propuestas de proyectos cinematográficos, tanto de directores y productores nacionales, como Santini Hermanos y Mateo[433], y extranjeros, en su mayoría norteamericanos.

Pero el artífice detrás de la creación de este nuevo departamento, como ya se mencionó, fue el magistrado Carlos Soto Guevara, quien antes trabajó como periodista y dueño de un diario llamado "El Noticiero" y quien en un mensaje de felicitación al presidente se dice regocijado al haber sido él quien le sugirió la idea de la creación de un organismo de estas características en el Anteproyecto de Reformas a la Ley Secretarías de Estado, creando el Departamento de Propaganda Social.[434]

[433] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Telegrama fechado el 29 de Diciembre de 1937.
[434] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Carta fechada el 27 de Agosto de 1935. AGN, Anteproyecto de Reformas a la ley Secretarías de Estado creando el departamento de propaganda social, redactado por el Licenciado Carlos Soto Guevara, 1934, Exp.545.2/33.

El departamento se constituyó en dos secciones: la operativo-técnica y la administrativa. Organigrama del DAPP.[435]




[436]

Al frente del DAPP quedó Agustín Arroyo Ch. En algunas fuentes se hace referencia a él como Chagoyán en otras como Cherne. Nacido en Pueblo Nuevo, Guanajuato se haría llamar Agustín Arroyo Ch.; fue gobernador del Estado de Guanajuato en el período de 1927 a 1931, y durante la administración del presidente Cárdenas fungió como Director del DAPP y Secretario de Gobernación.

Pero a pesar de que la idea pareció ser aceptada con gusto desde el gabinete de Cárdenas, no fue así con todos los miembros de la administración pública. A la creación de dicho departamento, muchos de los trabajadores encargados de realizar las ahora funciones del DAPP quedaron sin empleo, o al menos en riesgo de perderlo si no eran reacomodados de manera inmediata. Una de las acciones más determinadas para impedir esta pérdida de empleos fue emprendida por la señorita Leonor Llach, la Delegada de las Empleadas de Salubridad ante la Organización Nacional Femenina del Partido Nacional Revolucionario,

[435] López González, Rafael, *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad* (tesis), México, D.F., UNAM, 2002, pp. 43-44.
[436] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.1/31.

quien emitió diversos mensajes al presidente, advirtiéndole del peligro de que 33 empleados dependientes del Departamento de Salubridad podrían quedar sin trabajo, ya que al no poder realizar el que se les había encomendado con anterioridad, y al no existir la creación de nuevas plazas o la posibilidad de reubicación, solicitaba el cambio de estos al DAPP.[437]

A la vez el Bloque de trabajadores de la Enseñanza del Estado de México, solicitaba que la estación de radio de la Secretaría de Educación (Radio Educación) continuara bajo el mando de dicha secretaría y no pasara a depender del DAPP.[438] En el caso de la petición de Leonor Llach las cosas parecieron resolverse; al menos así lo específica en el mensaje enviado al presidente,[439] donde hace referencia a José Siurob y a Arroyo Chagoyán como un gran apoyo y de mucha ayuda en la resolución del problema.

Desde sus inicios el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad resultó polémico, lo que no impidió que iniciara funciones. Así comenzaba una breve época de control mediático en manos de un departamento específico, destinado a la prensa y la publicidad, donde el cine jugó un gran papel:

> por un lado el valor como instrumento cohesionador que se concedía desde entonces en ese medio y por otro la necesidad de poner un dique a las campañas de propaganda cinematográfica orquestada por norteamericanos, alemanes, ingleses y franceses en suelo mexicano. [440]

Para ese momento todo lo relacionado al control del cine por parte del Estado había estado a cargo de Bellas Artes, que a su vez dependía de la SEP…

[437] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Telegrama fechado el 16 de enero 1937.
[438] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Telegrama fechado el 19 de enero 1937.
[439] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Telegrama fechado el 20 de enero 1937.
[440] Monsiváis, Carlos citado en Sánchez de Armas, Miguel Ángel, "El cine en el cardenismo", *Revista Mexicana de Comunicación*. PDF.
www.mexicanadecomunicación.com.mx.

> La Ley Orgánica Constitucional de Secretaría de Estado señala entre otras atribuciones de la Secretaría de Educación Pública el control técnico e ideológico del CINE.
> A) Examen y calificación de películas respecto a su carácter educativo para los efectos de exención de derechos aduanales.
> B) Empleo de los sistemas educativos y complementarios más eficaces que utiliza el CINE.
> C) Difusión cinematográfica para hacer penetrar a todas las clases sociales en forma constante y firme los principios de justicia social que inspira nuestro credo revolucionario.

Dichas atribuciones habían sido desempeñadas por Bellas Artes,[441] hasta la creación del DAPP y durante el inicio del sexenio de Cárdenas, habían estado a cargo de la Oficina de Cinematografía, la cual era dirigida por el Lic. José Castellot Jr.

Con esta claridad ante las funciones que debiera desempeñar el nuevo departamento los esfuerzos se centraron entre otras cosas en realizar la promoción y planeación de la publicidad y las propagandas oficiales, así como orientar la forma en que dicha propaganda tendría que ser dirigida; de la misma manera se prestó apoyo a los gobiernos locales que mantenían relaciones con el DAPP.[442]De esta forma la memoria de México durante el sexenio que ya corría estaba destinada a pasar por las oficinas al mando de Arroyo Ch.

> Contar con un organismo como el DAPP era […] una necesidad impostergable para el gobierno de Cárdenas, pues a medida que este régimen iba realizando reformas significativas en los ámbitos social, político y económico, las campañas de propaganda en su contra promovidas por sectores de la burguesía nacional y por el capital imperialista iban en aumento. El gobierno requería, por lo tanto, contar con un dispositivo de difusión masiva que le permitiera, por un lado, explicar y justificar sus actos ante la población y, por otro, desarrollar una contrainformación permanente que le ayudara a combatir esas campañas. [443]

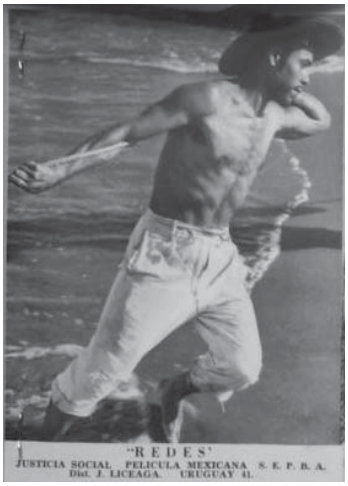
[441] Dicho departamento estaba al mando de José Muñoz Cota. Carta dirigida a Agustín Arroyo Ch., por José Muñoz Cota, Archivo Histórico de la Alhóndiga de Granaditas (en adelante AHAG), Fondo Agustín Arroyo Ch., 12 de marzo de 1937.
[442] Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, DAPP, México 1938, p. 9.
[443] Barquera Mejía, Fernando, "El departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939) en, *Revista Mexicana de Comunicación*, Noviembre-Diciembre, 1988.

## El Presidente como Público Cinematográfico

La relación entre el cine y Cárdenas del Río pasó de ser un simple espectador a un usuario y protagonista, incluso llegando a convertirse en un asunto familiar.

> El general Lázaro Cárdenas, Presidente de México durante el periodo 1934-1940, alentó a la naciente industria cinematográfica con acciones como el apoyo a la producción de cintas nacionalistas o la filmación de cortos educativos y propagandísticos por parte de los recién fundados estudios Cinematografía Latino Americana, S. A., (CLASA), el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda y otras instituciones gubernamentales.[444]

Cárdenas apoyó de gran manera al cine en México, tal vez derivado en primera instancia por su personal gusto por éste, y movido después por intereses políticos, como ya se ha mencionado. Era consciente del gran valor propagandístico del cine, ya que "el alto índice de analfabetismo en la población del país convertía las imágenes en movimiento en la mejor estrategia de difusión, el cine, medio ambulante por excelencia, resultaba en cambio, el medio más idóneo".




Fue la película *Redes* [445] (estrenada en 1936), donde el ingrediente indigenista comenzó a tomar forma, llevando así el discurso de Cárdenas a la pantalla, musicalizada por el gran compositor nacionalista Silvestre Revueltas.[446] Sería uno de los primeros largometrajes de ficción apoyados por el gobierno cardenista. Producida por el Departamento de Bellas

www.mexicanadecomunicación.com.mx.

[444] Lozano, Elisa, "Agustín Jiménez" en, *Luna Cornea*, Núm. 24, Año 2002, p. 48.

[445] Emilio García Riera especifica en su libro *Historia Documental del Cine Mexicano, Vol. I*, que fue producida por la Secretaría de Educación en el año de 1934. La postal pertenece a una selección de escenas, las cuales sirvieron para promocionar la película y que fueron enviadas al presidente en su invitación.

[446] Revueltas pertenecía a la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), fundada en 1933 y en cuyas filas participaban otros importantes artistas e intelectuales, como: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Xavier Guerrero, Emilio Abreu Gómez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa y Julio Bracho; algunos de ellos tendrían colaboración con el DAPP, como en el caso del mismo Revueltas.

Artes (dependiente de la Secretaría de Educación), el cual tenía como jefe al escritor y orador José Muñoz Cota. Por medio de un escrito dirigido por Muñoz Cota a Luis. I Rodríguez,[447] el presidente había disfrutado de la película, gracias a la proyección que se había llevado a cabo en el salón de cine del Castillo de Chapultepec. [448] Del hecho anterior se pueden resaltar dos cosas: la primera, y muy importante, que el Castillo de Chapultepec contaba con un salón de cine,[449] la segunda, que el Presidente gozaba de proyecciones en él, además de ir a algunos estrenos; y Cárdenas mismo enviar felicitaciones firmadas por su puño y letra a los directores y productores de los filmes; Ejemplo de ello sería el siguiente mensaje:

> A fin de que se sirva ponerla en manos del señor Paul Strand, le adjunto carta para dicho señor, en la que lo felicito por el éxito que obtuvo al realizar la película "Redes". Sin más, quedo de usted su afectísimo, amigo y seguro servidor. Lázaro Cárdenas.[450]

A pesar de que la carta no se anexa al expediente (ya que seguramente fue entregada a Strand) quedan claras las muestras de agrado hacía el trabajo de éste. A su vez el presidente extiende felicitaciones al Sr. José Muñoz Cota escribiendo que la película *Redes* es "el primer esfuerzo serio […] en el campo de la cinematografía nacional".[451]

Pero es en su carta dirigida a Fernando de Fuentes y Antonio Guzmán Aguilera por la película *Allá en el rancho grande* (1936),[452] la que ilustra más sobre la relación existente entre Cárdenas y el cine, en particular su gusto por el séptimo arte.

---

[447] Secretario Particular del Presidente.
[448] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 52.3 3/3 fechado el 5 de Junio de 1936.
[449] Es probable que dicho salón se encontrara ahí desde la presidencia de Pascual Ortiz Rubio, quien era adepto al cine.
[450] Dicho documento fue enviado al Sr. Rafael de la Colina, Cónsul General de México en Nueva York. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 52.3/3, Fechada el 3 de enero de 1939.
[451] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 52.3 3/3 fechado el 11 de Junio de 1936.
[452] Dirigida por Fernando de Fuentes y protagonizada por Tito Guízar y Rene Cardona, y que tuvo un costo de 100 mil pesos. García Riera, Emilio, *Historia Documental, op. cit*… Vol. I, p. 234.

> Me fue grato presenciar la exhibición de la película denominada "Allá en el rancho grande", filmada en estudios nacionales bajo la acertada dirección de ustedes. La obra cinematográfica antes mencionada representa, en mi juicio, un encomiable y bien logrado esfuerzo, por inspirarse en un tema de la vida rural mexicana, por su acabada realización artística y por su técnica fotográfica. Acepten ustedes mis más sinceras congratulaciones, que les mereceré hacer extensivas a los autores del argumento y artistas que tomaron participio en la película. El Gobierno a mi cargo ve con beneplácito el desarrollo de esta patriótica labor, y dentro de la esfera de sus atribuciones, procurará prestarle todo su apoyo para el impulso de la industria cinematográfica en México.[453]

Dicho documento habla del compromiso de Cárdenas con el cine, mismo que se vio reflejado en el apoyo de múltiples filmes de ficción, así como de la realización de los documentales producidos por el DAPP.

Fotograma perteneciente a la película Novillero

Cárdenas era comúnmente invitado a los estrenos, o se le ofrecían funciones privadas, a realizarse en su honor, como sucedió con el estreno de la primera película filmada a colores en nuestro país y que llevó por título *Novillero* (1936). Si bien no pudo asistir a dicho estreno debido a una gira, sí prometió ver la película a su regreso.

> Con mis cumplidos agradecimientos por su referencia al invitarme para que concurra a la exhibición de una película a colores naturales, filmada en nuestro país, con la intervención de artistas y músicos mexicanos[454], acepte usted mis congratulaciones por el encomiable esfuerzo que ha sido necesario desarrollar en su realización.[455]

[453] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 13.3 3, Fechada el 6 de noviembre de 1936.
[454] En ella participó Agustín Lara.
[455] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/25, Fechada el 2 de octubre 1936.

Es sin embargo su relación de amistad y el apoyo brindado al director, actor, y productor Miguel Contreras Torres,[456] uno de los signos más representativos del gusto del presidente por el arte cinematográfico. Al igual que Cárdenas, provenía de Michoacán; hijo de hacendado, participó en la revolución, llegando a alcanzar el grado de mayor; había trabajado como actor secundario en algunos filmes estadounidenses.[457] Podemos entender el origen de la afinidad entre ambos personajes: los dos michoacanos y con orígenes revolucionario, hecho que distinguió a Contreras Torres de otros personajes relacionados al cine.

La relación epistolar entre Cárdenas del Río y Contreras Torres da luz sobre el apoyo que el gobierno otorgó al director michoacano; así lo demuestra la carta redactada en Hollywood, California, el 22 de marzo de 1938 y dirigida al presidente, donde el cineasta manifestaba estar trabajando escenas en miniatura y cuestiones técnicas para la película *La conquista de México*; a decir de Contreras Torres dicho proyecto era conocido y había sido aprobado por el presidente.[458] Por alguna razón no logró llevarse a cabo, al contrario de otros proyectos, como lo fueron el doblaje al inglés de *Juárez y Maximiliano* (*La caída del imperio*, 1933), filme en el que el director declaró haber buscando establecer "un parangón digno entre las figuras del presidente Don Benito Juárez, Benemérito de las Américas, y la del presidente Lincoln".

[456] Dirigió 53 películas; entre sus títulos más conocidos podemos encontrar: *La vida inútil de Pito Pérez* (1943), *El rayo del sur* (1943) *El padre Morelos* (1942), *¡Viva México!* (El grito de Dolores) (1934) *Juárez y Maximiliano, La caída del imperio,* (1933), *De raza azteca* (1921). Es considerado el director más importante del período silente y la transición al cine sonoro. Para mayor información sobre Contreras Torres consultar; Ramírez, Gabriel, *Miguel Contreras Torres, 1899-1981,* México, Universidad de Guadalajara (Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas), 1994. Orozco Flores, Rafael, "Miguel Contreras Torres: las ilusiones patrias", en *Creadores de Utopías*, Vol. II., Michoacán, Secretaría de Cultura Michoacán, SECUM, 2008.

[457] García Riera, Emilio, *Historia Documental, op. cit*… Vol. I, p. 22.

[458] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2. Carta de Miguel Contreras Torres, dirigida al presidente, fechada el 22 de marzo de 1938.

A la vez Contreras Torres señalaba al presidente que había encontrado cierto rechazo de las compañías estadounidenses, motivadas por su negación a "aceptar ciertas insinuaciones de presentar en forma poco decorosa la figura histórica y respetable de Juárez", señalando a la *Warner Brothers* como la más hostil, debido a que ésta contaba con un proyecto similar pero con una visión poco digna para México a los ojos del director michoacano, refiriéndose a la película *Juárez* (1939), que estaba por ser estrenada en nuestro país y que contaba con la aprobación del presidente en cuanto a su contenido.[459] Es a continuación que el asunto adquiere otros tintes. Recién promulgada la expropiación petrolera, Contreras Torres hace referencia a dicho hecho y como éste ha afectado la proyección de *Juárez y Maximiliano* en los Estados Unidos gracias a un "boicot" realizado por la *Warner Brothers.*

> Con motivo de la propaganda de prensa, en forma insidiosa y "amarillista", tratando de desvirtuar la verdad de los sucesos actuales, con motivo del conflicto petrolero, los grandes trusts fílmicos consideran mí película "Juárez y Maximiliano" como prueba evidente y justificación de los procedimientos actuales de nuestro Gobierno, y en forma velada se oponen a su exhibición, valiéndose de todos los medios para obstaculizarme.
> En ocasión de su viril y patriótica actitud en el asunto de las Cías. Petroleras, quiero reiterar a usted mi adicción, participándole que ésta semana regresaré a México, donde me será muy honroso ponerme a sus ordenes, y si usted juzga necesario, produciré una película con amplía documentación, demostrando al mundo las razones que el Pueblo y Gobierno de México han tenido para proceder en el actual conflicto el petróleo.[460]

En realidad el conflicto parece dirimirse hacía la similitud de contenidos. Producida por la *Warner Brothers* fue exhibida *Juárez* (1939) en Ciudad Juárez; protagonizada por Paul Muni (Benito Juárez), y Bette Davis (Carlota), la película fue dirigida por William Dieterle. A dicha función acudió el Presidente, lo cual fue agradecido por Muni en un mensaje personal a Cárdenas, en ella expresaba: "fue un honor para mi representar a este

[459] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2. Telegrama del presidente dirigido al Secretario de Educación Pública, fechado el 21 de mayo de 1939.
[460] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2. Carta de Miguel Contreras Torres, dirigida al presidente, fechada el 22 de marzo de 1938.

gran patriota".[461]

Mientras tanto, Contreras Torres libraba una batalla legal y buscaba el apoyo de Cárdenas, habiendo entablado un juicio por los derechos de su filme *Juárez y Maximiliano*, y a la vez haciendo un sutil reclamo ante su asistencia a la presentación del *Juárez* de la *Warner*. "Informanme que oficialmente presidirá estreno película Juárez mañana, está viniendo de Washington".[462] Para después solicitar su apoyo consular y diplomático en relación con el "boicot" que la *Warner* dirige en su contra, le pide ordenar al embajador una investigación y señala que si la situación no se resuelve se pone en peligro el interés del banco.[463]

Hacía agosto del mismo año la situación entre Contreras Torres y la *Warner* lucía muy diferente, al parecer la ayuda de Cárdenas había surtido un gran efecto en el fin del conflicto. Se había llegado a un acuerdo entre la productora y el director, ya que *Juárez y Maximiliano* sería distribuida por dicha compañía a nivel mundial[464], el convenio entre ambos ayudó a que el michoacano pudiera pagar sus deudas con el gobierno mexicano. Contreras Torres hizo entrega de un cheque con el cual cubría la mitad de sus deudas, y la otra mitad sería cubierta por un documento de la *Warner Brothers*, gracias a la distribución que dicha compañía haría de la película.[465]

El michoacano parecía estar convencido del apoyo que tendría en su próximo proyecto previsto para dar inicio en septiembre del mismo año, es decir tan sólo un mes después y

[461] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2. Telegrama de Paul Muni dirigido al presidente, fechado el 19 de mayo de 1939.
[462] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2. Telegrama de Contreras Torres dirigido al presidente, fechado el 25 de abril de 1939.
[463] Se refiere al Banco Nacional Obrero de Fomento Industrial, del cual recibía prestamos para sus producciones.
[464] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2. Carta de Contreras Torres al General Cárdenas, fechada el 3 de agosto de 1939.
[465] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2. Carta de Contreras Torres dirigida al presidente, fechado el 3 de agosto de 1939.

por lo mismo solicitó al presidente girar instrucciones a Agustín Arroyo Ch. para recibir el apoyo que había sido garantizado por Cárdenas, pero el final del sexenio se acercaba y las cosas habían cambiado. Si bien no sabemos que tanto se vio afectada la relación (en el plano personal) entre el mandatario y el director, podemos ver que el trabajo de Contreras Torres sí lo fue.

Las cartas dirigidas al presidente fueron cada vez más vehementes en su búsqueda de apoyo para llevar a cabo la filmación de *La conquista de México*…

> Me permito confirmar mi petición que hice a usted hace un año, aproximadamente, rogándole su patriótica y bondadosa ayuda para la producción de la gloriosa epopeya nacional, símbolo de nuestra raza

Para 1940 casi al final del período presidencial de Cárdenas,[466] los recursos del estado se agotaban; al menos para Contreras Torres. El 14 de junio se expidió una carta firmada por Pascual Gutiérrez Roldan, Director General de Crédito, de la Oficina de Bancos, Moneda e Inversiones, donde se aclara que dicha institución no podrá hacer efectiva la solicitud de un préstamo por 200,000 pesos a Contreras Torres, debido se "han abstenido de intervenir directamente en la refacción de la industria cinematográfica".[467] Esta carta indica el interés del presidente en apoyar dicho proyecto; sin embargo recomienda buscar inversión de la iniciativa privada, ello ante el gran apoyo que existía en ese momento para el cine.

La película estaba planeada para comenzar su filmación en la primera semana de mayo; la carta anterior indica que esto no sucedió. Pese a ello, durante ese año Contreras Torres, filmaría y estrenaría *Hombre o demonio* (*Don Juan Manuel*) (1940), filmada en marzo de dicho año y estrenada el 17 de octubre y *Hasta que llovió en Sayula* (*Suerte te dé Dios*, 1940), película para la que contó con un bajo presupuesto, poco tiempo de filmación[468] y

[466] Oficialmente terminaría el 30 de septiembre de 1940.
[467] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2. Carta de Pascual Gutiérrez fechada el 14 de Junio de 1940.
[468] García Riera, Emilio, *Historia Documental*, *op. cit*… Vol. II, pp. 166-167.

con muy pocos recursos. Tal vez la falta de apoyo por parte del gobierno cardenista influyó de manera negativa en la producción. Emilio García Riera data el inicio de la filmación el 4 de octubre de 1940; ese mismo año sólo unos que días antes, el 23 de septiembre, se expedía una carta al director michoacano, firmada por el Lic. Agustín Leñero, secretario particular del presidente, donde le especificaba que desde el 1º de febrero del mismo año se había recibido una carta del director solicitando apoyo al presidente, a su vez dicha solicitud había sido turnada al Lic. Enrique González Aparicio, Gerente General del Banco Nacional Obrero de Fomento Industrial, quien a su vez respondió que ante la existencia de asuntos de mayor importancia y urgencia, ha sido imposible resolver a su favor. Específica también que "el Banco no ha estado en posibilidad de otorgar el crédito solicitado por el señor Contreras Torres por la escasez de recursos"[469] y puntualizando que dicho hecho había sido aclarado tanto al presidente como al director. Durante meses Contreras Torres insistió al presidente, sin éxito alguno.

En el tintero quedó *El alma de Hispano – América*, cuyo inicio de filmación está fechada por el mismo Contreras Torres en agosto de 1940; comenzaba con el Edificio de la Unión Panamericana en Washington y estarían representados tanto México como Cuba y "Sud-América". De su puño y a través del Lic. Agustín Leñero, hizo la solicitud de que el "sr. Presidente Cárdenas dé unas palabras de saludo a los demás pueblos de América, y con ese objeto me permitiré a usted saludarlo para rogarle suplicar a mi General Cárdenas me permita tomar unas fotografías de él una mañana en "los Pinos" o en el sitio que él disponga".[470]

Sobre éste proyecto Contreras Torres escribe a Cárdenas lo siguiente: "México encabezará dicha película y deseo me conceda el honor de que usted exponga en 100 palabras sus

[469] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2, Fechada el 23 de septiembre de 1940. Carta del Lic. González fechada el 18 de Septiembre de 1940.
[470] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2, Carta de Miguel Contreras Torres dirigida a Lic. Agustín Leñero Fechada el 18 de Agosto de 1940.

puntos de vista y envíe un saludo a Hispano – América en donde llevaré personalmente dicho film".[471] Dicha gira de promoción no se llevó a cabo al igual que la película misma, la cual apuntaba a ser un documental. Con este silencio cinematográfico se daba por terminaba la relación profesional que había prevalecido durante todo el sexenio.

Como podemos ver la relación de Cárdenas del Río con Contreras Torres no fue su único acercamiento a personajes relacionados con el cine; su constante interés por los estrenos y el manejo de los temas que concernían a su gobierno se dieron de manera regular; el cine le tocó tan de cerca que su hija Alicia, nacida de una relación anterior a su matrimonio se convirtió en esposa del actor Abel Salazar, matrimonio que por cierto no perduró. Así Lázaro Cárdenas del Río sembró el camino para que la llamada *Época del cine de oro en México* lograra concretarse unos años después.

[471] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2, Carta de Miguel Contreras Torres dirigida al General Cárdenas Fechada el 18 de Agosto de 1940.

## La industria cinematográfica y el DAPP

Para el DAPP resultaba de gran importancia coordinar ideológica y sistemáticamente cuanto fue objeto de propaganda, de publicidad, de exhibición y de edición oficial.[472] De esta manera se dio trámite a un total de 3, 853 asuntos; esto sólo en el período comprendido entre septiembre de 1937 a agosto de 1938, es decir, 11 meses. Entre estos asuntos se encontró la revisión de *scripts*; entre los títulos que pasaron por el ojo del DAPP podemos encontrar: *Corazón Mexicano, El Látigo, Entre las Garras del Odio, La Zandunga, Los bandidos del Río Frío, Refugiados, Dios Nunca Muere, Viva México (Versión de Max Liszt), la Ley de la Sierra, Estrellita, El Rosario de Amozoc y Ladrones S.A.*[473] El DAPP se hacía presente desde el origen de las producciones que se realizaban en México, si bien los títulos anteriores son relativos a un año, y corresponden a materiales que no se habían filmado o que se tenían que editar sabemos también que se recurrió a la revisión de películas de ficción, noticieros, documentales, tanto largos como cortos. Esto no sólo sucedía en la Ciudad de México, sino también en provincia, o al menos eso se intentaba. Así en el mismo DAPP se creó un "proyecto de disposiciones a fin de controlar en este DAPP la supervisión cinematográfica de películas que se importan con destino a localidades fuera del D. F.", [474] todo esto corrobora que fue el cine uno de los aspectos que ocupó mayor importancia en dicho Departamento.

> La importancia que desempeña el cinematógrafo como factor de propaganda superior a cualquier otro, la influencia que ejerce sobre las masas y la facilidad que ofrece para mostrar en forma objetiva cualquier aspecto de interés general, determinó su preferente aprovechamiento. [475]

Y aunque hubo muchos intentos de llevar a cabo producciones, siempre bajo el ideario de Cárdenas del Río, no todas llegaron a concretizarse; en archivo se puede encontrar una

[472] *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad,* DAPP, México 1938, p. 9.
[473] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, pp. 15-16.
[474] *Memoria del Departamento, op. cit*…, p. 18.
[475] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…,. 43.

importante cantidad de propuestas para documentales y ficciones que no lograron trascender. Dichas propuestas no eran siempre de casas productoras, como lo demuestra el pedido hecho por el Partido Comunista de México, en julio de 1938 en el que se proponía: "Solicito permita Ud, sea filmada una película que tendrá por objeto contrarrestar la labor de prensa reaccionaria de los Estados Unidos. La iniciativa de filmación vino desde los Ángeles". [476]Así parte del pueblo mexicano se había volcado en la cruzada por la construcción de la Nación y la respuesta a aquellos que eran incapaces de reconocer su grandeza.

> -el Estado asumió por fin un papel similar al que ya había llevado a cabo durante el periodo vasconcelista […] el de promotor de un arte nacionalista.[477]

## LAS PRODUCCIONES DEL DAPP. FORMAS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

De una forma curiosa el gobierno de Cárdenas del Río había logrado caer, con la fundación del DAPP, en la ambigüedad del control de la información. Por un lado se buscaba ser el organismo del cual saliera cualquier comunicado, noticia o información referente, no sólo al gobierno, sino a la imagen del país en sí; por otro, se realizaron una gran cantidad de materiales y se dio trabajo a distintas empresas que a su vez también buscaban dar una versión del México. Una de las razones de existencia y principales responsabilidades del DAPP, consistía en comentar, explicar y fundamentar teóricamente las informaciones oficiales.[478] De esta manera el DAPP se convirtió en un productor cinematográfico, ya fuere apoyando económicamente a proyectos, comprándolos ya realizados o filmando y realizando sus propios documentales. Este apartado está dedicado a estos proyectos y la forma en que llegaban al público.

[476] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 543.3/3, 10 de julio de 1938.
[477] Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el Papel del Estado en México*, 1895-1940, México, Ed. Porrúa, 2010, p. 175.
[478] *Memoria del Departamento, op. cit*…, p. 9.

El DAPP contaba con un apartado para publicidad pagada, pero también por medio de convenios se logró la "cooperación gratuita" de distintos periódicos y revistas mexicanas, en los cuales se insertaron 129 gacetillas y una gran número de entrefiletes.[479]

Sabemos que el costo de una película comercial se encontraba cercano a los 294.200.60 pesos, o al menos así lo demuestra el documento titulado "Anteproyecto de presupuesto para la filmación de una película de primera categoría".[480] En el cual se incluían sueldo del director, viáticos del equipo de filmación, los rollos de película, laboratorios y 10 copias del filme, incluso los imprevistos. Sin embargo los gastos del DAPP parecieron ser menores, ya que las producciones eran más bien modestas. El DAPP gastó alrededor de 25,000 pesos por película, según los mismos reportes del organismo. De acuerdo con un presupuesto realizado por el diario *El Nacional,* un documental (de 600 metros, y duración de 20 minutos), tendría un coste de 4 pesos por metro de película ya lista para proyección. Dicho presupuesto no se incluía salarios, ni viáticos, corresponde sólo a cuestiones de tipo técnicas. [481]

| Material negativo | Costo |
|---|---|
| 750 m. De Película negativa Súper X de 35mm | $382.50 |
| 1200 m. Película positiva de sonido 35mm. | $180.00 |
| 1800 m. Película positiva SPLICED para copia de trabajo y dos copias para su proyección. | $189.00 |

[479] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p. 138.
[480] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch.
[481] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Presupuesto para el DAPP, firmado por Antonio Carrillo.

| Trabajo de Laboratorio | Costo |
|---|---|
| Elaboración de película negativa | $0.12 el metro |
| Revelado de negativo de sonido | $0.12 el metro |
| Copia de trabajo | $0.15 el metro |
| Copia para proyección | $0.15 el metro |
| Alquiler de moviola | $15 .00 por día |
| Importe del equipo de sonido para 600 metros | $600.00 |
| Títulos, cortinas, corte, sincronización. | $470.00 |

Estos costos son referente únicamente a la producción y sin contar las copias, y no incluye el material filmado e inédito(descartes). De esta manera es como los la inversión en materiales anteriores al DAPP, pero perteneciente al período de Cárdenas, nos hablan del interés que había sobre la propaganda fílmica y las expectativas de su alcance.

> El Estado patrocinó de manera directa, a través de varias instituciones, incluido el PNR, algunos cortos documentales (*La manifestación Obrera en Pro del Presidente Cárdenas, Desfile Atlético del XXV aniversario de la Revolución Mexicana,* Etcétera). [482]

El DAPP se comprometió con la realización de documentales; la siguiente tabla reúne los nombres en sus producciones que han podido ser rastreadas, algunas de ellas existen todavía y otros, desafortunadamente no se han podido localizar. De esta manera es posible ver cual era la línea tanto de los temas como de los contenidos, como de los asuntos que preocupaban a la agenda presidencial en cuanto a la realización de cortos documentales.

[482] Vidal Bonifaz, Rosario, *óp. cit.,* p. 180.

## Lista de producción del DAPP de películas realizadas hacia 1938.[483] Previos al DAPP pero dentro del sexenio de Cárdenas y referentes a su gobierno.

| | | | |
|---|---|---|---|
| *La transmisión pacífica del poder. El General Lázaro Cárdenas toma posesión de la Presidencia de la Republica.* | | 1934 | Eurindia Films, Versión oficial del PNR |
| *Irrigación en México* | Dir. Ignacio Miranda | 1935 | Comisión Nacional de Irrigación |

## Lista de producción del DAPP de películas realizadas o que se encontraban en producción para 1938, realizadas íntegramente por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. 1936- 1938

| | Título | No. Rollos | Índole | Sonido |
|---|---|---|---|---|
| 1 | *Información Gráfica DAPP número 1* | 1 | Informativa | Musicada y narrada |
| 2 | *Información Gráfica DAPP número 2* | 1 | Informativa | Musicada con títulos |
| 3 | *Carretera México- Acapulco* | 1 | Pro-turismo | Musicada y narrada |
| 4 | *Los niños españoles en México* | 1 | Informativa | Musicada y narrada |
| 5 | *Plasmogenia* | 1 | Científica | Silenciosa |
| 6 | *Información Gráfica DAPP número 3* | 1 | Informativa | Musicada con títulos |
| 7 | *Danzas Auténticas Mexicanas* | 2 | Documental | Musicada con títulos |

[483] Las fuentes para esta lista son: Filmoteca UNAM, Arroyo Ch. Agustín, *Memoria del Departamento, op. cit*… Diversos expedientes pertenecientes al AGN.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 8 | *Escuela Industrial No. 2 Hijos del Ejército* | 3 | Educativa | Musicada y narrada |
| 9 | *Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería* | 2 | Documental | Musicada y narrada |
| 10 | *Desfile Atlético 1937* | 2 | Documental | Musicada con títulos |
| 11 | *La Nacionalización del Petróleo en México* | 1 | Informativa | Musicada y narrada |
| 12 | *México y su Petróleo* | 2 | Informativa | Musicada y narrada |
| 13 | *Los Internados Indígenas en México* | 2 | Documental | Musicada y narrada |

## Fotografiadas por otras dependencias y entidades pero que se consideran parte del DAPP por el propio organismo.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 14 | *Irrigación No. 1. Presa Cardel, Ver. Presa Francisco I. Madero, Hgo. Presa Santa Rosa, Zac. Presa Obregón, S.L.P.* | 4 | Documental | Musicada y narrada |
| 15 | *Irrigación No. 2. Presa el Rodeo, Mor. Cointzio, Mich, Tarecuaro, Mich. Chapala, Jal.* | 4 | Documental | Musicada y narrada |
| 16 | *Desfile Atlético del 1936* | 2 | Documental | Musicada y Narrada |
| 17 | *Ferrocarril Fuentes Brotantes- Puerto Peñasco- Santa Ana* | 2 | Documental | Musicada y narrada |
| 18 | *Sinaloa* | 1 | Documental | Musicada y narrada |

## Películas cortas, incluidas en una sola película.

| | |
|---|---|
| *Danzas Auténticas Mexicanas* | El Venadito (Sonora), Los Sonajeros (Nayarit), Los Jardineros (Oaxaca), La Pluma (Oaxaca) y El Pascola (Sonora). |
| *Información Gráfica DAPP núm.3* | Primera Exposición Objetiva del Plan Sexenal, Informe Presidencial 1936-1937, Encuentro Internacional de Polo entre |

| | |
|---|---|
| | Argentina y México, Obras Públicas(construcción del muelle Progreso en Yucatán), Fiestas Patrias(desfile del 16 de septiembre), Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería. |
| *Carretera México – Guadalajara* | Bellezas Naturales, Bellezas Artificiales, Vida Campesina, Industria Típica Regional y Folklor |

## Adquiridas y adaptadas por el DAPP.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 19 | *Uruapan* | 2 | Documental | Musicada y narrada |
| 20 | *Veracruz* | 3 | Documental | Musicada y narrada |

## Copias adquiridas por el DAPP.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 21 | *Camino a la vida*[484] | 10 | Documental | Musicada y narrada en ruso |

## Películas Realizadas por la Cinematográfica Latino Americana, S.A. por orden de la Secretaría de la Economía Nacional, adaptadas o supervisadas por este departamento.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 22 | *Cooperativa de vestuario y equipo* | 2 rollos | Documental | Musicada y narrada |
| 23 | *Cooperativa Platanera, Tuxpan Veracruz,* | 2 rollos | Documental | Musicada y narrada |
| 24 | *Morelia.* | 2 rollos | Documental | Musicada y narrada |
| 25 | *Campo Militar en Monterrey N.L.* | 1 rollos | Documental | Musicada y narrada |
| 26 | *Carretera México - Laredo.* | 2 rollos | Pro turismo | Musicada y narrada |
| 27 | *Cooperativa Minera, Tlalpujahua, Michoacán.* | 1 rollos | Documental | Musicada y narrada |

[484] Dicha película fue solicitada sugerida para su compra al Gobierno Mexicano, petición se cursó al Secretario de Educación Pública, AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2, 2 abril 1938. Resulta probable que se trate de la película soviética *Camino a la Vida* (Nokolai Ekk, 1931), que fue estrenada en el Cine Principal de la Ciudad de México el 1º de febrero, considerado el primer filme con sonido integrado realizado en dicho país.

En proceso de elaboración por CLASA para el 10 de octubre de 1938, y cuyo costo ha sido y esta siendo satisfecho por la CLASA, a cuenta del saldo deudor que tiene con el Gobierno Federal.[485]

| |
|---|
| *Carretera México- Guadalajara* |
| *Centro Ejidal de la Comarca Lagunera.* |

Enviada por el encargado de negocios en Cuba.

| |
|---|
| *Homenaje de Cuba a México* |

Pendientes de Edición.

| |
|---|
| *F.C. Apatzingán- Zihuatanejo* |

Material Cinematográfico Inédito.

| | |
|---|---|
| 28 | *Inauguración del ingenio de Zacatepec* |
| 29 | *Colecta pública en el Palacio de Bellas Artes para el pago de la deuda petrolera* |
| 30 | *Imposición de "Alas" por el C. Presidente de la República a nuevos pilotos militares en el campo de aviación Balbuena* |
| 31 | *Ceremonia Efectuada en Atlixco Puebla con motivo de homenaje que en California de EU de NA que rindieron al "aguacate padre"* |
| 32 | *Diversos Festejos realizados en la capital de la República con motivo del "Día del Soldado"* |
| 33 | *Construcción de las escolleras en la barra de Tampico Tamaulipas.* |
| 34 | *Edificio del cuartel militar de la XIX zona militar en Villa Cuauhtémoc Veracruz* |
| 35 | *Jira del Gobierno realizada por el C. Presidente de la Republica desde San Luis Potosí hasta el campo Petrolero de Poza Rica Ver.* |

Películas realizadas entre 1938 y 1940.

| | |
|---|---|
| 36 | *La gran manifestación Nacional, de respaldo y adhesión al Gobierno, referente a la Expropiación Petrolera. Realizada por Filmomex*<br>*Productor: Vicente Cortés Sotelo, 1938* |
| 37 | *El Petróleo Nacional* |
| 38 | *Petróleo Sangre del Mundo* |

Como podemos ver, en su corta vida (sólo funcionó como tal cerca de cuatro años) el DAPP tuvo una gran producción; resultaba claro el interés que se tenía en el cine y sus efectos, conscientes de la popularidad de éste. Ahora sabemos que para el año de 1938 se

[485] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, 10 de octubre de 1938.

contaban 370 salones de cine en el país, 57 de ellos en la Ciudad de México.[486] Esto sólo si hablamos de salones comerciales, pero como veremos más adelante hubo esfuerzos por llevar el cine a poblaciones pequeñas, además de que todavía funcionaban los cines itinerantes, lo que multiplicaba las pantallas donde los materiales del DAPP podían ser proyectados. De esta manera la distribución de las películas producidas por el DAPP se destinó a un grupo que tenía como encomienda distribuir y vigilar la circulación de dichas películas tanto en el país como en el extranjero.[487] Los países poderosos veían con recelo México y la expropiación petrolera llevó a que la imagen de nuestro país se deteriorara en el extranjero, debido a algunas campañas emprendidas por empresas y países afectados.

El dar una imagen de un México moderno, de una Nación en construcción, no resultó sencillo, así que se realizaron 116 copias de los títulos realizados (1937-38). Además se buscó crear y enriquecer un archivo musical. En el transcurso de un año se filmaron 30 rollos, dando un total de 26, 681 pies de película, haciendo copias en inglés y francés. La importancia de contrarrestar las campañas en contra de expropiación petrolera se convirtió en una de las prioridades del DAPP. No es fortuito que dos de los trabajos producidos por dicho departamento, de los que se hicieron mayor número de copias resultaron ser: *La nacionalización del Petróleo* (15 copias) y *México y su petróleo*[488] (14 copias) ambas dirigidas por Gregorio Castillo. El cine era una poderosa herramienta y el gobierno de Cárdenas estaba consciente de ello.

| | Nombre de la película | No. Copias | Lengua a la que se realizó el doblaje |
|---|---|---|---|
| 1 | *Desfile Atlético 1937* | 2 | Inglés |
| 2 | *La Nacionalización del Petróleo* | 1 | Inglés |
| 3 | *México y su Petróleo* | 3 | Inglés |

[486] 1º de noviembre 1938, Excélsior, Columna *¡Cámara!*
[487] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p. 115
[488] Esta película al igual que *El Petróleo Nacional*, fueron fotografiadas por Manuel Álvarez Bravo. Alfaro de la Vega, Eduardo, "Álvarez Bravo, Cinefotógrafo", en Luna Cornea, Núm. 24, Año 2002, p. 89.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4 | *Información Gráfica DAPP, Núm. 1* | 1 | Francés |
| 5 | *Desfile Atlético 1937* | 2 | Francés |

**Cuadro informativo del consumo de películas en la producción cinematográfica durante el período comprendido del 1º de septiembre de 1937 al 31 de agosto de 1938.** [489]

| Positivo (pies de película) | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Título | Neg. Imagen Expuesto | Neg. Sonido Expuesto | Copia Trabajo Imagen | Copia Trabajo Sonido | Copias | Definitivo |
| 1 | *Información Gráfica DAPP Núm. 3* | 3,000 | 1,000 | 3,000 | 1,000 | 2 | 2,000 |
| 2 | *Danzas Auténticas Mexicanas* | 4,000 | 4,000 | 4,000 | 4,000 | 4 | 6,800 |
| 3 | *Escuela Industrial Núm. 2, Hijos del Ejército* | 6,000 | 11,000 | 6,000 | 11,000 | 6 | 15,000 |
| 4 | *Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería* | 4,000 | 2,500 | 4,000 | 2,500 | 4 | 7,484 |
| 5 | *Desfile Atlético Nacional* | 10,000 | 5,000 | 10,000 | 5,000 | 18 | 28,800 |
| 6 | *Nacionalización* | 5,600 | 4,500 | 5,600 | 4,500 | 21 | 21,630 |

[489] *Memoria del Departamento, op. cit*…, p. 135.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | *del Petróleo* | | | | | | |
| 7 | *México y su Petróleo* | 5,000 | 10,000 | 5,000 | 10,000 | 19 | 37,050 |
| 8 | *F.C. Fuentes Brotantes-Puerto Peñasco- Santa Ana* | S.C.O.P | 6,000 | S.C.O.P | 6,000 | 5 | 10,000 |
| 9 | *Sinaloa* | Gobierno de Sinaloa | 2,000 | Gobierno de Sinaloa | 2,000 | 1 | 1,000 |
| | *Totales* | 37,600 | 46,000 | 37,600 | 46,000 | | 129,765 |

Las Películas documentales *Carretera México – Guadalajara* e *Internados Indígenas*, fueron producidos por la empresa *Cinematográfica Latinoamericana S.A.* Las referentes a los sistemas de riego *El Rodeo, Presa Madero* y *Presa Santa Rosa,* fueron producidas por la Comisión Nacional de Irrigación, por esta razón a pesar de estar consideradas por el DAPP como parte de su producción no se consideran dentro de esta tabla, ya que fueron realizadas por la compañía CLASA como pago de un adeudo con el gobierno federal.

El interés por producir y adquirir materiales fílmicos que sirvieran como un mecanismo para consolidar los logros de la Revolución y el establecimiento de una Nación no fueron menores. Es un período durante el cual no sólo se realizaron los documentales, sino que se produjeron un total de 30 copias, entre las habladas en español y las dobladas a otros idiomas.

De la misma manera el DAPP generó guiones para los distintos departamentos y secretarías y aunque la mayoría no lograron concluirse y filmarse, la cantidad de materiales que se pretendió filmar hablan de la importancia que tenía el cine dentro del ideario de Cárdenas. Así se escribieron guiones para cortos cinematográficos relativos a Salud, Educación, la Defensa Nacional, etnografía y sobre arqueología.[490]

El DAPP buscó también enriquecer sus archivos musicales, tanto con composiciones nuevas, como por la compra de piezas, las cuales de nuevo estaban llenas de ese ímpetu nacionalista. Para la realización de algunos de estos materiales se contó con el trabajo de un fotógrafo especializado que incursionó en la fotografía cinematográfica y cuyo nombre no se menciona en el informe y los documentos encontrado, pero sí se enlistan los títulos de su trabajo: "acercamientos para las películas sobre la *Manifestación de Respaldo del Pueblo a la Política del Gobierno; La colecta de la Mujer Mexicana; Los Festivales del Día del Soldado; El Desfile Atlético de 1937; Las Danzas Mexicanas* y *La Escuela Hijos del Ejército Núm. 2*", en total dicho fotógrafo tomó un total de 747 negativos fotográficos y 3, 600 pies de película.[491]

Pero una cosa era la producción y otra muy diferente que estos materiales lograran llegar al público, para esto dentro del Departamento se crearon diferentes comisiones. En el caso de cinematografía fueron dos; la referente a Producción Cinematográfico y la de Circulación de Películas. El fin de ambas consistía en "Promover y vigilar la circulación de las películas del departamento, con el fin de lograr su más amplia exhibición tanto en el país como en el extranjero".[492]

[490] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, pp. 9-23.
[491] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p. 23.
[492] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p. 115.

Entre 1937 y 1938 en el DAPP se realizaron 116 copias de los materiales producidos en el mismo año, como se dijo algunas en otros idiomas como el inglés y el francés. La forma de distribución de dichos materiales fue a través de un grupo que tenía como prioridad impulsar la circulación de las películas elaboradas por el organismo oficial. El primer movimiento dado por el Departamento para lograr esto fue el acercamiento y creación de convenios con exhibidores nacionales y distribuidores de películas extranjeras; en dichos convenios quedaba establecido que las películas del DAPP…

> De carácter informativo y documental, fueran exhibidas sistemáticamente dentro de los programas de cintas de gran metraje en todos los salones que constituyen circuitos comerciales. [493]

Durante la búsqueda por las carteleras del período, prácticamente no se encontraron los títulos de las películas; aunque prácticamente en todas las funciones de cine comercial se ofrecía un programa de "Cortos Documentales" antes de la película principal.[494] Gracias a los registros del propio DAPP, se pudo saber que las películas: *Desfile Atlético de la Revolución 1937, Los Niños Españoles en México, Exposición Agrícola – Ganadera, Escuela Hijos del Ejército, La Nacionalización del Petróleo en México, México y su Petróleo, Danzas Mexicanas, Veracruz, Uruapan, Camino a la Vida, Irrigación Núm. 1, Irrigación Núm. 2, Información Gráfica Núm. 1 e Información Gráfica Núm. 2,* fueron efectivamente exhibidas en estas salas de la Ciudad de México: *Iris* (80 exhibiciones), *Alameda* (19), *Rex* (4), *Regis* (7), *Olimpia* (4) , *Palacio*(16) , *Principal* (46), *Encanto*(4), *Mundial*(24), *Hipódromo*(24), *Roxy*(24), *Alarcón*(24), *Parisiana*(24), *Capitolio*(24) , *Briseño* (24) , *Goya*(12), *Rialto*(12), *Granat* (12), *América*(12), *Roma* (16), *Rivoli*(12), *Edén*(12), *Teresa*(12), *Monumental*(12), *Odeón*(12), *Venecia*(16), *Bretaña*(4), *Hidalgo*(3), *Máximo*(4), *Majestic* (3), *Primavera* (10). Esto da un total de 500 exhibiciones de materiales en cines comerciales tan sólo en la Ciudad de México, siendo las películas más programadas; *Desfile Atlético de la Revolución*

[493] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p. 148.
[494] Se revisó el periódico *Excélsior* y *El Universal.*

*1937, Exposición Agrícola Ganadera, La Nacionalización del Petróleo en México* y *México y su Petróleo*.

Pero la corrida de los documentales no era únicamente por los cines comerciales. Hubo particular interés en que dichos materiales fueran vistos en instancias gubernamentales como las dependientes de SEP y de la UNAM, donde se realizaron un total de 647 presentaciones en distintas dependencias. Otro sitio donde las funciones que incluían dichos materiales se dieron de manera intensa fue durante la *Exposición Agrícola Ganadera*, durante la cual se presentaron 4 películas 72 veces: *Irrigación 1* y *2*, el *Desfile Atlético de la Revolución 1937* y *Veracruz*, cada una con 18 presentaciones.

> Además, se cuidó de aprovechar todos aquellos actos oficiales de carácter cultural y social, como La Exposición Agrícola-Ganadera de San Jacinto; las ferias de año nuevo, congresos regionales indígenas, etcétera, para organizar directamente exhibiciones, formando en cada caso programas adecuados, y se cooperó con agrupaciones obreras y campesinas, culturales y científicas, facilitándoles películas para integrar programas de festivales e ilustrar conferencias y asambleas.[495]

El resto del país no quedó exento de dichas funciones; para el Departamento era igual de importante llegar a los circuitos del interior de la Republica, ya sea de forma directa con las empresas que administraban cines en distintas poblaciones, como con los que se encontraban relacionados a los establecidos en la Ciudad de México.

> Las buenas relaciones que se han venido cultivando con los distribuidores de películas y empresarios de los salones de espectáculos, han facilitado el uso de los mismos en todas aquellas exhibiciones oficiales, y que mantendrán en estos términos para lograr en breve la organización de matinés dominicales dedicadas a niños, estudiantes y obreros.[496]

[495] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p, 149.
[496] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p, 148.

Los materiales producidos por el DAPP tuvieron muchas formas de llegar al público; gracias a las "giras" de éstos por la república, obras como *El Desfile Atlético de la Revolución 1936, Uruapan, Irrigación Núm. 2, Información Gráfica 1* y *2*, fueron presentados en Tlaxcala, Apizaco, Tlax. , Calpulapan, Tlax., Pachuca, Real del Monte, Hgo. Puebla, Texmelucan, Puebla, Querétaro, Guanajuato, León, Celaya, Irapuato, Acámbaro, Valle de Santiago, San Miguel Allende, Silao, Jaral del Progreso, Gto., San Luis Potosí, Matehuala, Monterrey, Ciudad Anáhuac, N.L., Linares, N.L; Saltillo, Torreón, San Pedro, Viesca Coahuila. Los enviados del DAPP recorrieron gran parte del territorio nacional. Curiosamente en este informe no se menciona nada sobre el sur de México.

Existió un interés real por difundir los materiales del Departamento en gran parte de territorio nacional, sin embargo son las exhibiciones en el extranjero las que parecieron tener un mayor apoyo y trascendencia.

## El DAPP: la imagen de México para el mundo

- con la cooperación de la Secretaría de Relaciones Exteriores, se planearon circuitos de exhibición para toda la América, dejando establecidos y en funcionamiento, cinco en los Estados Unidos del Norte, dos en Centroamérica, uno en Las Antillas y cuatro en América del Sur
- Por cuanto a la circulación de nuestras películas en Europa, no se ha descuidado ese punto y se han aprovechado las relaciones con intelectuales y centros culturales para exhibir algunas de las producciones de este Departamento, como en el caso de la Exposición Internacional de París, la Exposición Permanente en el Museo de Bruselas, Bélgica y La Feria de Praga, Checoeslovaquia, en las que se han efectuado exhibiciones públicas y privadas, bajo el patrocinio de los representantes mexicanos en dichos lugares. [497]

Lo anterior no exageraba el empeño puesto en mostrar a México en el extranjero a través de los documentales del DAPP, la lista de países en los que fueron exhibidos los documentales es extensa: Francia, España, Bélgica, Praga, Rumania y Estados Unidos de Norteamérica, El Salvador, Guatemala, Panamá, Chile, Cuba, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Santo Domingo y Haití. Los cuales al parecer fueron seleccionados para cada exhibición pensando en las particularidades del lugar visitado. En España, por ejemplo, el documental *Los niños españoles en México* fue proyectado 120 veces, fue el país europeo donde más se exhibieron materiales del Departamento,[498] siendo esta película una de las más exhibidas con un total de 280, mientras que *México y su petróleo*, y *La Nacionalización del Petróleo en México*, fue la más proyectada en EE.UU. y América Latina, alcanzando un total de 680, exhibiciones entre las dos regiones.

La exhibición de los materiales del DAPP no siempre se dio de manera independiente, es decir sin ir acompañadas de una película comercial, o mejor dicho acompañando a éstas.

[497] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p, 149.
[498] El apoyo otorgado por Cárdenas al Gobierno Republicano Español, durante la Guerra Civil, fue importante; sabemos que existió un intercambio hacía ambos lados de materiales cinematográficos. Para mayor información sobre la relación de México y España en este periodo consultar el siguiente capítulo.

También se buscó sacar provecho de los acuerdos firmados con los distribuidores en México, y de las delegaciones que ya se encontraban en los países visitados. Las funciones se dividían entre las privadas, que en su mayoría se encontraban dirigidas a los cuerpos diplomáticos y sus familias en cada país, así como a invitados especiales, abriendo después una serie de presentaciones para público en general.

En este apartado haremos un breve recuento del paso de los materiales fílmicos del DAPP por distintos países y la respuesta a dichas funciones, resaltando así la importancia que tuvo el cine documental realizado por el gobierno en la expansión de la imagen de la Nación Mexicana en buena parte del mundo.

Latinoamérica. En Colombia se presentó en los cines *Real* y *Fiaenza,* el programa constituido por *Boletín Grafico DAPP 1*, y *Desfile Deportivo de 1936*; para esto se contó con el apoyo de la Compañía Distribuidora Hispano- Mexicana, quien se encontraba exhibiendo *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta 1937). Antes de cada función de la película de Urueta se mostraron los documentales; de esta manera se calcula que dichas cintas fueron vistas por un total de 84,620[499] personas, esto tan sólo en Bogotá. Pero este número crecería, ya que dicho primer informe se dio a sólo unas pocas semanas de exhibición y el recuento total de espectadores sería mayor.[500]

| Ciudad | Película | Película |
|---|---|---|
| | *Información DAPP 1* | *Desfiles deportivos* |
| Bogotá | 97,419 | 112,019 |
| Ibangué | 6,702 | 6,702 |
| Medellín | 14,345 | 14,345 |
| Barranquilla | 20,647 | 20,647 |
| Total | 139,140 total de personas que la vieron | 153,812 total de personas que la vieron |

[499] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24. 20 de enero 1938.
[500] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24. 17 de mayo 1938

Estos números nos hablan del impacto que el cine mexicano de ficción tenía en otros países, en particular en Latinoamérica, lo cual fue aprovechado por el DAPP de manera eficiente al programar materiales en las corridas comerciales. Pero también se llevaron a cabo presentaciones "especiales". Una de ellas se llevó a cabo en el Teatro Real de Bogotá, donde se mostró un programa más nutrido que estaba compuesto por: *Boletín Informativo DAPP Núm. 2, Irrigación 1 y 2, Manifestación Obrera y campesina de respaldo al gobierno de México por la cuestión Petrolera, Carretera México Acapulco, Desfile Atlético de 1936.* Se mandaron invitaciones a miembros del cuerpo diplomático, políticos, intelectuales y periodistas, así como a personajes importantes de la izquierda colombiana, el informe comenta que las películas fueron muy aplaudidas por los invitados. De nuevo en el informe se hace mención de que estos títulos fueron entregados a los distribuidores de películas mexicanas para incluirlas en su corrida comercial. [501]

Tal vez debido a la demanda del público y la curiosidad por algunos hechos y lugares que despertaban la curiosidad, se solicitó el envío de materiales que contuvieran imágenes de ruinas yucatecas, carreteras, escuelas y desfiles militares, ya que al parecer dichos temas resultaban de interés para la población colombiana. Durante el mismo año se llevaron a cabo proyecciones en distintos países, Chile fue uno de ellos, así los documentales *Danzas Auténticas Mexicanas, Escuela Industrial No. 2, Hijos del Ejército* y *Los niños españoles en México*, fueron exhibidos en Santiago. Esta vez la empresa que distribuyó los documentales fue "Ibarra y Compañía", quienes al igual que en otros países tenían la mayor distribución de cine mexicano en su territorio.

> Nosotros haríamos acompañar las películas del DAPP a todo material que explotamos, de tal manera que los propósitos de publicidad y conocimiento de México que con ellas se persiguen se llenarían completamente. [502]

[501] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24. 11 de agosto 1938.
[502] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24. 13 de julio 1938.

Los empresarios de "Ibarra y Compañía" cumplieron su palabra de tal manera que los documentales pactados pudieron ser vistos por el público que acudía a las funciones de *La Cuna Vacía* (Miguel Zacarías, 1937).[503]

En países como Costa Rica se entregó la película *Boletín Informativo DAPP Núm. 1*, a la compañía distribuidora *Raventós*, quien era la encargada de llevar el 95% de las películas mexicanas en dicho país[504]. Esta misma estrategia fue seguida en casi todos los lugares donde se exhibieron materiales del DAPP. En Guatemala, y Nicaragua se realizaron eventos donde se invitó a los ministerios de Relaciones Exteriores y Gobernación, en estos países se exhibieron las siguientes películas: *Información Gráfica DAPP* número 1 y 2.[505] Según los informes redactados por los encargados de la promoción de los materiales fílmicos del DAPP por Latinoamérica, dejaban a su paso una buena impresión y eran muy aplaudidos; así lo demuestra el redactado con motivo de la proyección de *Desfile Atlético 1936*, lo que de alguna manera comprueba que el cine filmado por el gobierno de Cárdenas rendía frutos.

> Estimo que nunca habíamos usado un medio tan efectivo como este para suscitar simpatías de todos los sectores sociales extranjero, y creo por tanto que debemos seguir por este camino enviando a todos los países películas que nos den a conocer en todos nuestros aspectos de indiscutible gran nación, de posibilidades ilimitadas que comienzan a ser aprovechadas debido a la fuerza creadora de nuestro movimiento social puesto en marcha.

Para llevar a cabo la difusión de los documentales, se utilizaron las proyecciones comerciales de *Allá en el Rancho grande* (1936) y *Bajo el cielo de México* (1937) filmes que pueden situarse dentro del género de "comedia ranchera", entre otros. Otros países de

[503] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24. 10 de septiembre 1938.
[504] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24. 23 de septiembre 1937.
[505] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24. 23 de noviembre 1937.

Latinoamérica como Perú, Cuba, también fueron visitados, con la misma forma de realizar las exhibiciones.

## Estados Unidos de Norteamérica.

Las exhibiciones en dicho país se hicieron a través del consulado ubicado en El Paso Texas. Exhibida en dos teatros de la ciudad se consideró una asistencia de 10,500 personas, esto en seis días, y se le sumaron posteriormente 3,500 espectadores más, quienes vieron *El desfile Atlético*[506]; la película fue enviada a Albuquerque, Nuevo México, Bernardillo y Denver. Las imágenes del desfile atlético impresionaron a quienes las vieron, ya que a decir de los informes mostraban a un México joven y moderno. Una opinión similar mereció la misma película al ser mostrada en Ottawa, Canadá.

## Europa.

Entrar al mercado europeo no resultó igual de sencillo que en el latinoamericano; de inicio, el idioma resultó un problema que había que resolver, ya sea por medio de subtítulos o doblaje, ello además de que los distribuidores llegaron a opinar o sugerir cambios en los materiales, de acuerdo a su conocimiento del público local, "aligerando escenas" o recortándolas[507]. De nuevo los contactos se hicieron de manera consular. Además de Bélgica, donde finalmente se realizaron las exhibiciones en el Museo de Bruselas[508], se visitaron distintos países con los que se mantenían buenas relaciones, como es el caso de la extinta Checoslovaquia, en donde se presentaron los documentales no sólo en Praga durante la feria de dicha ciudad[509], sino también en varias de las ciudades industriales más importantes como Brno, Chratsava, Znaim, Usti, Gablonz, siendo en la

[506] No se especifica cual de las películas sobre desfiles atléticos es.
[507] Para la proyección en Bélgica, se sugirieron cambios por parte del Sr. Blantón, dueño del *Studio Stuard*, el cine destinado a la exhibición de los materiales del DAPP. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, 31 de mazo 1938.
[508] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, Parte del informe rendido en 1937.
[509] *Idem.*

ciudad norteña de Brno el sitio en el que se llevarían a cabo dos presentaciones con un mayor número de asistentes (dicha ciudad, es hasta la actualidad, la zona industrial más importante de ese territorio), y se esperaba poder llevar a cabo funciones en la ciudad de Zlín[510], famosa por estar constituida únicamente por trabajadores de la fábrica de calzado *Bata*[511]. Es importante resaltar cómo en este país se privilegió a las comunidades de obreros sobre el público habitual del cine, así que no se contó con el apoyo de un distribuidor como en otros casos. En Francia las películas volvieron a programarse por medio de un distribuidor, en ese caso *Les Distributeurs Internationaux des Films*, quienes llevaron el *Desfile Atlético* no sólo a París sino también a pequeñas ciudades, como Nantes, Dijon, Cambrai y Lyon[512], entre otras, donde a decir del empresario de cine, había contado con un gran éxito[513] en una gira que duró 5 meses. A su vez fueron exhibidas durante la *Exposición Internacional de París*[514].

Pero la intención de mostrar estas películas no siempre fue exclusivamente propagandística; en casos como las proyecciones en La Habana, Cuba y Los Ángeles, ayudaron a reunir fondos para los niños del pueblo español, así también se establecieron vínculos, no sólo en el extranjero sino también en México, que buscaban cooperar con agrupaciones obreras, campesinas, culturales y científicas, facilitándoles películas para integrar programas tanto en festivales, conferencias y asambleas.[515]

[510] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, 6 de mayo 1938.
[511] Esta ciudad es un caso curioso; se construyó una nueva urbe, para ser poblada únicamente por los trabajadores de la fábrica de zapatos que lleva el nombre de su fundador; en el año 1949 se le cambiaría el nombre a Gottwaldov, nombre del primer presidente comunista de Checoeslovaquia, debido a que para el Partido Comunista Bata significaba el mayor ejemplo del capitalismo.
[512] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, 18 de febrero 1938.
[513] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, 18 de noviembre 1938.
[514] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, Parte del informe rendido en 1937.
[515] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, Parte del informe rendido en 1937.

## Cuadro informativo sobre la exhibición de las películas en circulación.[516]

| Nombre de la película | D.F | Estados de la República | EE.UU | Centro y Sudamérica | Europa |
|---|---|---|---|---|---|
| *Información Gráfica No. 1* | 224 | 34 | 13 | 155 | 36 |
| *Información Gráfica No. 2* | 212 | 114 | 9 | 27 | |
| *Información Gráfica No. 3* | 54 | 98 | | | |
| *Desfile Atlético 1936* | 218 | 330 | 137 | 42 | 85 |
| *Desfile Atlético 1937* | 163 | 74 | 76 | 14 | |
| *Cooperativa Vestuario y equipo* | 328 | | 19 | | 46 |
| *Cooperativa Plataneros Tuxpan* | 208 | 6 | 23 | 8 | 66 |
| *Carretera México- Acapulco* | 248 | | | | |
| *Campo Militar en Monterrey* | 76 | 10 | | | |
| *Carretera México- Laredo* | 40 | 10 | | | |
| *Cooperativa de Mineros de Tlalpujahua* | 40 | 4 | 27 | 8 | 66 |
| *Irrigación No. 1* | 219 | 16 | | 8 | 56 |
| *Irrigación No. 2* | 310 | 114 | | 11 | 46 |
| *Veracruz* | 166 | 16 | 17 | | 8 |
| *Uruapan* | 117 | 115 | 6 | | 8 |
| *Morelia* | 200 | | | | |
| *Los Niños Españoles en México* | 110 | 53 | | 51 | 120 |
| *Exposición Agrícola Ganadera* | 18 | 20 | | | |
| *Escuela Hijos del Ejército No. 2* | 198 | 60 | | 30 | |
| *La Nacionalización del Petróleo* | 62 | 45 | 193 | 53 | |
| *México y su Petróleo* | 158 | 65 | 164 | 52 | |
| *Danzas Auténticas Mexicanas* | 56 | | | 18 | |
| *Ferrocarril Fuentes Brotantes- Punta Peñasco- Santa Ana.* | 30 | | | | 10 |

| Países donde fueron presentados documentales del DAPP | Estados donde fueron presentados documentales del DAPP | Países donde fueron presentados documentales del DAPP |
|---|---|---|
| Europa | EEUU, Canadá. | Latinoamérica |
| Francia, España, Bélgica, Checoeslovaquia, Rumania | California, Texas, New York, D.C., Wisconsin, Nuevo | El Salvador, Guatemala, Panamá, Cuba, Honduras, |

[516] El cuadro esta fechado el 8 de octubre de 1938 y realizado por el DAPP a través de su departamento de divulgación.

| | | |
|---|---|---|
| | México, Arizona, Colorado, Ohio. | Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil y Santo Domingo. |

Los cuadros anteriores demuestran el gran interés que tuvo el DAPP por mostrar la imagen de México fuera del país, sirviendo así como una justificación a los cambios en cuanto a las políticas referentes al petróleo, y mostrando cómo estos cambios se reflejaban de manera fehaciente en los ciudadanos comunes, en el México joven que ahora era dueño de una identidad propia.

## El DAPP y el control de los contenidos cinematográficos

> El DAPP no hará labor de censura a la prensa nacional; será respetuoso de la libre emisión de pensamiento; rechazará por indebida y perjudicial a la sociedad, la invasión a los campos en los que habitualmente se mueve el diarismo nacional, y sus actividades se encausarán por un sendero que le permita desarrollar la más amplia labor en pro del país y de sus habitantes por medio de una propaganda organizada.
>
> Agustín Arroyo Ch.

Como constatamos en los documentos referentes a su formación, ya desde sus preceptos mismos el DAPP estaba destinado a convertirse en un órgano censor, por el cual la información pasara antes de ser distribuida. Es cierto que la censura existía desde los inicios del cine mismo, y que ésta se fue refinando por medio de reglamentos, decretos y diversos controles. Así el DAPP "revisó y rectificó, en los casos que se juzgó conveniente, las informaciones nacionales y extranjeras que no correspondieron a la realidad".[517] A su vez se dio con la tarea de ir "cumpliendo con las labores que se tiene encomendadas, especialmente la de influir en la unificación del pensamiento nacional dando a todos los diarios del país, agencias y corresponsales extranjeros, informaciones impersonales y exactas sobre las actividades que desarrolla el Ejecutivo Federal".[518]

Como podemos ver, el control y manejo de información resultaban indispensables para el DAPP en su búsqueda por lograr una sola Nación, "unificando el pensamiento nacional, que es uno de los principales motivos para los que fue creada la DAPP". No es de sorprender entonces que durante el período de un año se revisaran 6,053 noticias que provenían de todos los departamentos y dependencias del Ejecutivo Federal.[519] A su vez el mismo DAPP era el encargado de la difusión de dichas noticias, haciéndolas llegar a los

[517] *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, DAPP, México 1938, p. 9.
[518] *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, DAPP, México 1938, p. 43.
[519] *Idem.*

medios extranjeros y nacionales vía agencias informativas o de noticias. Entre las que recibían información de manera regular, se encontraron las siguientes:

*Agencia de Noticias ANTA, Agencia Alemana de Noticias, United Press, Asociated Press, International News Service, Transradio, The New York Times, The New York Herald Tribune, Dayli Mail, News Chronicle*, entre otros. En cuanto a las agencias y periódicos mexicanos se hacían llegar comunicados y noticias a la *Prensa Asociada de los Estados* y el *Bloque de Periodistas,* así como a corresponsales de distintos periódicos.[520]Estos boletines que durante el período de un año sumaron un total de 463, también se hacían llegar a los gobernadores y a los Jefes de las Zonas Militares para su difusión.

Un ejemplo del manejo de información llevado a cabo por el DAPP, y del control que éste ejercía sobre la noticia y cómo llegaba a los ciudadanos, puede leerse en la siguiente petición, hecha por Enrique Velasco y Ramón García desde la Penitenciaria del DF. "Suplicase dictar acuerdo efecto Dpto. Autónomo de Publicidad controle, analice y publique, toda noticia referente a penitenciaria, para evitar escandalosa noticia periódicos".[521]

La censura se ejercía con anterioridad y de alguna manera los antiguos censores pudieron proseguir con su tarea como ya apuntamos con antelación. Antes de la creación del DAPP, el trabajo de censura cinematográfica correspondía a Bellas Artes, a la vez dependiente de la SEP:

> Cuando se recomendó la censura cinematográfica a la Secretaría de Gobernación- y con motivo de las dificultades que los explotadores locales del CINE pusieron a la película "REDES" producida por este Departamento- traté el asunto con nuestro buen amigo el Lic. Don Silvestre Guerrero, Secretario del Ramo; quien se sirvió resolver que se nombrara miembro del Consejo de Censura Cinematográfica al

[520] *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, DAPP, México 1938, p. 44.
[521] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 543.2733, 27 abril de 1937.

> mencionado jefe de nuestra oficina de cinematografía, a reserva de estudiar la coordinación de funciones o, en su caso, las reformas legales para concentrar todas esas funciones- salvo las estrictamente educativas- en la Secretaría de Gobernación como opina esa misma Oficina de Cinematografía como resultado del extenso y detallado estudio se ha hecho de las legislaciones sobre la materia vigentes en otros países.
> Al pasar a ese nuevo Departamento Autónomo el ramo de propaganda cinematográfica, me permito presentar de nuevo el caso […] sugerirle que conserve al Lic. José Castellot Jr. En el citado Consejo de Censura Cinematográfica.[522]

Si la censura se ejerció en los órganos de información más comunes, como lo fueron la prensa y la radio; es de suponerse que el cine y la industria cinematográfica no quedarían exentos. Por el contrario al estar conscientes de su gran impacto propagandístico, fueron incluidas y consideradas de manera relevante, hecho que rápidamente encontró detractores ya que para poder ejercer el control resultaba necesario establecer a su vez un férreo sistema, en el cual el DAPP era el ejecutor.

> Por lo que hace al Distrito Federal, antes de que las películas nacionales o extranjeras puedan se exhibidas en los salones de cine, de cualquier categoría, tiene que pasar por la pantalla de dos metros cuadrados del salón de exhibiciones de la censura.
> En este saloncito situado en la Oficina de Diversiones del Departamento Central se exhiben diariamente, en promedio, unos TREINTA Y CINCO CUARENTA rollos de película, ante los censores, que se dividen por mitad entre el propio Departamento Central y el DAPP. Entre esos Censores se encuentran periodistas, profesionistas y artistas.[523]

El DAPP revisaba los materiales desde su concepción ya que entre sus facultades estaba la de analizar y dictaminar los guiones que estaban por producirse, así como la proyección de las películas tanto mexicanas como extranjeras, acto que ejecutaban con eficacia como lo demuestra la lista de aproximadamente 1130 títulos que pasaron por las oficinas de la DAPP en el año de 1938,[524] lo que nos hace pensar que quien escribía la columna

[522] Carta de José Muñoz Cota, dirigida a Agustín Arroyo Ch., 12 de enero de 1937, AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch.
[523] *Excélsior*, 1 º de noviembre 1938, Columna *¡Cámara!.*
[524] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, pp. 25-40.

¡*Cámara*!, no estaba tan equivocado. Si el departamento funcionara todos los días del año, es decir 365, sería un promedio de 3 materiales los que deberían ser revisados para que los números expuestos en el informe del DAPP concordaran, si bien el número del periodista era exagerado, el resto de la nota contenía información que resultaba cierta. En el número de materiales revisados podemos incluir tanto filmes de ficción como cortos animados, noticiarios, y por supuesto materiales documentales. Para estos años los salones de cine contaban con una gran variedad de películas extranjeras, la producción europea seguía llegando a pesar de la inminencia de la guerra (en particular el francés y el alemán) y el cine estadounidense reinaba en la pantalla, aunque poco a poco el cine mexicano comenzaba a aparecer con más frecuencia. 1938, por ejemplo, fue el año en que el filme *La Golondrina,* dirigida por el michoacano Miguel Contreras Torres, fue estrenada, permaneciendo varias semanas en taquilla y con un despliegue de publicidad importante. Varias planas en el periódico *Excélsior*, son un ejemplo del impulso que se le dio.

El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad revisaba los materiales además de dictaminar cuáles serían exhibidos y cuáles no. Uno de los rasgos importantes de esta política fue la de definir hasta dónde esta revisión debía llevarse a cabo. Así lo demuestra el acuerdo sobre la revisión de materiales filmados en película de 35 milímetros, hecho que podemos obtener de la publicación en el *Diario Oficial* que corresponde a el año 1937, donde se específica que del acuerdo dictado por el Presidente al DAPP…

> Ese Departamento en lo sucesivo, limitará la supervisión de películas cinematográficas a las de 35 milímetros, sin que requieran supervisión las de 8 y 16 milímetros, ni las placas o películas fotográficas. Ese Departamento además, hará del conocimiento de todas las autoridades del país el contenido del presente acuerdo, a efecto de que la Policía, Agentes Municipales, Inspectores de cualquier índole, se abstengan de impedir a los turistas e investigadores nacionales y extranjeros la portación y uso de cámaras fotográficas y cinematográficas, sin más limitación de que la que aquellos lugares o edificios que en cada caso determinen las autoridades la

> exportación de las películas de 8 y 16 milímetros y solo requerirán la autorización de ese Departamento las de 35. [525]

De tal forma que cada película de 35 milímetros filmada o traída a México debía pasar por el DAPP. Pero este acuerdo tenía un lado positivo al exonerar a los materiales en formatos no comerciales, y que prevalecían en el uso doméstico y de la investigación académica, etnográfica y antropológica.

Resulta sumamente interesante ya que se puede suponer que dichos materiales, cuando pertenecían a turistas o académicos extranjeros podían ser retirados para su revisión y posterior consideración. Al emitir este acuerdo, el presidente Cárdenas liberaba del escrutinio a estos grupos, centrándose únicamente en los materiales sujetos a corridas comerciales, es decir filmados en 35 milímetros. De esta manera se buscaba establecer distancia con los regímenes autoritarios, en cuanto a la censura de las películas de todo tipo que eran filmadas. La publicación en el *Diario Oficial* fue acompañada por la manufactura y posterior distribución de un pequeño cuadernillo el cual servía como una guía de las nuevas reglas, y fue editado por el DAPP, llevando por título: *Acuerdo que limita la supervisión de las películas cinematográficas a las de 35 milímetros.*

> ACUERDO AL DEPARAMENTO DE PRENSA Y PUBLICIDAD.
> El Ejecutivo a mi cargo abriga la convicción de hallarse empeñado en nuestro país, en la actualidad, en una labor de mejoramiento colectivo, para cuyo mayor éxito se requiere el conocimiento de las deficiencias que han de salvarse; por lo que, lejos de pretender ocultar cualesquiera realidades, este Ejecutivo sale a su encuentro, por penosas que sean.

El gobierno de México reconocía la necesidad de que se llevaran a cabo filmaciones en pequeño formato, a pesar de que estas que podían poner en evidencia los problemas del país "aunque provoquen desagrado" ya que ninguna nación "pueda concebirse exenta de

[525] *Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado de Yucatán*, Año XXXIX, Núm. 12088, Mérida, Yucatán, 3 de septiembre de 1937, Primera Plana.

aspectos censurables". Así queda establecido que la censura sólo sería para el formato comercial "en la inteligencia de que las autoridades aduanales permitirán las exportación de las películas de 8 y 16 milímetros, y sólo requerirán la autorización de ese departamento para las de 35".[526]

El DAPP entonces tenía facultad tanto para autorizar la exhibición de una película como para sacarlas de las salas de cine en caso de que fueran denunciadas, lo cual por cierto efectivamente llegaba a suceder. Ciudadanos molestos por el trato de la imagen a los mexicanos o por una temática ya sea religiosa o política considerada ofensiva, hacían llegar sus quejas a Departamento buscando así ser parte del ojo que decidía lo qué debía y lo que no podía ser visto en México. Las denuncias que llegaban a la presidencia eran turnadas al DAPP. Un ejemplo es la comunicación enviada por el señor José Acosta Rivera, de Jiménez, Chihuahua, donde daba a conocer que se había exhibido en su ciudad la película llamada *Almas rebeldes* de Alejandro Galindo, donde aparecían soldados uniformados y oficiales del ejército robando cerdos y gallinas, además de granos y harina. Acosta Rivera señala poner "a su conocimiento lo anterior a fin de que si lo estima conveniente ordene sea retirada de la circulación dicha película que denigra nuestras instituciones".[527] Desafortunadamente no fue posible saber lo sucedido con dicho filme, lo que es cierto es que una parte de la ciudadanía se sentía comprometida con el resguardo de la imagen de México.

De la misma manera sindicatos y uniones contribuyeron en el "resguardo" del bienestar del país por medio de la denuncia y en algunos casos el sabotaje ante materiales que no parecían apropiados. Esto queda claro en la carta enviada a Luis I. Rodríguez, Secretario Particular del Presidente, firmada por la Federación Nacional de Trabajadores de la

[526] *Acuerdo que limita la supervisión de las películas cinematográficas a las de 35 milímetros.* ED. DAPP, México, 1937. El texto fue publicado en el "Diario Oficial" el 10 de Julio de 1937.
[527] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/3

Industria Cinematográfica, en representación de sus Secretarios: Enrique Solís y Jorge Aceves, donde se expone que:

> Hace año y medio aproximadamente, el Sindicato de Empleados Cinematografistas del D. F. de acuerdo con esta Federación evitó que se exhibiera la película de propaganda FACISTA titulada "Mussolini Habla" y ahora se nos informa que se están haciendo gestiones ante Ud. Para que la referida cinta se exhiba en cines de esta capital, manifestándole que su tendencia es diferente. – [se buscaba] evitar que nuestros compañeros puedan tener dificultades con las empresas al negarse a pasar la película en cuestión.[528]

Si bien para los empleados de la industria del cine existía la posibilidad de evitar la proyección de una película, para los ciudadanos que no tenían mayor relación con el cine que la de un espectador, sólo quedaba la oportunidad de la denuncia.

Pero no fue únicamente el Estado quien llevó a cabo actos de censura en México. En algunas ocasiones la iglesia, se entrometía en la proyección de materiales por considerarlos impropios. Así fue señalado en su momento al presidente, por medio de una carta firmada por el gerente de la Agrupación Cinematográfica Mexicana *Evolución*; Mario Óscar Oriani.

> En vista de la tesis sustentada en la mencionada película, hemos tenido fuerte oposición, tanto por parte de los empresarios, así como del Clero que ha llegado a publicar folletos aconsejando al público que se abstuviera de presenciar la exhibición de "HAMBRE" por considerarla una película de tendencias sociales, contrarias a la religión, declarando que era una película que: "NO SE DEBE VER Y SE DEBE IMPEDIR QUE SE VEA, PROHIBIDA POR LA MORAL CRISTIANA"[529]

El film intentó ser comprado por el ejecutivo lo cual incluso llegó a que éste escribiera un acuerdo[530] dirigido a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, y a la Secretaría de Gobernación donde especificaba que dicha película podía ser adquirida a un coste de

[528]AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 543.3/23
[529]AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 543.3/45, 7 de febrero 1940.
[530] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 543.3/45, 16 de noviembre 1939.

$200,000, pasando a formar parte de los materiales de la Secretaría que sería la encargada de la exhibición y distribución de la obra; pero el productor se negó ya que les parecía un bajo precio por ella, alegando haber sido contactados por empresarios norteamericanos que les llegaron a ofrecer hasta 7000 dólares.[531] Según los registros del DAPP, la compra por parte del gobierno mexicano no se llevó a cabo. Escrita, producida y dirigida por Fernando A. Palacios, había sido estrenada el 26 de octubre de 1938 en seis salones de la Ciudad de México.

En la búsqueda de un cine que propiciara el crecimiento de la nación y los ideales patrióticos, fueron muchos los factores que influyeron en la exhibición o censura de algunos filmes. Si bien el papel del Estado resultaba claro desde los preceptos mismos de la fundación del DAPP, el sentimiento nacionalista había florecido en gran parte de la población mexicana y de esta manera el gobierno contaba con grandes aliados en la búsqueda del ideal del adoctrinamiento positivo; el compromiso era grande y se afectaban intereses, lo que a la vez llevaba a la crítica y el deterioro de la imagen del DAPP para otro importante sector de la población.

Las percepciones eran distintas, aunque parecieron ser los materiales de corte religioso los de mayor afectación, como demuestra la controversia que se creó en torno a la película llamada *Cristo Rey* y la cual, a decir del programador afectado, fue prohibida por su contenido religioso.

> DAPP Niégame, sin fundamento legal alguno ratificar censura película cinematográfica de mi propiedad "Cristo Rey" Censura anteriormente por Departamento Central, a pesar de haberse censurado por mismo DAPP. , película de igual género "Mártir del Gólgota" constituyendo esta un privilegio inexplicable favor esta última película y violación en mi contra artículos 28 y 4 Constitucionales por privárseme modo honesto de vivir.- Ruego le ordene DAPP. Ratifique censura mi película "Cristo Rey" y no impida exhibición. Me dirijo a usted tomando en cuanta

[531] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 543.3/45, 16 de noviembre 1939.

> su criterio amplio, recto y libre, contrario a demagogia ostentan funcionarios inferiores que va más allá de ideas y procedimiento ultra radicales empleados administración Callista ya que durante aquella autorizase exhibición película "Rey de Reyes" pletórica versículos alusivos y leyendas exóticas, de cuyas características carece película mi propiedad que solamente contiene simples escenas de la vida de Cristo narradas en idioma español en estilo indiferente.[532]

Si bien el caso de *Hambre* es particular, la idea de la aplicación de censura para algunos filmes podía ser sólo una percepción por parte de algunos ciudadanos, como es el caso del sr. Pérez de la Vega (lo cual podía ser todavía más perjudicial, ya que esto dejaba en claro la mala imagen que sobre el DAPP se tenía en algunos sectores), no se puede saber con certeza ya que la respuesta que recibió concluía que: "Al respecto me permito comunicar a usted que el DAPP no negó la autorización que los interesados solicitaron para la exhibición de dicha película".[533] Este incidente muestra que los trabajos realizados por el DAPP habían dejado una impresión en los ciudadanos, quienes con información que algunas veces resultaba errónea y en otras no tan alejadas de la realidad, se habían hecho ya una imagen del Departamento, en ocasiones poco favorable para él.

Un ejemplo donde una película se salvó de la censura, es decir por su paso por los cuarteles del DAPP, razón por la que fue denunciada por los mismos trabajadores de la industria, fue *Honrarás a tus Padres* (Juan Orol, 1936). El filme sería aprobado, ya que la cinta fue vista en los cines Goya, Teresa, Odeón, Rialto, Granat, Monumental, Edén, Venecia, América, Roma y Rivoli,[534] podemos saber esto debido al escrito dirigido a Agustín Arroyo Ch. jefe del DAPP por la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México en 1937, en el cual solicitaban les fuera aclarado si la película "ya fue censurada[535] conforme a la Ley, pues tenemos conocimiento que dicha cinta se esta exhibiendo al

[532] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/55, marzo de 1939, firmado por Pedro Pérez de la Vega, México D.F.
[533] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/55, firmada por el Lic. Alfonso Pulido Islas, Jefe del departamento de Oficialía Mayor.
[534] García Riera, Emilio, *Historia Documental*, *op. cit*…, p. 246.
[535] El término censura en este caso, correspondería a ser revisada.

público, salvando ese requisito gubernamental"[536]. Ante tal acusación, Enrique Solís, Secretario General de la Unión explicaba que:

> Nuestros deseos van encaminados, ya que nos sentimos identificados con los lineamientos de nuestro Gobierno Federal, a cooperar para que se corrijan los defectos ocasionados por infractores que perjudiquen a nuestra industria, de la que como trabajadores representamos de ella la fuerza viva mayoritaria de la cinematografía nacional.

El resguardo del orden parecía no sólo pertenecer al DAPP, sino a todo aquel que se sintiera identificado con la causa de la Nación.

[536] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch., Carta de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México a Arroyo Ch., 13 enero de 1937.

## La educación socialista, el cine y el DAPP

> Sin lugar a dudas Cárdenas tenía una enorme fe en la educación del pueblo y ponía en la misma sus mayores esperanzas. Ya en 1925 fundó en Tampico la primera escuela "Hijos del Ejército".
> Más tarde siendo gobernador de Michoacán fundó cerca de 400 escuelas y entre ellas dos escuelas industriales.[537]

Para el gobierno de Cárdenas del Río el impulso a la educación resultó fundamental; por esta razón, el cine se convirtió en un aliado para tan grande tarea. Si bien los documentales eran proyectados dentro de los programas de los cines, esto también se llevaba a cabo entre otros lugares, en las escuelas. Cada domingo en el Internado España - México, lugar donde se hospedaron los niños españoles exiliados en nuestro país, eran proyectadas películas,[538] y aunque no todas eran documentales, de cuando en cuando alguno de ellos eran exhibidos.

La exhibición de películas no era el único fin, el testimonio de materiales, como *Escuela Industrial No. 2 Hijos del Ejército, Los Internados Indígenas en México y Los niños Españoles en México*, muestran que existía una preocupación de Estado, al registrar los cambios que ocurrían en el rubro de la educación en México y el beneficio de estos en cada uno de los alumnos, así como la ardua labor de los maestros y administrativos de las escuelas.

> -en verdad consideraba la educación como el instrumento que permitía no sólo alcanzar logros intelectuales y profesionales, sino también una verdadera reestructuración económica y social que sería la lógica consecuencia de la toma de consciencia clasista.[539]

Algunos de los esfuerzos de cineastas al servicio de la nación y que pretendían aportar al proceso de la educación en México se dieron de manera muy temprana e incluso de forma anterior a la creación del DAPP: el 14 de mayo de 1936 la productora Películas Científicas

[537] Medin, Tzvi, *óp. cit...* p. 179.
[538] Testimonio del Ing. Rafael Ruiz Bejar, alumno mexicano fundador del Internado España México, quien recuerda con especial cariño la imagen de Harold LLoyd colgando de las manecillas de un reloj. Lo cual quiere decir que en dicho lugar se exhibió *El hombre mosca* (*Safety Last*, 1923, Fred Newmayer)
[539] Medin, Tzvi, *óp. cit.,* p. 179.

Mexicanas, conscientes de la importancia que Cárdenas daba al cine como instrumento de la educación, surgieron propuestas que buscaban la difusión de la ciencia en México a través del lente cinematográfico.

> Con motivo de las noticias leídas en la prensa, a propósito de la importancia que usted ésta dando a la cinematografía nacional y a la educación y enseñanza socialista. […] Me refiero a la utilización de la cinematografía llamada científica, en sus aplicaciones a la educación en todos los períodos etapas de la misma y que es más intensa en sus efectos –indiscutiblemente- que lo que puede obtenerse con el libro, con el discurso o con la radio. [540]

La oferta consistía en la realización y exhibición de materiales médicos filmados por el cirujano José Aguilar Álvarez y Vicente Manero, películas a las que hacen llamar de "rama quirúrgica", y que han sido proyectadas ante alumnos de facultades médicas y médicos, tanto en México como en EE.UU. En su carta buscan un acercamiento con el presidente, deseosos de que el gobierno les apoyase en esta nueva empresa.

Existía interés en la producción de materiales educativos, especializados en el área, y si bien no llegaron a producirse, ni antes ni durante el DAPP se dio a la tarea de preparar el guión cinematográfico de un corto sobre "El maestro rural, y otro del Instituto Politécnico de la Secretaría de Educación Publica.[541] Desconocemos las causa de que ambos proyectos no se concretaran y es posible suponer que tuvo que ver con la falta de presupuesto. Pero no fue el área de producción la única donde se mostró interés por la relación cine-educación. La compra de aparatos para escuelas y poblaciones pareció ser uno de los impulsos que se dio por parte del gobierno de Cárdenas al uso del cine como herramienta educativa. Lugares como el Internado España - México contaban con un proyector, el cual todos los domingos era utilizado para regocijo de los jóvenes españoles y mexicanos que

[540] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/3, Carta de Enrique Prado al General Cárdenas, 14 de mayo 1936.
[541] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p. 19.

formaban el alumnado de dicho lugar: "Suplícale ordenar facilite por un mes película en poder Escuela España México, titulada *Así es la Vida,* para exhibirla en mayor parte del estado". La petición anterior fue formulada por José Corona Muñoz, Secretario General del Sindicato de Maestros;[542] otra sugerencia fue dada por el profesor Roberto Martín, quien propuso que se adquieran para los maestros rurales y citadinos, dos películas de "gran enseñanza": *Abandonada* y *Camino a la Vida*.[543]

La comunidad mexicana que radicaba en EE.UU. también buscó acercase por medio del cine a sus raíces y utilizarlo como una forma de educar a quienes nacían en ese país pero cuyas familias eran mexicanas. *La Sociedad Mutualista México*, afincada en Gary, Indiana, llegó a solicitar "películas mexicanas educativas"[544] ante una numerosa colonia mexicana, así como también con los estadounidenses que simpatizaban con México; para poder exhibirlas la *Sociedad Mutualista* a cargo de Luis Sandoval adquirió un equipo con sonido para dichos fines. La solicitud de ayuda buscaba conseguir que las compañías mexicanas de productores de películas permitieran la exhibición de dichos filmes en EE.UU. sin ningún pago de derechos, buscando así promover la imagen del México moderno.[545]

Y si bien el México moderno pareció ser uno de los motivos más filmados por el DAPP; el pasado glorioso y su supervivencia a través de las distintas comunidades indígenas, eran motivo de orgullo dentro del idearios de Cárdenas y parte de las historia de nuestro país, lo que le hacía objeto de muchos de sus discurso, entre ellos los cinematográficos.

> Cárdenas consideraba al problema (la problemática indígena) fundamentalmente desde el punto de vista socioeconómico, pero sin olvidar las características propias de

[542] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2, 2 abril 1938.
[543] La petición se cursó al Secretario de Educación Pública, Exp. 523.3/3. Es muy posible que la segunda de estas cintas fuera *Camino a la Vida* (*Poutievka V Gizim*) la cual ya se mencionó en los informes del DAPP, 1931.
[544] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/36, 9 de febrero 1938.
[545] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/36, 5 de febrero 1938.

> los pueblos indígenas, características que considera sumamente positivas y que elogia profusamente. [546]

Así, películas como *Danzas Auténticas Mexicanas*[547] ayudaba a salvaguardar la riqueza cultural del país, pero a la vez a educar tanto a nacionales como extranjeros en las tradiciones mexicanas. El cine se convertía en un enlace entre distintos grupos sociales, buscando unificar la imagen de nuestro país tanto dentro como fuera de las fronteras.

Como ejemplo de esta relación entre cine y educación es posible analizar el caso de Ziracuaretiro, Michoacán, lugar donde, con fines culturales, la *Junta de Mejoras Materiales* había ya adquirido unos aparatos de cine, los cuales tenían un propósito específico; el de ilustrar a "las masas campesinas y trabajadoras" del municipio, secundando así la labor educativa del Gobierno de la Republica.[548] Para las exhibiciones se contó con el apoyo del DAPP, organismo que les proporcionaba materiales fílmicos ilustrativos. El impacto de dichas exhibiciones debió de ser considerable ya que debido al uso, los aparatos se deterioraron, motivo por el cual la Junta realizó una solicitud para que ambos fueran reparados.[549] Después de trámites y papeleo, se ordenó que los aparatos de cine fueran reparados por cuenta de la presidencia, sin embargo el coste de esto equivaldría a dos mil pesos, lo cual parecía un despilfarro por tratarse de aparatos viejos, por los cuales no se podría dar una garantía. El jefe de la Junta le hizo saber al General Cárdenas que la mejor opción sería la adquisición de un equipo nuevo, el cual podría ser obtenido por el mismo costo[550] y de esta manera se llevó a cabo el remplazo de los aparatos.

[546] Medin, Tzvi, *óp. cit.,* p. 175.
[547] Este material incluía las siguientes danzas: El Venadito (Sonora), Los Sonajeros (Nayarit), Los Jardineros (Oaxaca), La Pluma (Oaxaca) y El Pascola (Sonora).
[548] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/50, 24 de enero de 1939.
[549] *Idem.*
[550] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/50, 16 de septiembre de 1939.

Otro ejemplo similar es la petición hecha desde Jiutepec, Morelos, y dirigida al presidente Cárdenas, la cual fue escrita por integrantes del Centro Escolar Federalizado "Josefa Ortiz de Domínguez" Sociedad Infantil Cooperativa de Consumo.[551] En este caso resultan por demás interesantes los argumentos referidos para dicha solicitud:

> Dada nuestra situación de pobreza en que nos encontramos, y con el objeto de impulsarla y hacernos de fondos para beneficio de nuestra escuela y agrupación […] solicitamos de su poderosa ayuda, patrocinando nuestra cooperativa, obsequiándonos un Cine con su respectivo motor a efecto de explotarlo por nuestra cuenta. [552]

Si bien no es posible saber si dicha solicitud fue atendida de manera positiva, deja claro que no era únicamente el gobierno el que veía al cine como una forma de impulsar a una comunidad tanto intelectual como económicamente. Las mismas comunidades reconocían que la capacidad de este aparato podía llegar más allá del entretenimiento.

La relación entre el cine documental y la educación llegó a ser estrecha durante el sexenio de Cárdenas. Considerado uno de los puntos más importantes en su agenda política, la educación socialista se vio fortalecida por el cine, que llevaba su mensaje aún a aquellos que todavía no sabían leer.

[551] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 25 de marzo 1936.
[552] *Idem.*

## DE POLÍTICA Y CINE: LOS SINDICATOS CINEMATOGRÁFICOS Y LAS PRODUCTORAS AL SERVICIO DEL ESTADO

Entrados los años treinta se dio un fenómeno por demás interesante en México: la constante aparición y consolidación de estudios cinematográficos, los cuales sirvieron para albergar gran parte de las películas realizadas en nuestro país, así como las organizaciones que buscarían proteger los intereses de los trabajadores de dicha industria. Ya desde 1934 se había creado la *Unión Trabajadores de Estudios Cinematográficos*, y en la misma década se formaron entre otras casas productoras, *la Nacional Productor, Industrial Cinematográfica* y *CLASA*. Ésta última colaboró en muchas ocasiones con el gobierno de Cárdenas.

Cárdenas del Río pareció tener gran interés en el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana, de lo cual queda testimonio en gran cantidad de documentos.

> Señor Presidente República enteróse su atento mensaje y dióme instrucciones expresar usted Gobierno Federal prestará toda clase de facilidades industria cinematográficas quieran establecer en territorio nacional. [553]

Esto resultó cierto durante varios años; empresas como *CLASA* se vieron beneficiadas durante este sexenio, o al menos en su comienzo.

> Durante 1935, la intervención del Estado en materia cinematográfica incluyó varios rubros […] en enero de dicho año el presidente firmó un decreto que comprometía a su régimen a prestar todo el apoyo posible a la naciente industria fílmica; como consecuencia de ello, se decretó la reforma al artículo 73 fracción 10 de la Constitución Política, con lo cual se autorizó al Congreso para legislar en todos los aspectos relacionados con la insipiente industria cultural cinematográfica.[554]

La *Cinematográfica Latinoamericana, Sociedad Anónima* (CLASA), dirigida por Alberto J. Pani recibió el financiamiento del Gobierno de Cárdenas, lo que ayudó a que lograran ser

[553] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/3, 21 de noviembre 1935.
[554] Vidal Bonifaz, Rosario, *op. cit.…*, p. 179.

los estudios con una mayor infraestructura,[555] los más grandes y con mejor equipo; lo que resultó determinante para que durante 1937, la mitad de las películas producidas en el país fueran financiados por dicha casa.[556] *CLASA* a su vez había sido apoyada por el gobierno federal en la realización de *Vámonos con Pancho Villa* (De Fuentes 1935), primera película del estudio. Debido a que el costo de ésta había alcanzado el millón de pesos, llevando a la empresa a la quiebra, así el gobierno cardenista decidió apoyar a la empresa con una subvención por la misma cantidad.[557] De esta manera la relación entre la productora y el gobierno se vio firmemente comprometida. Así comenzaron a surgir una serie de trabajos en conjunto.

Estas son las películas realizadas por la *Cinematográfica Latino Americana, S.A.* por orden de la Secretaría de la Economía Nacional, adaptadas o supervisadas por este departamento, todas ellas para el DAPP: *Cooperativa de vestuario y equipo, Cooperativa Platanera, Morelia., Campo Militar en Monterrey N.L., Carretera México – Laredo, Cooperativa Minera, Tlalpujahua, Michoacán.* También hubo materiales que no se concluyeron y que se encontraban en un proceso de elaboración hacia el 10 de octubre de 1938, cuyo costo había sido y estaba siendo satisfecho por la *CLASA*, a cuenta del saldo deudor que tenía con el Gobierno Federal.[558] En 1936 se llevó a cabo la filmación del informe presidencial, esto en atención a la solicitud del DAPP, para poder llevar a cabo la edición del material que llevaría por nombre, *El Informe Presidencial*.

*CLASA* solicitó rollos de película de distintas dependencias tanto de Hacienda, como de Comunicaciones, Departamento Central, Departamento Forestal de Caza y Pesca,

[555] *Ibíd.,* p. 167.
[556] *Idem.*
[557] *Ibíd.,* p. 181.
[558] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, 10 de octubre de 1938.

Comisión Nacional de Irrigación y Petromex. Aclaraba que en caso de que dichos materiales no existieran, *CLASA* se haría cargo de la filmación de ellos[559].

Dichos materiales finalmente fueron terminados y el *Informe Presidencial 1936-1937* fue incluido en la *Información Gráfica DAPP núm. 3*, mientras que *Carretera México-Guadalajara* se presentó completa y *El Centro Ejidal de la Comarca Lagunera* no fue encontrado en los registros, por lo que podemos entender que quedó inconclusa. Al conocerse que *CLASA* tenía un adeudo con el gobierno, no faltó quien solicitara los servicios de la productora; "la ayuda no la quiere en efectivo, sino que la CLASA haga los trabajos de laboratorio a cuenta de lo que le debe al DAPP". [560]

Finalmente la compañía filmaría su última película durante el sexenio cardenista en 1938 y llevaría por título *Ojos Tapatíos*. Pero la participación de *CLASA* en la historia del cine mexicano no terminó con el mandato del General Cárdenas, ya que la productora siguió trabajando por varías décadas más.

Las relaciones de beneficio del DAPP no fueron únicamente con empresarios, los sindicatos surgidos del cine estaba formándose y esto generaría problemas de tal magnitud que Cárdenas fungiría como algo más que un mecenas, convirtiéndose incluso en arbitro.

El mismo partido, el PNR había manejado ya productos cinematográficos, como el referente a la toma de poder del General Cárdenas, y al parecer su inferencia en estos asuntos era tal que la *Unión de Artistas Cinematográficos* realizó un llamado al presidente, solicitando que dentro del Plan de Acción Nacional del partido oficial que debía desarrollarse durante 1936, se incluyeran las plataformas presentadas por dicha Unión así

[559] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Documento, firmado por Luis G. Malváes, Gerente de Publicidad de CLASA, 29 de Marzo 1939.
[560] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, 23 de agosto 1938.

como por el Sindicato Obrero Técnico Cinematográfico. Ambos buscaban así la mediación del presidente mismo ante su partido.[561] Esta petición pareció tener efecto ya que el 15 de enero de 1936 se les hizo saber a los sindicatos firmantes que durante una asamblea realizada por el PNR se dio cuenta del asunto resolviéndose que dicha plataforma fuera aceptada "por ser de importancia tanto a la clase proletaria nacional como cultura y revolución".[562]

La plataforma de la que se habla era referente a una intervención del gobierno mexicano para frenar el "monopolio" establecido por las casas alquiladoras de películas.[563] Dicho conflicto se tornaría en algo serio, tendría una duración de meses, y respondía a decir de los involucrados, al fin único de salvar la industria cinematográfica nacional, una industria que contaba con 20 compañías productoras funcionando y que generaba un derrame anual aproximado de 12,000,000 de pesos anuales.[564] Había que proteger a esta industria de "los malos manejos de los intermediarios",[565] y la manera como la *Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas* encontraron para hacer frente a dicho monopolio fue proponiendo la creación de agencias de distribución propias para la explotación de la Industria Nacional[566]. Esto sólo se podía lograr por medio de un crédito cuyo monto ascendía a 150 mil pesos, el cual debía de ser pagado en 12 meses y serviría para la realización de 50 películas en un año. Los solicitantes fueron turnados con el gerente del *Banco Nacional de Fomento Industrial*, a fin de exponer sus necesidades.

[561] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 9 de febrero 1936.
[562] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 15 de enero 1936.
[563] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 14 de febrero 1936.
[564] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 10 de agosto de 1938.
[565] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 10 de agosto de 1938.
[566] *Idem.*

La primera solicitud constaba de un crédito por $150,000 el cual sería utilizado para abrir oficinas de distribución en la Habana, Panamá, Bogotá, Caracas, Lima, Santiago y Buenos Aires. A su vez pedían la reducción de impuestos en el Distrito Federal en proporción del 50% para películas mexicanas, así como la implantación de una cuota aduanal para películas de origen europeo no habladas en español, y que éstas nos fueran más de 12 títulos al año, siendo largometrajes.[567] Se pensaba que esto cubriría no sólo el crédito en el plazo de un año, sino que a la vez generaría dividendos de alrededor de 2 millones de pesos. Algunas medidas habían sido tomadas con anterioridad. Durante 1936, el General Cárdenas decretó la excepción del 6% del impuesto sobre la renta, favoreciendo así "solamente a los productores de películas".[568]

La razón principal por la cual se consideraba en crisis a la industria se relacionaba con la falta de "conexiones directas" entre los productores mexicanos y los distribuidores de centro y Sudamérica; los cambios que los sindicatos, como la *Confederación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la CTM, la Unión de trabajadores de Estudios Cinematográficos de la CTM y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas* encontraban para generar este impulso, consistía en la generación de leyes proteccionistas para la Industria, dentro de territorio nacional.[569] Dichas peticiones surtieron efecto sin embargo el conflicto no terminaría ahí. En 1939, el gobierno de Cárdenas "decretó una legislación que obligaba a las salas cinematográficas del país a proyectar cuando menos una película mexicana cada mes".[570] La respuesta por parte de los distribuidores no se hizo esperar, formaron la Asociación de Distribuidores independientes, que contaba con 18 agencias de distribución cinematográfica en su cuerpo.[571] Esto generó un conflicto de gran dimensión, razón por la que incluso se solicitó la intervención del presidente para llegar a

[567] *Idem.*
[568] Vidal Bonifaz, Rosario, *op. cit...,* p. 187.
[569] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 10 de agosto de 1938.
[570] Vidal Bonifaz, Rosario, *op. cit...,* p. 233.
[571] *Ibíd.,* pp. 233-238.

un acuerdo. Así, Salvador Carrillo y Francisco J. Macín a nombre de *La Federación Nacional de la Industria Cinematográfica* solicitaron una audiencia con motivo de urgente[572] con el presidente, donde el tema a tratar serían las "falsedades" vertidas en un telegrama enviado por la Asociación Mexicana de Productores de Películas.[573]

El telegrama hacía referencia al conflicto surgido entre los dos grupos sindicales, ambos pertenecientes a la CTM; la *Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México*. En dicho documento se explicaba el "boicot" realizado por la *Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica* hacía las películas mexicanas, el cual iniciaron al impedir el estreno de *Los Millones de Chaflán* (Rolando Aguilar, 1938) y *La tierra del Mariachi* (Raúl de Anda, 1938), así como todas la películas mexicanas cercanas a su estreno. Esto permitiría, a decir del texto, que las compañías extranjeras impusieran filmes también extranjeros.[574] La demanda de la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica era la salida de Enrique Solís;[575] Secretario General de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, el cual renunció permitiendo que las cosas volvieran a estar en orden.

Fue un fallo dado por la CTM lo que detonó de nuevo los enfrentamientos. Ante esto, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México refirió una protesta dirigida al General Cárdenas y al comité central de la CTM, y al "verse privados los productores de las garantías indispensables por su trabajo, acordaron una suspensión

[572] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 18 de Julio de 1938.
[573] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 16 de Julio de 1938.
[574] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch., Carta de la Asociación Mexicana de Productores de Películas, dirigida a Efraín Buenrostro, Secretario de Económica Nacional, 5 de Septiembre 1938.
[575] Enrique Solís fue el Secretario General de la Sección, No. 2 del Sindicato de Cinematografistas, García Riera, Emilio, Historia Documental, *op. cit*…, Vol. II, p. 147.

general de las actividades de producción".[576] Dicha decisión fue tomada después de que al haber acordado que la cinta *La Tía de las Muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938) podría ser estrenada sin inconvenientes, *La Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica* ordenó a los empresarios dueños de las salas sustituir la película por una extranjera, "pues había una prohibición absoluta de estrenar películas mexicanas", y les invitaban a hablar con empresarios extranjeros para así poder llenar el vacío en sus carteleras. Los dueños de los salones se lo hicieron saber a *La Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México* consiguiendo la promesa por parte de la CTM, de que dicha prohibición no se llevaría a efecto.

El día del estreno miembros de la Federación se aparecieron con una bandera roja que colocaron a la puerta del salón e impidieron la entrada del público. Al hacérseles notar que dicha huelga era ilegal, y sin importar ello, la levantaron hasta que la película fue sustituida por una extranjera. Esta fue la razón por la cual se declaró que los productores mexicanos no continuaran con sus actividades. Todo este lío impidió que 26 películas producidas en México fueran estrenadas en los tiempos previstos, las cuales en conjunto habían costado alrededor de tres millones de pesos.

> El conflicto que ha sido origen de la situación presente es intergremial y a él han sido ajenos los productores de películas nacionales, siendo de advertir que, la campaña iniciada por los lideres de la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, contra el cine mexicano, desplaza a éste en beneficio directo de las empresas extranjeras.[577]

Si bien el destituido Enrique Solís fue duramente criticado por gente de la talla de Chano Urueta por intentar obligar a directores a hacer uso de equipo de su propiedad, bajo la

[576] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Carta de la Asociación Mexicana de Productores de Películas, dirigida a Efraín Buenrostro, Secretario de Económica Nacional, 5 de Septiembre 1938.
[577] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Carta de la Asociación Mexicana de Productores de Películas, dirigida a Efraín Buenrostro, Secretario de Económica Nacional, firmado por Juan Pezet, presidente y Luis White, Secretario, 5 de Septiembre 1938.

amenaza de no proporcionarle servicio obrero, los productores se opusieron a dicha arbitrariedad.[578] Es curioso que en la carta dirigida a Efraín Buenrostro, Secretario de Económica Nacional, no se hiciera mención de dicho asunto y se planeara una postura totalmente ajena al conflicto entre la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, y se veía a sí misma como una víctima de dicho conflicto. Los boicots no prosperaron y las desavenencias fueron superadas, permitiendo así que todo volviera a la normalidad.

Otra de las súplicas que se hacían al presidente por parte de los sindicatos era que "tome medidas para evitar la desaparición de nuestra industria cinematográfica, actualmente en peligro por maniobras antipatrióticas". [579] Durante el último año del sexenio cardenista *La Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos* propuso una estrategia de aliento a la producción, consistente en créditos sindicales, misma que al no progresar fue cambiada por la creación de un Banco que refaccionaría a la Industria fílmica.[580]

En mayo la UTECM recordó en un oficio al presidente Cárdenas su petición de instituir un banco que capaz de refaccionar a la industria cinematográfica en todos los aspectos.[581]. Este proyecto estaba basado en una largo discurso sobre las enormes ventajas y beneficios que traería la creación de dicha institución bancaria, y mostraba ejemplos de cómo otros países invirtieron en su cinematografía, así como de los modelos que se podrían seguir.

Para ello distinguía cuatro sectores fundamentales:
Sector Bancario.- Financiamiento, refacción, fundaciones, fomento.
Sector Industrial.- Estudios, laboratorio, sonido.
Sector Comercial.- Distribución, exhibición, teatros, propaganda, intercambio.

[578] García Riera, Emilio, *Historia Documental*, *op. cit*…, Vol. II, p. 147.
[579] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 19 de Julio de 1938.
[580] García Riera, Emilio, *Historia Documental*, *op. cit*…, Vol. II, p. 146.
[581] *Idem.*

Sector Artístico.- Institutos, Elencos, Literatura, Artistas.

Era la combinación de estos sectores y su participación activa la que llevaría el proyecto a ser funcional; sin embargo era el sector bancario el que conllevaba mayor responsabilidad, como se mostraba en la siguiente formula que a decir del planteamiento era la adecuada: Para poder ejecutar las actividades concernientes a la cinematografía, habría que ser empresas parcialmente controladas unas por otras, y especialmente por el sector bancario.[582]

Se hacía hincapié que de esta manera funcionaba el mercado en los Estados Unidos de Norteamérica. Ante la denuncia de que "el crédito cinematográfico, base de amplio y natural desarrollo no existe en México", ya que las instituciones de crédito, tanto nacionales como internacionales o privadas estaban reguladas por leyes y reglamentos que prácticamente les impiden especializarse en el crédito para hacer películas. Así podría establecerse una institución especializada en el cine y que pudiera estar compuesta por capital del Estado, privado o mixto. A la vez se establecía que para crear dicha institución no era necesario algún decreto especial, ya que "por acuerdo presidencial podía quedar establecido, al facultar al estado a concurrir con determinado capital y ciertas franquicias y privilegios a la constitución de la empresa".

La propuesta final era nombrar una Sociedad General Financiera esto dentro de los términos de la ley de Instituciones de Crédito, dividiendo su capital racionalmente para inversiones industriales, comerciales y meramente bancarias; tomando totalmente o parcialmente estudios, distribuciones y salones de exhibición, y fomentando así el

[582] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch. Documento, La cinematografía en México y en el extranjero, firmada por Antonio Manero, 29 de Marzo 1939.

mejoramiento literario y artístico de la cinematografía. Para su creación se debería contar con un fondo de 12,000,000 de pesos.[583]

> También los trabajadores de la UTECEM trataron de ayudar a la industria proponiendo participar en la producción de manera cooperativa y sugiriendo la creación de un banco cinematográfico. Como las medidas cooperativas limitaban el poder de los productores al concluir el régimen cardenista se prefirió la creación de un banco.[584]

A pesar de los numerosos intentos y llamados que buscaban el inicio de dicho proyecto, la iniciativa no llegó a prosperar. El sexenio de Cárdenas se acababa y frente a él había más cosas que resolver: el cine ahora tenía que volver a cuidarse solo. Sería hasta el 14 de abril de 1942,[585] ya bajo el mandato de Manuel Ávila Camacho, que se llevaría a cabo la creación del Banco Cinematográfico S.A., institución que, en efecto, y no exenta de corrupción desde sus inicios, contribuiría de muchas formas a consolidar el proceso de la industria del cine en México.

[583] AHAG, Fondo Agustín Arroyo Ch., Documento, La cinematografía en México y en el extranjero, firmada por Antonio Manero, 29 de Marzo 1939.
[584] Viñas, Moisés, *op. cit...* p. 95.
[585] *Ibíd.,* p. 102.

# CAPITULO IV
# TRES EJEMPLOS DE PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS DOCUMENTALES REALIZADAS POR EL D.A.P.P.

> La importancia que desempeña el cinematógrafo como factor de propaganda superior a cualquier otro, la influencia que ejerce sobre las masas y la facilidad que ofrece para mostrar en forma objetiva cualquier aspecto de interés general, determinó su preferente aprovechamiento.
>
> *Memoria del DAPP*

Es importante recalcar que el trabajo realizado por el DAPP no se circunscribió únicamente al cine. La radio, era uno de sus mayores vehículos de propaganda, a través de conciertos se emitían los mensajes de interés para el gobierno, así de septiembre de 1937 a agosto de 1938, se llevaron a cabo 5,207 transmisiones de dichos conciertos.[586] También se editaban publicaciones periódicas, las cuales estaban compuestas por boletines, revistas, libros, la totalidad de estos escritos en español, sin embargo destaca la revista titulada *Mexican Art and Life,* que contó con tres números y que fue editado solo en ingles, cabe destacar que de varios de estos materiales se realizaron traducciones de un total de 18 obras, 830 artículos de información 887 de documentos varios. [587]

Otro de los ramos que el DAPP abarcaba era el de la música, la difusión y creación de himnos, marchas, ediciones de corridos, entre otras. El DAPP abarcó así los derechos sociales, la educación, el teatro, la pintura y las artes en general, cuestiones de estadística y de higiene y seguridad, resultaron temas recurrentes; sin dejar a un lado a los indígenas, la población en general, el trabajo y la historia y etnografía.

[586] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p 10.
[587] *Ibídem*…, p 13.

El DAPP funcionaba también como agencia de noticias, en tan sólo el mes de octubre de 1937 se difundieron 694 notas, las cuales eran enviadas a diarios, agencias y corresponsalías.[588]

El Departamento a su vez se encargaba de realizar estudios y dictámenes de diversa índole, como la compra de materiales didácticos dirigidos a temas como la agricultura y ganadería, realizar la edición de otros materiales educativos, así como memorias, catálogos y directorios. De manera innovadora se realizaron transmisiones a control remoto de eventos de gran relevancia para el gobierno, como lo fue la colecta de la mujer mexicana, organizada por el *Comité Femenino Pro Pago de la Deuda Petrolera*, presidida por Doña Amalia Solórzano entre los días 12 y 14 de abril de 1938, y que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, y que tuvo una duración de 25 horas y media.[589]Como podemos ver el alcance del Departamento resultaba muy amplio, así que la meta establecida durante su fundación, parecía tomar forma.

## EL PETRÓLEO COMO UNO DE LOS TEMAS PRINCIPALES DEL CINE DOCUMENTAL DE PROPAGANDA DEL DAPP

Si el petróleo como riqueza natural de los mexicanos y propulsor del desarrollo de nuestro país significó para Cárdenas uno de los principales temas y logros de su sexenio, no debe sorprendernos que también fuera uno de los aspectos de gran relevancia para el cine de propaganda del DAPP.

> Riqueza potencial de la Nación; trabajo nativo pagado con exiguos salarios; exención de impuestos; privilegios económicos y tolerancia gubernamental, son los factores del auge de la Industria del petróleo en México.
> Examinemos la obra social de la empresas: ¿En cuántos de los pueblos cercanos a las explotaciones petroleras hay un hospital, un escuela o un centro social, o una obra de aprovisionamiento o saneamiento de agua, o un campo deportivo, o una planta de luz…[590]

[588] *Ibídem*…, p 49.
[589] *Ibídem*…, p 117.
[590] Payán Carlos, *Lázaro Cárdenas*, México, PRI, 1976, pp. 81-83

Así el petróleo sería de los mexicanos y para los mexicanos, propulsor de un intento de desarrollo y de la igualdad social. La expropiación petrolera trajo consigo la lógica oleada de protestas, bloqueos y materiales de propaganda en contra de México. En consecuencia la DAPP lanzaría una serie de materiales gráficos; en particular carteles, donde se hacía referencia a esa dañina propaganda por parte de los adversarios de México. En gran parte la distribución de los materiales cinematográficos del DAPP por el mundo correspondió a la necesidad de mostrar que México era un país distinto al que se hacía referencia en las "noticias calumniosas".

> La conmoción deja a su paso la instrucción: tiene la palabra la pantalla que nutre a los espectadores y de ellos recibe la seguridad de su acertadísimo proceder; la pantalla, desde donde se ajustan y ofrecen identidades… y en donde se provee esa recién hallada identidad nacional.[591]

Compañías productoras que habían trabajado con el gobierno de Cárdenas desde sus inicios se vieron interesadas en continuar su relación laboral a través de materiales referentes al petróleo. Así sucedió con *Sucesos Nacionales, Noticiarios Cinematográficos*, quienes participaron en la producción de *Irrigación*, y quienes vieron la oportunidad de trabajar de nuevo con el gobierno cardenista.

En el proyecto propuesto se incluirían entrevistas entre los representantes estadounidenses y el gobierno mexicano, además de que se buscaría hacer una gran distribución.[592] Parece ser que dicho material no se realizó pero a cambio se filmaron cuatro cintas que tenían como eje principal al petróleo y nuestro país; los dos primeros fueron producidos por el DAPP y dirigidos por Gregorio Castillo. Reconocidos dentro de los informes del Departamento dirigido por Agustín Arroyo Ch., encontramos *La Nacionalización del Petróleo en México,* película de un rollo, narrada y musicalizada, así como *México y su Petróleo*, la cual es un poco más extensa y está compuesta por dos rollos, también musicalizada y con la voz en off de un

[591] Monsiváis, Carlos, *op. cit…* p. 1049
[592] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/44, 11 de Marzo 1939.

narrador. Y aunque si bien estos filmes están reconocidos por el DAPP como propios, es posible observar la estrecha relación que existe entre *Filmomex* y el gobierno en *La gran manifestación Nacional, de respaldo y adhesión al Gobierno, referente a la Expropiación Petrolera,* producida por Vicente Cortés Sotelo en 1938,[593] filme que incluye tomas aéreas hechas desde un biplano sobre el Palacio de Bellas Artes y el centro de la Ciudad de México, al mostrar cómo las multitudes se congregan en el zócalo capitalino, así como paneos sobre los carteles del DAPP adheridos a los muros en los que podemos ver la imagen de una boca de la cual sobresalen una par de vampíricos colmillos, mientras se lee: "Los falsos rumores no afectaran al progreso de México", frase que dejaba así de manifiesto que el pueblo mexicano favorecía la decisión tomada por el General Cárdenas, decretada el 18 de marzo de 1938, y que era apoyada por los miles de manifestantes, gremios, sindicatos que se ven marchar, así como diversos sectores de la población. Este trabajo pareciera estar realizado para que el mundo y los mexicanos pudieran ser testigos del apoyo del pueblo a la expropiación petrolera. El DAPP cuenta entre sus trabajos el titulado *La Nacionalización del Petróleo,* el cual coincide en su sinopsis de manera asombrosa con lo que podemos ver en pantalla al revisar *La gran manifestación Nacional, de respaldo y adhesión al Gobierno, referente a la Expropiación Petrolera.*

> La Nacionalización del Petróleo.
> Película informativa, en un rollo (1,030, pies), musicada y narrada. Se refiere a la manifestación, sin precedente en la historia de México, efectuada el 23 de marzo de 1938, como respaldo y adhesión al Gobierno de la República, por el fallo de la expropiación de los bienes de las empresas petroleras, ante su franca rebeldía contra las instituciones mexicanas. Se hicieron versiones en español e inglés.[594]

En los posteriores trabajos sobre petróleo se buscaría explicar en imágenes los beneficios de ser dueños de este combustible y el desarrollo que traería a las comunidades y a México en

[593] Al parecer fragmentos de este filme serían integrados con material de archivo en el epilogo de *Rosa Blanca* (1961) de Roberto Gavaldón, basada en la novela homónima de Bruno Traven, la cinta sería prohibida por once años.
[594] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p. 130.

general. En algunas de ellas se muestra la serie de obras sociales que se generaron a partir de la nacionalización de la industria petrolera.

En el año de 1938 se filmó *México y su Petróleo* de Gregorio Castillo, con fotografía de Ezequiel Carrasco.

> México y su petróleo.
> Película en dos rollos (1,950 pies). De interés internacional, que da al espectador una visión exacta de la realidad existente en los campos petroleros y de la miseria en que viven los trabajadores mexicanos. Esta película esta musicada con huapangos y sones originales de la región petrolera, y tiene narración especial. Versiones española e inglesa.[595]

Castillo también dirigió *El Petróleo Nacional* (1940) que con una duración de 8 minutos y fotografías de Manuel Álvarez Bravo,[596] fue producida por la *Cinematográfica México*, resultaba ser un :

> Relato somero de la historia del petróleo en México a partir del año de 1901 hasta la expropiación petrolera acaecida en el año de 1938. Con un enfoque crítico, el documental nos habla sobre la lucha que los habitantes de las zonas aledañas a Tamaulipas y Veracruz emprendieron para proteger sus ejidos de las compañías extranjeras a quienes se les otorgó concesiones petroleras durante el periodo porfirista. Ofrece información sobre la producción petrolera de esa época y subraya el carácter constitucional de la soberanía del país sobre los recursos petrolíferos, apuntada en el articulo 27 de nuestra carta magna.[597]

Pero es sin lugar a dudas *Petróleo, la sangre del mundo*, la que muestra de manera más representativa el discurso sobre este recurso natural por parte del gobierno cardenista. Procesada en los laboratorios de *CLASA* (tal vez todavía como pago a esa deuda adquirida con el gobierno de Cárdenas) *Petróleo, la sangre del mundo,* contó con fotografía Gabriel Figueroa y fue dirigida por Fernando de Fuentes; su producción corrió a cargo de Cinema Industrial

[595] *Idem.*
[596] Sobre el trabajo como cinefotógrafo realizado por Manuel Álvarez Bravo se puede consultar el Artículo Vega de la, Alfaro, Eduardo "Álvarez Bravo, Cinefotógrafo", en *Luna Cornea*, Núm. 24, Año 2002.
[597] Base de datos por internet de la Filmoteca UNAM.

Cultural, pero contó con el apoyo financiero del gobierno de Cárdenas para su producción, tal como lo muestra el intercambio de telegramas ocurrido los primero meses de 1939.

En ellos Luis Velasco Russ solicita una audiencia con el presidente Cárdenas para plantearle una serie de problemas surgidos en el proyecto de filmación de "Petróleo"; es posible leer por una nota escrita al margen de dicho telegrama y deja claro que Cárdenas tenía toda la intención de reunirse con él "tan pronto como los múltiples del propio primer (ilegible) le permitan señalar la fecha en que lo recibe se le anunciará".[598] Parece posible que dicha reunión se haya llevado a cabo, ya que el compromiso de apoyar al proyecto quedó esclarecido y se vio finalmente concretado, sino bien con un previo estira y afloje en cuanto a la fecha de entrega de la cantidad que fue acordada. Para octubre del mismo año se urgía al presidente a girar instrucciones para la entrega de los 25,000 pesos "que les prometió como ayuda",[599] dinero que finalmente fue entregado para el mes de noviembre.[600] Hacia estas fechas los productores aseguraban haber iniciado los trabajos de producción y se mostraban ansiosos por terminarla "oportunamente". Pero no fue la única ayuda proporcionada por el gobierno. La intermediación con los sindicatos fue crucial para que la película se llevara a cabo; así lo demuestra el telegrama emitido por la Secretaría Particular de la Presidencia de la Republica y dirigido a Alonso Villaseñor, Secretario del Exterior del Sindicato de Trabajadores Petroleros, donde se expresa que:

> Están vivamente interesados en que termínese a la mayor brevedad filmación "Petróleo" que están apoyando y prestando cooperación. Piden a usted que ayuda sirviese [sic] conceder a iniciadores, puedan disponer de ella aunque sea en parte durante este mes, fin, no entorpecer ni detener trabajos ya emprendidos.[601]

[598] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 17 de enero 1938.
[599] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 3 de octubre 1938.
[600] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 3 de noviembre 1938.
[601] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 26 de noviembre 1938.

Cárdenas también emitió una notificación al DAPP, para que se atendieran los asuntos pertinentes,[602] y pudiera llevarse a cabo la filmación de la película.

*Petróleo, la sangre del mundo* narra el proceso de la extracción petrolera, desde la búsqueda de yacimientos, la instalación de los campamentos, la perforación de los pozos y muestra la dificultad de la búsqueda de pozos productivos, así como el esfuerzo de los obreros, los lugares de almacenamiento, y la instalación de plantas de procesamiento del crudo. Continúa con la exposición de la producción de los derivados del petróleo y los trabajos realizados en la refinerías, los trabajos industrializados, la distribución y la importancia económica de esta industria en la generación de empleos y el desarrollo económico mexicano, así como el desarrollo en las zonas petroleras donde los obreros y sus familias fueron dotados de vivienda, educación y hospitales en un ambiente de sanidad e higiene. Pequeñas ciudades donde las bibliotecas y los campos deportivos son parte de la cotidianidad. El petróleo como el motor del México moderno y su aportación al desarrollo mundial.

Para el gobierno mexicano la exhibición de los filmes referentes al petróleo fue de gran importancia y formó parte de su estrategia de difusión de imagen. Así *México y su petróleo*, y *La Nacionalización del Petróleo en México*, fueron las películas más proyectadas en EEUU y América Latina, dentro de la estrategia de difusión del DAPP.

| **Nombre de la película** | **D.F** | **Estados de la República** | **EE.UU** | **Centro y Sudamérica** | **Europa** |
|---|---|---|---|---|---|
| *La Nacionalización del Petróleo* | 62 | 45 | 193 | 53 | |
| *México y su Petróleo* | 158 | 65 | 164 | 52 | |

Finalmente en el último ejemplo sobre las relación entre el cine y el petróleo no se habla de una película en particular, pero sí tocamos el tema las relaciones de beneficio entre ambos.

[602] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 7 de noviembre 1938.

## EL PETRÓLEO Y EL CINE: UN INTERCAMBIO EN TIEMPO DE GUERRA[603]

Una extraña relación sería la establecida entre el gobierno mexicano y el gobierno de Hitler, misma que llevaría a un interesante intercambio de materiales entre ambos países. Ya en el capítulo primero se menciona a la UFA y su trascendencia, [604] primero en la historia del cine como arte, y segundo como instrumento utilizado por el gobierno nazi para realizar algunos de los ejemplos más claros y estéticos de propaganda. Es importante establecer el punto de coyuntura cinematográfica, pues si bien en distintos aspectos el gobierno de Cárdenas mantenía una relación con el gobierno de Hitler, en cuanto al cine esta relación se veía reflejada en el número de películas alemanas que se exhibieron, y que forzosamente tuvieron que ser aprobadas por el departamento de Goebbles para poder ser exhibidas en el extranjero. A su vez os noticiarios emitidos por dicha compañía productora eran presentados en cines mexicanos; así lo demuestra la lista de materiales revisados y autorizados por el DAPP,[605] donde aparecen las Actualidades UFA en diversos números, así como una discreta cantidad de materiales referentes a Alemania; algunos de los títulos son: *Carreteras de la Nueva Alemania, La Feria de Leipzing, Materiales Brandt, Música predilecta de Friml, Sección V de Alemanes del extranjero en Stuttgart, 1937*.[606]

En este contexto aparece una casa productora que llegaría a trabajar con el gobierno de Cárdenas del Río llamada *"Gráficas Mexicanas". Noticiario de actualidades*. El primer acercamiento entre dicha productora y el gobierno de Cárdenas se dio por medio de Juan Conde Vidal, quien solicitó a Presidente, por medio de el Sr. Lanuza, Oficial Mayor de la

[603] Si bien dicho intercambio ocurrió sólo unos meses antes a la invasión de Polonia por el ejército Alemán, el sonido de la guerra retumbaba de manera estridente en todo el mundo, y lo horrores de lo que ya había sucedido en Alemania, los Sudetes y otras regiones se conocía en México gracias a la prensa. Diarios como *Excélsior* habían llevado un amplio registro de lo sucedido hasta el momento.

[604] Universum Film AG o UFA, cuna de Murnau (*Nosferatu* 1922), Fritz Lang (*Metrópolis* 1927), Marlene Dietrich (*El Ángel Azul* 1930) y de Leni Riefenstah (*La Montaña Sagrada* 1926, de la cual fue actriz), se convirtió en el departamento preferido de Goebbels al quedar bajo su cargo en 1933, los que rápidamente provocó un exilio de directores y actrices que buscaron en su mayoría refugio en Hollywood, Capítulo I de esta misma tesis.

[605] Cabe aclarar que a la par de éstos, fueron autorizados y exhibidos noticieros franceses y americanos como: Noticiario Eclair y el Noticiario Movietone Fox.

[606] *Memoria del Departamento*, *op. cit*… pp. 25-40.

Presidencia, el apoyo para filmar en distintos estados, entre ellos Chiapas, Campeche, Tabasco, Yucatán y territorio de Quintana Roo y la gira presidencial[607]. Dicha productora se especializaba en la realización de noticieros cortos, que a su vez eran cedidos para su distribución a la "poderosa compañía" UFA, la cual a decir de Conde Vidal se encargaba de distribuir sus noticieros por toda la republica. [608]

> -que por espacio de un año y medio nos encargamos de la distribución en la República Mexicana de 14 números cortos, entre ellos algunos noticiarios producidos por la Cía. "Graficas Mexicanas"; dichas películas fueron fotografiadas por el Camarógrafo. Sr. R. L. Avendaño.[609]

Esta información podría parecer un tanto común de no ser por el intercambio que se realizaría más tarde entre el gobierno mexicano y el alemán, teniendo a "Gráficas Mexicanas" como intermediario.

De manera insistente el sr. Conde Vidal intentó un acercamiento con el General Cárdenas, y si bien por lo que es posible leer en sus cartas,[610] en este primer momento no consiguió verlo de manera personal, más adelante se llevarían a cabo negocios entre ambos gobiernos, y el papel de dicha compañía se tornaría relevante.

La postura de Cárdenas ante la actitud expansionista del Tercer Reich quedó clara en sus innumerables escritos y discursos; esto, sin embargo, no evitó que desde el mes de mayo de 1938 Alemania recibiera importantes flujos de petróleo proveniente de la República Mexicana.[611]

> El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas le vendió crudo a Hitler, a la Italia fascista de Mussolini y al Japón del emperador Hirohito como una medida desesperada para

[607] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/3, 26 de octubre de 1937.
[608] *Idem.*
[609] Esta información fue proporcionada por la Compañía Importadora de Películas *Bindel y Compañía, UFA*, a través de su gerente S. Contreras. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 543.3/3, 25 de octubre de 1937.
[610] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/3, 14 de octubre de 1937.
[611] Cedillo, Juan Alberto, *Los Nazis en México*, México, DE BOLSILLO, 2010, p. 23.

> salvar su decreto de expropiar el petróleo a las empresas británicas, holandesas y estadounidenses.[612]

Como reacción a la nacionalización de la industria petrolera, Gran Bretaña y los Estados Unidos habían decretado un boicot a México y exigieron a sus aliados que no le compraran crudo a la empresa recién creada por Cárdenas: Petróleos Mexicanos.[613]

Ya se habían llevado a cabo intentos por intercambiar materiales de origen alemán por petróleo mexicano. El primero de ellos fue a través de Williams Rhodes Davis, petrolero estadounidense, que en 1937 propuso al gobierno de Cárdenas intercambiar 100 millones de pesos en petróleo por materiales ferroviarios.[614] Este movimiento supondría que Cárdenas vio venir los boicots de los países afectados en la expropiación porque no descartó del todo la oferta. A partir de la expropiación y el consiguiente castigo, Davis se convirtió en el mayor negociante de crudo del país, al llevar a cabo las mayores compras. El crudo mexicano comenzó a llegar a Hamburgo a mediados de 1938.[615]

Otro tipo de intercambio se llevaría a cabo entre el gobierno mexicano y la Unión Química S.A.,[616] pero en este caso fue de materiales cinematográficos. El señor Luis Manjarrez envío una carta a Agustín Leñero, secretario particular del presidente, donde realizó una solicitud para que se pueda llevar a cabo, por medio de la Secretaría de Hacienda,

> la adquisición en Alemania, a cambio de nuestro petróleo, de un equipo de laboratorio cinematográfico, hasta por sesenta mil pesos, para producción de películas cortas de

[612] *Idem*.
[613] *Idem.*
[614] Meyer Lorenzo, *Las raíces del nacionalismo petrolero mexicano*, p. 236, citado en Cedillo, Juan Alberto, *op. cit...,* p. 24.
[615] Cedillo, Juan Alberto, *óp. cit.,* p. 26.
[616] Esta empresa era la subsidiaria en México de IG Farben, la corporación química más grande e importante del mundo, integrada por las empresas BASF, Hoechst y AGFA, esta última como sabemos productora de materiales fotográficos y cinematográficos. Esta corporación estuvo al servicio del Tercer Reich, Cedillo, Juan Alberto, *op. cit...,* p. 33.

> carácter informativo y turístico, que el propio Presidente ofreció a la revista cinematográfica "Actualidades".[617]

Al parecer este compromiso de Cárdenas se había realizado durante su gira por el norte de México, en la cual concedió una entrevista a Manjarrez, donde a decir de él, el presidente hizo de su conocimiento que se habían girado las órdenes al Secretario de Hacienda, además de que le había autorizado dirigirse al señor Leñero para que éste le ayudase a obtener la mayor cantidad de facilidades posibles.

En dicha solicitud se adjuntó un documento que incluía las especificaciones y fotografías del equipo que sería intercambiado y que habían sido enviadas por la casa comercial "La Unión Química S.A.", y de las que a decir de quien suscribía ya habían sido mostradas de manera oportuna al señor Presidente.

> Que atendiendo instrucciones del señor Presidente, se dirige a usted a efecto de contar con su ayuda cerca de la Secretaría de Hacienda, para que de esta Dependencia tramite la adquisición en Alemania, a cambio de petróleo, de un equipo de Laboratorio Cinematográfico, hasta por $60.000.00, para producción de películas cortas informativas.- El equipo de que se trata se encuentra especificado en la relación y fotografías que se acompañan. [618]

La carta a la que se refieren proviene de la Unión Química, S.A. Empresa que en México trabajaba con productos fotográficos y seda artificial, además de ser representantes de Agfa. Fechada el 3 de mayo de 1939, hace referencia al siguiente presupuesto, el cual correspondía a lo siguiente:

- Maquina revisadora de película, para la revisión simultánea del sonido y la imagen, tipo "Unión" con sistema sonoro y de proyección mediante composición óptica, marca Reichsmark y una valor de 5,200 marcos alemanes.

[617] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 136.372312, Firmado por Luis Manjarrez, 24 mayo de 1939, Dirigida a Agustín Leñero.
[618] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 136.372312, 24 Mayo 1939, Luis Manjarrez.

- Máquina copiadora marca "Arri" B-II AT para película de 35m7m, dispositivo regulador de luz automático con motor y accesorios. Capacidad 600 metros (1,800 pies) por hora. RM, 7,220 marcos alemanes.
- Mesa para sincronización y corte de película, marca Geyer, tipo 210. RM, 2,160 marcos alemanes.
- Maquina reveladora "Unión", tipo A-I para revelado de película positiva y negativa con capacidad para 90 metros (270 pies) de película negativa y 200 metros (600 pies) de película positiva por hora, tomando como base 7 y 3 minutos respectivamente del tiempo de revelado. Con sistema de calefacción y dispositivo para el sonido de la película. RM. 10,500 marcos alemanes.

Las negociaciones siguieron su curso. El 31 de mayo se archivó la carta dirigida al Secretario de Hacienda y Crédito Público, en la cual se derogaba en dicha instancia la resolución final de esta negociación.[619] Para esto le hizo llegar la carta del señor Luis C. Manjarrez, así como cuatro anexos (fotografías de catálogo) que acompañaron a la misma. La respuesta a Manjarrez llegaría el 31 de mayo 1939; en ella el Lic. Leñero le hacía saber que

> Por acuerdo señor Presidente República su carta fecha 24 Actual se hizo conocimiento Secretaría Hacienda, objeto dispense asunto se refiere consideración, Proceda. [620]

La última noticia que tenemos sobre esta negociación nos llega por parte del Subsecretario de Hacienda y Crédito Público, Eduardo Villaseñor, el día 9 de junio 1939 y está dirigida a Luis Manjarrez y hace constar cierta desconfianza en su palabra, ya que le subraya que

[619] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 136.372312, Firma Lic. Agustín Leñero, Secretario Particular del Presidente.
[620] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 136.372312, Firmada por Lic. Agustín Leñero, Secretario Particular del Presidente y Remitida desde Palacio Nacional.

> el señor Presidente acordó que todas las resoluciones que impliquen compras de artículos a cambio de petróleo, para servicios distintos a los destinados a la industria petrolera misma, deberían ser por acuerdo escrito del propio Primer Magistrado de la Nación. (Es decir que se necesita un acuerdo firmado directamente por el presidente).

Lamentablemente esta es la última noticia que se tiene; no fue posible saber si dicho intercambio se llevó efectivamente a cabo, a pesar de que la instrucción había sido la de proceder. Cabe la hipótesis de que como para este periodo los crímenes llevados a cabo por el gobierno del Tercer Reich eran cada día de mayor trascendencia, Cárdenas se vio obligado a afianzar su postura ante la crisis europea y en consecuencia a distanciarse más del gobierno germano.

> A nombre de la nación mexicana envío mi mensaje de protesta ante los países del mundo por los nuevos atropellos cometidos por el imperialismo militarista, que ha agredido a Bélgica y Holanda- Censuramos a quienes habiendo podido poner en tiempo oportuno un dique a la invasión imperialista, no lo hicieron, permitiendo se sacrificara a los pueblos civilizados, que debieran haber defendido y ayudado. [621]

Esta postura de crítica y autocrítica pudiera ser la que finalmente llevaría a que poco antes de terminar su sexenio, en 1940, el gobierno de Cárdenas dejaría de vender petróleo a Alemania,[622] ante el estallido de la Guerra y una firme oposición en contra de los actos del gobierno de Hitler.

[621] Discurso dado el 13 de mayo en la ciudad de Guanajuato.
[622] Cedillo, Juan Alberto, *op. cit...,* p. 27.

## LOS NIÑOS DE MORELIA

### MÉXICO Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

> La ayuda de Méjico, decidida inmediatamente por el Gobierno radicalísimo del Presidente Lázaro Cárdenas, fue constante por toda la duración de la guerra y, dentro de las posibilidades materiales del país, alcanzó un nivel muy elevado; el más elevado de toda América (…) hizo todo lo posible por contribuir a la soñada Vitoria republicana. Fue el único régimen de Hispanoamérica que se distinguió en esa actitud rigurosa y terminante; no puso trabas a la salida de mejicanos para integrarse en unidades combatientes del lado rojo, aunque no fueran muchos los que cruzaron el Atlántico por ese motivo, y ofreció asilo a los niños que el Gobierno de la República decidió evacuar para librarlos de los peligros de la guerra.[623]

La afirmación anterior proviene de un historiador falangista y esto permite dimensionar la importancia simbólica del apoyo de México al bando Republicano durante la Guerra Civil Española. México colaboró con más que el envió de provisiones y materiales, así como armas y combatientes. Es conocido el asilo otorgado a los ahora llamados *Niños de Morelia*, la cual a decir del propio Presidente fue una iniciativa de su esposa Amalia. Pero México no sólo dio asilo a los niños; exiliados políticos e intelectuales también llegaron a nuestra tierra. Pensadores de la talla de María Zambrano se incorporaron a universidades y colegios. Es tal vez dentro del rubro de la investigación, el acontecimiento más importante la creación de la *Casa España- México*, que llegaría a convertirse en el *Colegio de México*.

La ayuda no vino únicamente en el acto de abrir las fronteras para los españoles, ahora sabemos de mexicanos que llegaron a España como civiles y que apoyaron en tareas de guerra; médicos, enfermeros, técnicos y propagandistas.[624]

> El gobierno de México está obligado moral y políticamente a dar su apoyo al gobierno republicano de España, constituido legalmente y presidido por el señor don Manuel Azaña.[625]

[623] Fernández Cuenca, Carlos, *op. cit...,* p. 286.
[624] Ojeda Revah, Mario, *México y la Guerra Civil Española,* España, Turner, 2004, p.113.
[625] Cárdenas, Lázaro, "20 de agosto 1936", en *Obras, Apuntes 1913/1940,* México, *UNAM*, 1972. p. 354.

Para el historiador Mario Ojeda Revah existen grandes paralelismos entre la República española y los gobiernos revolucionarios de México, en particular con el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río que han sido constantemente estudiadas.

> Ambos países eran sociedades económicamente atrasadas, con pequeños enclaves de industrialización en medio de zonas rurales semifeudales. Ambos tenían clases medias relativamente pequeñas y sus niveles de analfabetismo seguían siendo elevados; la unidad nacional era débil o inexistente. Caciques regionales todavía dominaban la política local, las instituciones democráticas eran más bien débiles, mientras que los sordos conflictos entre católicos y anticlericales eran un reflejo de profundas divisiones sociales.[626]

Pero Ojeda específica que si bien existían similitudes el proyecto cardenista era "mucho más radical que el programa republicano" en su intento por sacar a su país del atraso y la dependencia; lo que tal vez ayudó a la mutua comprensión entre los dos gobiernos, teniá que ver con un hecho en particular: "la redención social". El mismo Cárdenas dejaba claro el por qué de la ayuda a España: "solidaridad a su ideología".[627]

Las noticias de la guerra española llegaron a México y tuvieron impacto en la sociedad dentro de las clases urbanas, mayoritariamente. Se sabe que en la ciudad de México se colocaban mapas de gran tamaño en las vidrieras de los almacenes, en donde se mostraba con alfileres de colores el avance de las tropas, y que cuando en los cines eran presentadas las imágenes de la guerra y los frentes de batalla, se podían escuchar los chiflidos de los partidarios de cualquiera de los bandos.[628]

Al igual que la guerra española, el apoyo del gobierno mexicano fue registrado por el cine, a través de la lente del DAPP, y aunque son pocos los documentales conocidos, son citados

[626] Ojeda Revah, Mario, *op. cit...,* p.113.
[627] Cárdenas, Lázaro, "17 junio de 1937" en *Obras, Apuntes*, *op. cit*…, p. 370.
[628] Ojeda Revah, Mario, *op. cit…,* p.103.

continuamente en la historiográfica del cine español.[629] Dos en particular, el primero es la *Llegada de Niños Españoles a Veracruz* (1937), con duración de 9 minutos y producida por el DAPP que según la ficha encontrada corresponde a un reportaje que registra la llegada de los niños a dicho puerto. Carente de sonido directo, lleva una narración que a criterio del autor de la ficha "tiene el aire de un noticiero largo con la insistencia en motivos idénticos".[630] En él se podía observar al tumulto que llegó al puerto para recibir a los niños, así como el cariño con el que fueron bienvenidos.

El segundo documental lleva por nombre *Niños Españoles en Méjico*. Sobre este documental existe distinta información. Sin embargo las descripciones y el material existente, en resguardo de la Filmoteca de UNAM, nos hacen pensar de que se habla del mismo material, el cual fue filmado por el DAPP.

El 22 de junio de 1938 se entregó un informe sobre los materiales del DAPP exhibidos en España, donde se establece que *Los Niños Españoles en México* era el único documental cinematográfico que ha sido recibido por la embajada de México en Barcelona. Esta película fue mostrada en una presentación privada realizada en la Generalitat de Cataluña al presidente de esa instancia, Luis Companys, así como a distintos funcionarios de la Generalitat y del Gobierno Republicano.

Posterior a la exhibición en la Generalitat el filme pudo ser visto en diversos cines de Barcelona; así se calculó que cerca de 50,000 personas habían visto la película.[631]Algunas de estas presentaciones pudieron resultar muy emotivas al encontrarse familiares de los niños en la sala. Si bien ha existido el mito de que eran huérfanos, es sabido que la mayoría tenían

[629] Fernández Cuenca, Carlos, *óp. cit.,* Caparrós Lera, José María, *Historia del cine español, Arte y política en el cine de la República (1931-1939), Historia crítica del cine español* (desde 1897 hasta hoy), son algunos de los textos donde se hace referencia a los materiales producidos en México.
[630] Fernández Cuenca, Carlos, *op. cit…,* p. 872.
[631] Informe realizado por el DAPP. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24.

padres. El 8 de marzo de 1938 en la ciudad de Barcelona durante una fiesta homenaje a México, se llevó a cabo la función de *Los Niños Españoles en México* en el Cine *Maryland*, la cual fue organizada por los servicios de propaganda de la dirección General de Evacuación y Refugiados del Ministerio del Trabajo y Atención Social y Los Amigos de México.[632]

> La sala se vio concurridísima destacando entre el público la totalidad de los padres de los niños refugiados en Méjico, con residencia en Barcelona […] se exhibieron unos filmes documentales de Méjico […] El acto terminó con la exhibición del film que presenta la vida que los niños refugiados llevan en la residencia "España México" y que suscitó entre el público escenas altamente emocionantes pues muchos asistentes reconocían a sus hijos entre los grupos que aparecían en pantalla.[633]

Es fácil entender la razón del éxito de dicho material en España, donde a decir del DAPP fue proyectado 120 veces, siendo como se mencionó el país europeo donde más se exhibieron materiales del Departamento,[634] en particular éste.

El camino del documental seguiría por poblaciones aledañas hasta llegar a Valencia. Es tal vez este éxito lo que propició la realización de una segunda versión de la película, editada por *Laya Films*, quien a partir de los segmentos más significativos realizó una versión más corta que pudiera ser incluida en los noticiarios; dichos noticiarios eran exhibidos en los lugares que se encontraban aún bajo el mando de la 2ª República.

[632] Esta sociedad surgió como iniciativa del Frente Popular y estaba afiliada al departamento de Propaganda de la República Española. Ojeda Revah, Mario, *op. cit…,* p.118.
[633] La Vanguardia, Barcelona, España, Martes 8 de Marzo de 1938, p. 7.
[634] El apoyo otorgado por Cárdenas al Gobierno Republicano Español, durante la Guerra Civil, fue importante, se sabe que existió un intercambio hacía ambos lados de materiales cinematográficos.

Esto dio pie a una negociación entre ambas partes; tanto México como España estaban interesados en dar a conocer lo que sucedía en su territorio, y en este ambiente de ayuda y solidaridad fue que convinieron una serie de intercambios.

> Tengo el ofrecimiento de que como intercambio, la Comisaría de Propaganda de la Generalitat, enviará a México por conducto de esta Misión, negativos de las películas que elaboren.[635]

Al parecer la interacción entre ambos países no fue unilateral en materia cinematográfica, ya que no sólo llegaron materiales realizados en México a España. Unos años antes *Laya Films* se había dado a la tarea de corresponder con el envió de documentales y filmes a México. Si bien no ha sido posible encontrar los títulos de dichos materiales podemos saber de los acuerdos realizados entre ambos países para la difusión de su cine de propaganda.

> Films de propaganda a Méjico
> Laya Films, del Comisario de Propaganda de la Generalitat ha expedido ocho interesantes partidas de Films documentales de los frentes de guerra, de Madrid, noticiarios y demás materiales de propaganda que será exhibido en todos los cines de la República de Méjico.
> Comprenden dichos Films toda la evolución de nuestro pueblo, correspondiente a siete meses de revolución.
> Así mismo Laya Films, está preparando nuevo material para expedir a Méjico con objeto de corresponder a la ayuda tanto afectiva como franca y decidida que viene prestando a nuestro movimiento.[636]

Ha resultado imposible obtener los nombres de lo materiales enviados a México a partir de la investigación realizada en España; esto no supone que no pueda ser obtenida en México. Desafortunadamente, no se han encontrado los nombres de los materiales, aunque es posible suponer que se encontraban entre los títulos producidos por Laya Films.[637]

[635] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, 22 de junio 1938, firmado por el Oficial Mayor Ernesto Hidalgo.
[636] *La Vanguardia*, Barcelona, España, viernes 5 de Marzo de 1937, p. 5.
[637] Los cuales se mencionan en el apartado correspondiente del capítulo I de esta tesis.

Sobre los materiales mexicanos presentados en España, historiadores franquistas como Carlos Fernández Cuenca, en su libro *La Guerra de España y el Cine,*[638] sostuvieron que el film referente a los niños españoles en México, parece haber sido realizado a partir de fragmentos de noticieros, ya que aparece en las reseñas como editado por la Subsecretaría de Propaganda de la República, y cuyo fin era presentar una visión "muy optimista" del trato que recibían los chicos y la vida que llevaban en México, mostraban las horas de clases, los deportes, los juegos y las atenciones de que eran objeto. La ficha específica que este material tiene una duración de 10 minutos y no contiene datos técnicos; es posible ver lo mismo que se describe en el material filmado por la D.A.P.P. y fechado por la Filmoteca de la UNAM en 1939, el cual fue dirigido por Gregorio Castillo y tiene un duración de 12 minutos, y en el que al principio podemos ver el equipo técnico que colaboró en la realización del material. El film del que se habla en el Catálogo General del Cine de la Guerra Civil, editado por Alfonso del Amo, hace referencia por medio de una ficha de que el material no se conserva; al parecer el hecho de que se considere que este filme fue producido por la Subsecretaría de Propaganda, en este caso podría ser una equivocación o en todo caso se podría referir a la edición para noticiero hecha por Laya Films, lo que parece poco probable,

> Se ignoran cuales fueron exactamente las relaciones entre las cinematográficas oficiales de Méjico y de la República Española; en el caso concreto de esta película no parece imposible que sea una producción mejicana patrocinada o distribuida por Cinema Español.[639]

Existió interacción entre la República y México en cuanto a los filmes de propaganda realizados en nuestro país, que si bien buscaban mostrar al mundo la labor del gobierno cardenista y su a poyo a la República (así como su postura en políticas exteriores), también intentó que el pueblo mexicano se sintiera comprometido con esa causa, al ser testigo de la vida de los niños exiliados. Así, podemos decir que se filmaron tres películas, aunque dentro de los documentos del DAPP

[638] Fernández Cuenca, Carlos, *op. cit...,* p. 891.
[639] Amo del, Alfonso, *op.cit...,* pp. 645- 646.

sólo se menciona una, *Los niños españoles en México*. Por medio de la prensa española, como ya ha dicho, es posible saber que también se filmó una anterior que llevó por nombre *La llegada de los niños españoles al puerto de Veracruz*, y en los archivos de la Filmoteca de la UNAM se encuentra un tercer material: *Llegada de los niños españoles a la ciudad de México*, la cual en realidad está compuesta por filmaciones de dicho acontecimiento sin editarse y que se puede suponer también fue filmada o encargada por el DAPP.

**Películas referentes a los niños españoles exiliados en México filmadas por el Gobierno de Cárdenas.** Filmoteca UNAM, Catalogo de la Guerra Civil Española, *op.cit*

| **Título** | **No. De Rollos** | **Tipo** | **Sonido** |
|---|---|---|---|
| *La llegada de los niños españoles al puerto de Veracruz* | 9 min. | Informativa | Narrada |
| *Llegada de los niños españoles a la Ciudad de México* | 12.22 min. | Materiales sueltos. Filmoteca UNAM | Sin audio |
| *Los niños españoles en México* | 12 min. | Informativa Filmoteca UNAM | Musicada y narrada |

El cine mexicano y el español crearían una relación que perdura hasta hoy que fue capaz no sólo de sobrevivir al franquismo, sino de establecerse durante éste. Existe sin embargo un gran espacio en la historiografía del cine y la relación entre ambos países que corresponde al período referente a la Guerra Civil Española que sigue sin investigarse a fondo.

## DESFILES ATLÉTICOS DEL 20 DE NOVIEMBRE

> El cine preside la tarea informativa: éstos son los rostros, la voz, la gesticulación de los mexicanos. Lo que se hurta de conocimiento político se compensa con nociones visuales y auditivas. [640]

Cuenta la leyenda que fue a Federico Juncal, un periodista "pequeñin, rubianco, muy pecoso", asesinado cerca de Pachuca, quien dejó de herencia la ocurrencia de que el aniversario de la Revolución se celebrara con un encuentro nacional de ejidatarios. Publicando la iniciativa en las columnas en las que participaba y viéndola convertida en realidad, propuso pues también que todos los que participaran en el encuentro atlético, al concluir la justa, desfilaran por las calles de la entidad. [641] Cierto o no este origen resulta tan mítico como el desfile en sí, al menos en los años pertenecientes al periodo estudiado. Para el gobierno de Cárdenas, el defile mostraba la juventud que poblaba ese México moderno, fuerte e impetuoso, por ello no debe resultarnos extraño que fueran las películas del DAPP las que tuvieran mayor corrida en Latinoamérica.

Fotograma de uno de los Desfiles Atléticos, cine fotografiado por Manuel Álvarez Bravo

De esta forma se adquirió el material titulado *Desfile Atlético del 1936*, el cual estaba compuesto por dos rollos de película y contaba con musicalización y narración; los documentales fueron entregados al entonces recién creado DAPP, el 13 de febrero de 1937. El paquete constaba de un original y una copia, así como un *plain core,*[642] y fueron recibidos a la Secretaría Particular de la Presidencia por Manuel Flores, Comisionado del DAPP, junto con los dos rollos que componían *Irrigación*. [643]

[640] Monsiváis, Carlos, *op. cit...,* p. 1048.
[641]Publicado originalmente en la Revista *Hoy*, 10 de Diciembre de 1938, pp. 17 y 94. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/boletin/pdf/bol77/bh77006.pdf
[642] No ha sido posible encontrar la definición de Plain Core, tal vez se refiera al material filmado sin editar.
[643] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/31, 13 de febrero 1937.

De la cinta *El Desfile Atlético de la Revolución 1936*[644] se tiene registro de que fue exhibida un total de 148 veces en los siguientes cines del DF: *Odeón, Principal, San Juan, Titán, Briseño, Isabel, Cervantes, Morelos, Capitolio, Modelo, Díaz de León, Máximo, Universal, Rivoli, Parisiana, Tacuba, César y Majestic*. La siguiente versión, correspondiente a 1937 fue exhibida en los cines *Alameda, Regis, Principal, Mundial, Hipódromo, Roxy, Alarcón, Parisiana, Capitolio, Briseño, Majestic* y *Primavera*, todos ellos en la Ciudad de México. En total la película sumó 103 proyecciones, entre el 1º de septiembre de 1937 y el 31 de agosto de 1938,[645] y a la vez tuvo una importante distribución en el extranjero. En el siguiente cuadro informativo sobre la exhibición de las películas en circulación del DAPP se muestra el número de veces que fue presentada cada película en los lugares especificados.

| **Lugar de Exhibición** | **DF** | **Interior de la Rep.** | **E.U.** | **Centro y Sud América** | **Europa** |
|---|---|---|---|---|---|
| *Desfile Atlético de la Rev. 1936* | 218 | 330 | 137 | 42 | 85 |
| *Desfile Atlético de la Rev. 1937* | 163 | 74 | 76 | 14 | |

El Desfile Atlético de la Revolución 1937 consistía en una…

> Película documental de dos rollos (1,600 pies), en la que se expone el proceso de mejoramiento en que se desarrolla la juventud deportiva de México, bajo el cuidado y guía del Departamento de Educación Física del Gobierno de la República. Fue sonorizada con música de bandas de guerra, marchas y toques apropiados. Se hicieron de ella, además de la versión española, versiones en inglés y francés.[646]

Las dos versiones, tanto la del 36 como la del 37 fueron proyectadas y difundidas dentro y fuera de México, pero hubo una tercera versión que al parecer fue filmada pero no adquirida por el gobierno, a pesar de existir un compromiso previo de compra, según palabras del productor. Dicha versión filmada a color y producida por Enrique Orozco, que debió

[644] Al parecer se habla de la película dirigida por Fernando de fuentes.
[645] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 522.3/24.
[646] *Memoria del Departamento*, *op. cit*…, p. 130.

corresponder al desfile del 20 de noviembre de 1938, ya que la correspondencia referente a ella comienza en noviembre de 1939. Al parecer filmada de manera independiente por el productor, fue ofrecida de manera constante al gobierno de Cárdenas, inicialmente a través del Coronel Ignacio M. Beteta, Jefe del Departamento de Educación Física. Dicha película ya había sido estrenada o mostrada ante una audiencia, así lo hace saber el mismo jefe militar, quien también específica que "ha tenido magnífica acogida por el público y suscitado los más favorables comentario por todas las personas que la han visto".[647] El asunto fue turnado al DAPP, y el señor Agustín Leñero, Secretario Particular del Presidente, hizo saber al coronel Beteta que el Presidente ya había tomado en cuenta su consideración, pero que se encontraba muy ocupado y por ese motivo le resultaba imposible atender al señor Orozco. Durante los consiguientes meses se llevó a cabo un intercambio de correspondencia y solicitudes de atención. El fin del DAPP se encontraba cerca, pero nadie parecía tener conocimiento de ello. El 8 de diciembre de 1939 se da fe que el asunto del sr. Orozco ha sido turnado ahora a la Oficialía Mayor, y es el 26 de febrero de 1940 que de nuevo Enrique Orozco

> Pide su intervención [al presidente] para que se cumpla el acuerdo dictado por Ud. En el sentido de que se le conceda una subvención por su película a colores "Desfile Atlético" que Ud. Conoce. El acuerdo en cuestión fue dado al extinto DAPP.[648]

La silenciosa desaparición del DAPP dejaría al productor de la cinta en un estado de indefensión, al menos así lo muestra su telegrama posterior donde señala el infructuoso intento de reunirse con los señores García Tellez y Arroyo Ch., quienes a pesar de haberle dado una cita no le recibieron, de ahí lo desfavorable de su situación. [649]

La compra de esta película a colores quedó inconclusa debido a un acontecimiento de gran relevancia para nosotros y nuestro tema de estudio. Sin previo aviso y de manera silenciosa

[647] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/64. 1o de noviembre de 1939.
[648] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/64, 24 febrero 1940.
[649] AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 522.3/64, 7 de junio 1940.

desapareció el DAPP, siendo absorbido por la Secretaría de Gobernación. Sin dar mayores noticias al respecto, el gobierno de Cárdenas dio por terminado el aparato de comunicación más poderoso que el Estado Mexicano había tenido hasta el momento.

Aparato refinado y que había logrado en muy pocos años conjugar y entender la relevancia de la propaganda como motor de los ideales y la agenda del gobierno en turno. Cárdenas había logrado cimentar La Gran Nación Mexicana y los incipientes medios de comunicación habían estado a su disposición para apuntalar el nacionalismo más profundo. El cine era el motor de los imaginarios nacionales y nacionalistas; en sus miles de pies de películas quedaron plasmados los símbolos de la nación que la revolución había construido, y si Lázaro Cárdenas supo manejar este discurso en cada una de sus apariciones públicas, el DAPP supo trasladarlo a cada uno de sus documentos fílmicos.

Resulta tal vez aventurado decir que no ha habido un periodo más productivo en cuanto a mensaje en el cine documental de propaganda gubernamental en México, esto tal vez porque no ha llegado un presidente con una idea tan clara de país como la tuvo Lázaro Cárdenas, o con una agenda mejor definida en cuanto al ideal de Nación que le era entregada y la que él debía de entregar. Si bien el documental posterior a este periodo ha buscado explicar a México, es el cine documental hecho por el gobierno mexicano entre los años de 1934-1940 el que lo dibuja y lo define, el que como un libro de texto que lo unifica ante los ojos de los mexicanos y del mundo. El DAPP desapareció pero dejó tras de sí un importante legado, un discurso fílmico uniforme del México emanado de la Revolución. El 19 diciembre de 1939 el Ejecutivo envió al Congreso de la Unión una iniciativa para reformar la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado. Según la iniciativa "tres de los Departamentos que actualmente funcionan han cumplido ya los fines para los que fueron creados". Por esa razón "es ya conveniente que las tareas que les estaban encomendadas vuelvan a las Secretarías de Estado correspondientes a fin de evitar la dispersión de actividades administrativas, interferencias y duplicidad de directores. Entre esos departamentos estaba el DAPP y, en consecuencia, las

funciones que le competían fueron reintegradas a la Secretaría de Gobernación que originalmente las tenía. [650]

El DAPP había llegado a su fin.

[650] Barquera Mejía, Fernando, *op. cit.*

## CONCLUSIONES

Cuando comencé a escribir esta tesis el planteamiento de la investigación era distinto; más interesada en el discurso de Cárdenas y a sabiendas de que era un periodo muy poco estudiado en cuanto al cine documental, contaba con tener suerte y poder acercarme a unos cuantos de los trabajos de dicho periodo para realizar un análisis. Había escuchado un poco, muy poco sobre un departamento llamado DAPP y de alguna manera ese nombre se fue apoderando de la tesis, apareciendo cada vez con mayor frecuencia, mostrándose entre algunos documentos hasta que finalmente terminó por imponerse al trabajo mismo.

Resulta por demás curioso que el DAPP sea una de las cosas menos mencionadas en los tantos libros escritos sobre Cárdenas, y en sus propios textos las veces que se le nombra resultan escasas y de manera escueta. Por su corto periodo de vida podríamos pensar que esto se debe a su poca importancia. Si esta tesis ha servido de algo es quizá para darnos cuenta que esta premisa está equivocada: el DAPP no fue un pequeño departamento, una oficinita enterrada entre papeles y expedientes, sino un área donde toda la información relacionada con el Gobierno de Cárdenas era magistralmente controlada y dirigida, y así con el paso de la búsqueda de archivo fue posible encontrarnos con una gran cantidad de expedientes, de los cuales se eligieron sólo aquellos referentes a la conformación del DAPP y a cualquier asunto referente al cine.

En las cajas del archivo se quedó mucho material, la mayoría solicitudes de directores y casas productoras deseosos de tener a Cárdenas como mecenas y todos dispuestos a hablar por la Nación a través del lente de la cámara cinematográfica, así como una gran cantidad de asuntos menores. A continuación nos dimos a la tarea de leer, ordenar y agrupar los 373 documentos, entre los que podemos ver algunos fotogramas en nitrato de plata, láminas para animación, carteleras de distintas partes del mundo, y en su gran mayoría documentos, cartas, telegramas y memoranda. Antes de esto pude leer las memorias correspondientes al periodo de 1937-1938 emitidas por el DAPP y firmadas por Agustín Arroyo Ch.

Todo en su conjunto comenzó a tomar forma y a contarme una historia, la del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad y fue así como la idea de tomar algunos de los documentales realizados en el periodo cardenista y analizarlos se vio desplazada ante el análisis de un fenómeno fascinante: la creación de dicho departamento y el uso del cine documental como una herramienta de propaganda, justo en su momento de esplendor en México. Solamente quedaba una cosa, tomar este salto mortal y hablar sobre un hecho prácticamente no estudiado.

El resultado ha sido mejor de lo que esperaba, y se puede dividir en distintos puntos; el primero de ellos es poder hablar de manera mucho más contundente acerca del DAPP. Para quien esto escribe ha dejado de ser un fantasma y aunque aún quedan muchas interrogantes al respecto, es posible entender gran parte de sus orígenes y funcionamiento. Para realizar esta tesis solo nos centramos en lo referente al cine, ya que su alcance era tan amplio que resultaba imposible y sobre todo no era nuestro objetivo abarcar más.

Otro punto desarrollado consistió en poder entender las forma en que el gobierno de Cárdenas se relacionó con la industria cinematográfica, tanto de manera personal como institucionalmente; así, creemos, se dibuja la figura de un presidente que si bien ha sido retratado en sus múltiples facetas, es en la de gustoso cinéfilo acaso la menos conocida de ellas. Dicho gusto se reflejó en las políticas públicas siempre al cobijo del gran interés, y reconocimiento al medio cinematográfico como un poderoso aparato propagandístico, el lugar donde poco después se gestarían importantes figuras, así como la llamada "Época del Cine de Oro Mexicano".

Pero la relación entre cine y gobierno no sólo se dio en materia de producciones; los contenidos, los mensajes y la forma en que estos se transmitían fueron de gran importancia para el DAPP, así como quienes eran aquellos que los recibían. Si algo distinguió al cine

documental de propaganda producido por el Departamento fue su carácter viajero e itinerante.

De alguna manera las políticas del DAPP reflejaron las políticas de Cárdenas ya que buscaban la creación de un discurso uniforme, tanto en México como en el exterior, tenían un control pero pretendían no caer en la censura y tenían un lugar para todos los mexicanos; indígenas, trabajadores, estudiantes, profesores, obreros, exiliados, entre otros, fueron apareciendo en los cuadros por segundo de igual manera que en sus discursos orales y escritos. Al final cuando retomamos la idea de volver a ver esos documentales, las cosas fueron muy diferentes; esta vez entendíamos su contexto, la forma en que se filmaron, la razón por la que fueron hechos, los públicos a los que llegaron y podemos tener un panorama mucho más amplio. Al final, logramos entender también una parte del DAPP y la manera en que influyó al cine documental (y, en alguna medida, a la industria cinematográfica) en México.

Es necesario ver materiales posteriores para observar la huella dejada por las películas firmadas por el Departamento; podemos encontrar a personajes de la cinematografía tan importantes como Fernando de Fuentes y Gregorio Castillo o el efímero paso de Gabriel Figueroa como cinefotógrafo contratado por esa área. A la vez resultan de gran importancia dichas películas, porque no sólo retratan un México que se transformaba, sino a la vez el México en el que nos queríamos convertir.

Tal vez puedo concluir que se presenta un estudio sobre cómo el cine se convirtió en engaño y quimera, y a la vez cómo esto llegó a las manos de quienes detentaron el poder, en algunos

casos buscando la libertad y el progreso, en otro con fines autoritarios y represivos. Al final de cuentas, es desde el poder donde se escribía (al menos hasta hace algunos años) la historia.[651]

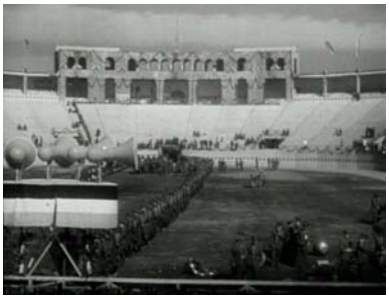
[651] Esta condición ha cambiado con el surgimiento de los medios electrónicos que por primera vez permiten ser a los ciudadanos ser parte de los narradores de su propia historia.

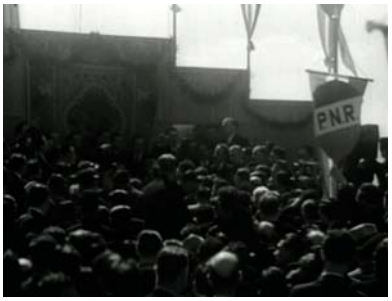
## ANEXOS GRÁFICOS[646]

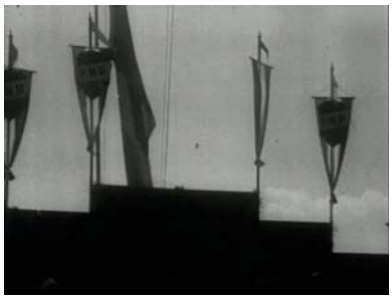
### LA TRANSMISIÓN PACÍFICA DEL PODER, EL GENERAL LÁZARO CÁRDENAS TOMA POSESIÓN DE LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA

Eurindia Films
Versión oficial del Partido Nacional Revolucionario (PNR).
Año: 1934

Sinopsis: La película es una clara muestra del cine propagandístico del período. Inicia con la presentación del Presidente saliente Abelardo Rodríguez, así como de su gabinete. A continuación podemos ver la fachada de casa del general Cárdenas, para segundos más tarde conocer a su familia, su gabinete, y escuchar las palabras del entonces nuevo Presidente y de algunos de sus secretarios. En la segunda parte de la película se retrata la toma de poder, desde la llegada al Estadio Nacional, el arribo del Presidente Electo, de los diputados y senadores, y su toma de protesta rodeado por las banderas del PNR:



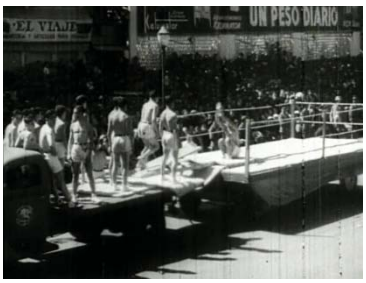


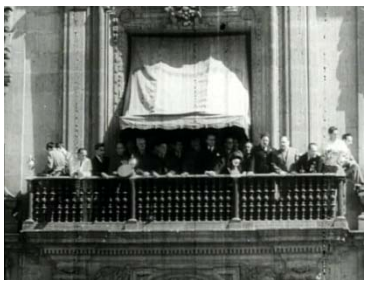



[646] Todos los fotogramas incluidos aquí, pertenecen a los documéntales citados, los cuales se encuentran preservados y en poder de la Filmoteca de la UNAM. Para hacer uso de ellos es necesaria la autorización de dicha institución.

**Desfile Deportivo 193¿?**
Cinefotógrafos: Agustín P. Delgado y
Manuel Álvarez Bravo
Música: Banda de Estado Mayor
Narrador: Arrigo C. Anitúa
Sonido: Rafael Ruiz Esparza
Montaje: Alicia Colmenares
Laboratorio: CLASA
Supervisión: Gregorio Castillo

De este material no se puede precisar la fecha; sólo pudimos ver un fragmento y carece de sonido, las imágenes a continuación ilustran muy bien su contenido.





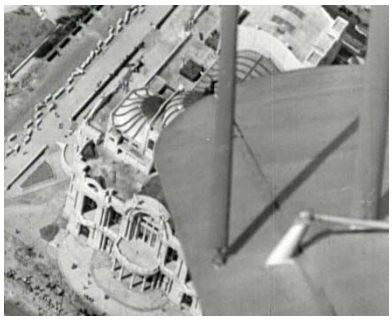
## La gran manifestación Nacional de respaldo y adhesión al Gobierno, referente a la Expropiación Petrolera

Realizada por Filmomex

Productor: Vicente Cortés Sotelo

**Año:1938**

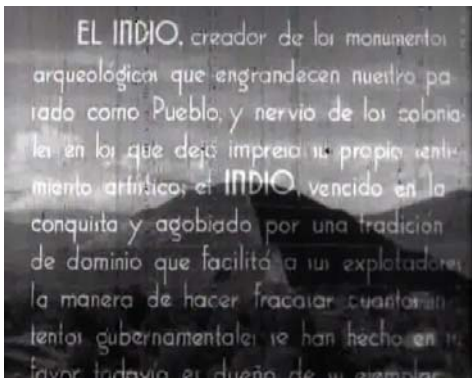
Sinopsis: En la película se puede ver aspectos de la gran manifestación de apoyo que recibió el General Cárdenas ante su decisión de expropiar la industria petrolera en México. Es interesante que el filme inicie con algunas tomas que muestran el centro de la Ciudad de México antes de que la gente lo llene; luego pueden verse las tomas aéreas realizadas sobre el Zócalo desde un avión biplano, el cual también. Al final se ve al presidente desde su balcón saludando a los diversos contingentes con pancartas demostrando su apoyo, desde artistas e intelectuales, obreros, campesinos y charros, entre otros grupos y sectores.

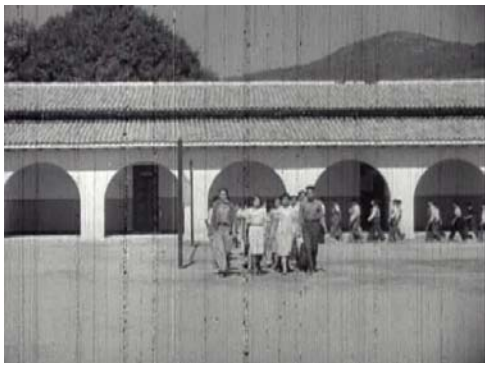


PUBLICA PIDE ARMAS.
ZARO CARDENAS
MOS Y RESPALDAMOS TU
ACTOS

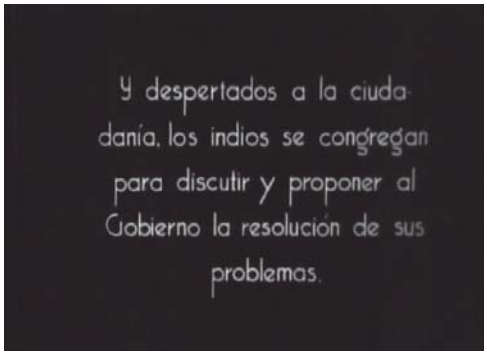
## El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica (Flor de las Peñas), Paracho Mich.

Director: Gregorio Castillo
Narrador: Manuel Bernal
Sonido: Howard H.Randal
Corte Sincrónico : Jorge Bustos.
Montaje: Gregorio Castillo
Texto: Gregorio Castillo
Año: 1938
Laboratorios: CLASA
Sinopsis: La película se divide en dos partes, la primera habla sobre la importancia de la adaptación del indio a la vida moderna, y como se lleva a cabo esta en los internados indígenas, por supuesto sin dejar a tras sus raíces , podemos ver como se realizan trabajos artesanales, y a la vez como son enseñados a utilizar algunas técnicas y herramientas que apoyan la producción de los productos artesanales. Durante la segunda parte se puede ver como se lleva a cabo un consejo, e el cual los participantes dan su opinión y toman decisiones, así la película intenta mostrar la importancia de la preservación de las tradiciones indígenas, pero la necesidad de su inserción en la vida moderna.



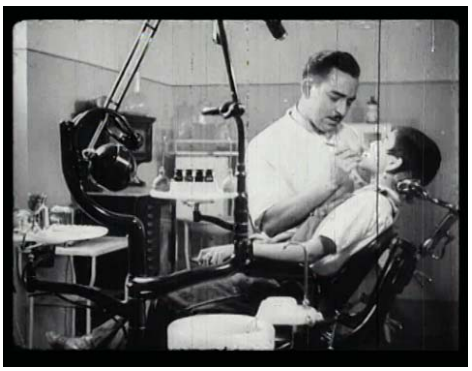
SINGER

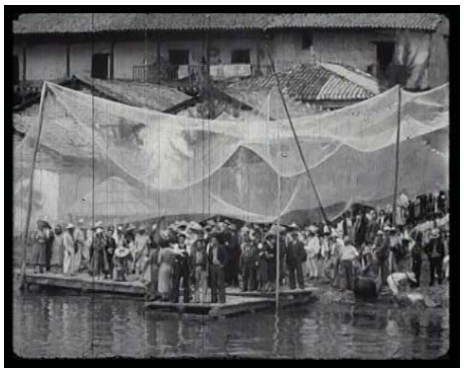
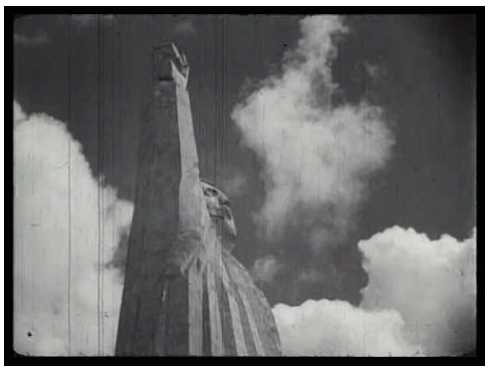

Y despertados a la ciudadanía, los indios se congregan para discutir y proponer al Gobierno la resolución de sus problemas.

"La incorporación del indio a la civilización moderna, debe hacerse no como un acto de caridad sino de justicia."
LAZARO CARDENAS

**Los Niños Españoles en México**
Fotógrafo: Agustín Delgado
Narrador: Manuel Bernal
Arreglo Musical: Francisco Domínguez
Operador de Sonido: Rafael Esparza
Editor: E. Gómez Muriel
Director: Gregorio Castillo
Año: 1938

Sinopsis. El documental muestra la cotidianidad de los jóvenes y niños en un tono amigable e incluso bromista. Sus actividades, obligaciones y las diferentes atenciones que reciben abarcan la primer parte del filme. En la segunda se muestra el viaje de los niños a la Isla de Janitzio, en el Lago de Pátzcuaro. Desde el desembarco en el muelle, el viaje está lleno de simbolismos que hacen referencia al encuentro entre dos mundos, el mexicano y el español, así como la unión entre ellos. También de manera inusual podemos ver a una de las alumnas mexicanas que estaban internadas en el Colegio España-México; es poco conocido que junto a los niños españoles se encontró un pequeño grupo de mexicanos, algunos provenientes de pequeñas poblaciones, cuya finalidad era ayudar a la integración de los exiliados a la cultura mexicana.



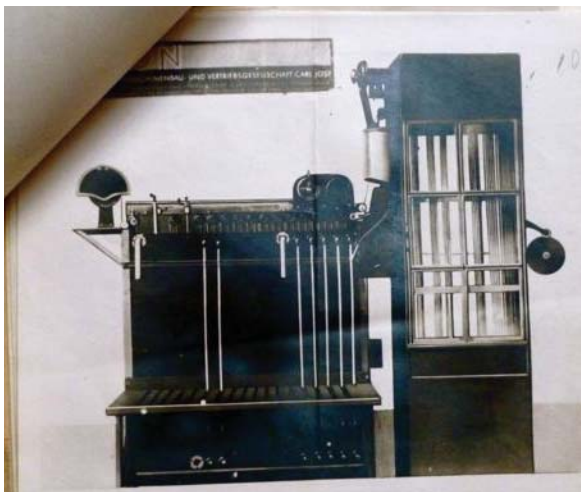
## Anexo Fotográfico

AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/3

Máquina revisadora de película, para la revisión simultanea del sonido y la imagen, tipo "Unión" con sistema sonoro y de proyección mediante composición óptica, marca Reichsmark y una valor de 5,200 marcos alemanes.

- Máquina copiadora marca "Arri" B-II AT para película de 35m7m, dispositivo regulador de luz automático con motor y accesorios. Capacidad 600 metros (1,800 pies) por hora. RM, 7,220 marcos alemanes.

- Mesa para sincronización y corte de película, marca Geyer, tipo 210. RM, 2,160 marcos alemanes.
- Maquina reveladora "Unión", tipo A-I para revelado de película positiva y negativa con capacidad para 90 metros (270 pies) de película negativa y 200 metros (600 pies) de película positiva por hora, tomando como base 7 y 3 minutos respectivamente del tiempo de revelado. Con sistema de calefacción y dispositivo para el sonido de la película. RM. 10,500 marcos alemanes.



## Fuentes Consultadas

### Archivos

- Archivo General de la Nación, Ramo Presidentes, Fondos Varios
- Archivo Histórico de la Alhóndiga de Granaditas. Fondo Agustín Arroyo Ch.
- Archivo Histórico del Poder Ejecutivo de Michoacán
- Archivo Histórico Municipal de Morelia
- Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores "Genaro Estrada"
- Hemeroteca Pública Mariano de Jesús Torres, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
- Biblioteca Central UNAM.
- Filmoteca UNAM.
- Centre d´Investigacions Film- Historia, Universidad de Barcelona.
- Filmoteca de Catalunya.
- Biblioteca del Deutsch Kinemathek Museum, Berlin.
- Museu del Cinema, Girona.

## Bibliografía Citada


- Adorno, Theodor, W. *Introducción a la sociología*, Gedisa Editorial, España 2000.
- Aguilar, Carlos, *Guía del cine Español, Barcelona*, Cátedra, Signo e Imagen, 2007.
- Alfaro, Francisco, H. Ochoa, Alejandro, *La República de los cines*, México, Clío,1998.
- Álvarez, José Rogelio, *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México S.A., Tomo II, 1977.
- Anguiano Equihua, Victoriano, *Lázaro Cárdenas, su Feudo y la Política Nacional*, Ed. Referencias, México,1989.
- Annino, Antonio y Guerra, François Xavier, *Inventando la Nación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Arizpe, Lourdes, de Gortari, Loudka, (Coordinador), *Repensar la Nación: Fronteras, etnias y soberanía*, Nolasco, Margarita, "Las Identidades Nacionales en las Fronteras" México, CIESAS, 1990.
- Arreola Cortés, Raúl, *Lázaro Cárdenas, Un Revolucionario Mexicano*, UMSNH, Morelia 1995.
- Arroyo Ch, Agustín, *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, DAPP, México 1938.
- Bach, Steven, *The life and work of Leni Riefenstahl*, Vintage, Random House, New York, 2007.
- Barnouw, Eric, *El Documental Historia y Estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Baudrillard, Jean, *La Ilusión y la desilusión estética.* París, Sen/Tonka, 1997.
- Béjar Raúl, y Rosales, Héctor, *Coordinadores, La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural*, México, Siglo XXI, UNAM, 1999.
- Bell, Daniel, *Las Contradicciones Culturales del Capitalismo*, México, Alianza Editorial Mexicana, CONACULTA, 2004.
- Benítes, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana*, tres Tomos, FCE, México, 2004.
- Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- Biuadiu Ester Mercé, Caparrós Léra, José María, *Ramon Biadiu (1906-1984) Cineasta d´avantguarda*, Filmoteca de Catalunya, Ajuntament de Súria, Barcelona, 2007.
- Bizcarrondo, Marta, "Cuando España era un desfile: el Noticiario Español", en Del Amo, Alfonso, Editor, *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Madrid, 1997.

- Borau, José Luis, *Diccionario del Cine Español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España, Alianza Editorial, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinción*, Madrid, Taurus, 1988.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Bourdieu, Pierre, *Razones Prácticas, sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Braudy, Leo, Cohen Marsall, Editores, *Film Theory and Criticism*, Sthepen Prince, "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory", Oxford University Press, New York, 2004.
- Breschand, Jean, *El documental, La otra cara del Cine,* Barcelona, Paidós, 2002.
- Burke, Peter, *Historia y Teoría Social, México*, Instituto Mora, 2000.
- Burke, Peter, *Visto y no Visto, El uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona, Crítica, 2005.
- Caparrós Lera, José María, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939),* Barcelona, Editorial 7 ½, Universidad de Barcelona, 1981.
- Caparrós Lera, José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy*), Barcelona, Ariel Historia, 1999.
- Caparrós Lera, José María, *Historia del cine español*, T & B, Madrid, 2007.
- Cárdenas Lázaro, *Obras, Apuntes 1913/1940*, UNAM, México, 1972.
- Casetti, Francesco, *El Film y su espectador,* Barcelona, Cátedra, 1986.
- Cedillo, Juan Alberto, *Los Nazis en México*, DE BOLSILLO, México, 2010.
- Cirera, Mariano, *Breve historia del cine*, Editorial Alambra, Madrid, 1986.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000.
- Córdova, Arnaldo, *La Política de Masas del Cardenismo*, Era, México, 1974.
- Crusells, Magí, Alejandro Iranzo, *The Beatles, una filmografía musical*, Barcelona, Royal Books, 1995.
- Crusells, Magí, *Cine y Guerra Civil Española, imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006.
- Crusells, Magí, *La Guerra Civil Española: Cine y Propaganda*, Ariel Cine, Barcelona, 2000.
- Dahbou, Omar, R. Ishay, Micheline, *The Nationalism Reader,* New York, Humanity Books, 1999.

- De España, Rafael, "La Guerra del Celuloide: Goebbles vs. Hollywood, 1939-1941", en *Film Historia*, UB, 1998, Barcelona, Vol. III. No. 2-3.
- De España, Rafael, *El cine de Goebbels*. Ariel, Barcelona 2000.
- De la Maza, Reyes, Luis, *Salón Rojo*, Cuadernos de Cine, México, UNAM, 1968.
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, Bajo el Cielo de México*, Vol. II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano: 1896-1931*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1986 (volumen I), 1994 (volumen II) y 2000 (volumen III).
- De los Reyes, Aurelio, *Gabriel Veyre, representante de Lumière, Cartas a su madre,* México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Filmoteca de la UNAM, Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996.
- De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896 - 1900),* México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México*, México, Cuadernos de cine, UNAM, 1973.
- De los Reyes, Aurelio, María de los Ángeles Colunga Hernández, María Hernández Ramírez y Rosalino Martínez Chiñas, *A cien años del cine en México*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec y Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1996.
- De la Vega Alfaro, Eduardo "Álvarez Bravo, Cinefotógrafo", en *Luna Cornea*, Núm. 24, Año 2002.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, Coordinador, *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara, UNAM, Instituto Mexicano, de Cinematografía, Cineteca Nacional, Instituto Mora, 2001.
- De la Vega Alfaro, La eternidad y el presente, "Eisenstein en Yucatán", en *Memoria de las Imágenes, Artes en Relación*, Comp. Ángel Miquel. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México 2010.
- Debroise, Olivier, *Fuga Mexicana, Un Recorrido por la Fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005.
- Del Amo, Alfonso (Editor), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1996.

- Deleuze, Gilles, *La Imagen – Tiempo, Estudios sobre Cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Durán, Leonel, *Lázaro Cárdenas, Ideario Político*, Era, México, 1972.
- Durandin, Guy, *La Información, la Desinformación y la realidad*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1995.
- Eliade, Miercea, *El mito del eterno retorno*, Alianza/Emece, Madrid, 2003.
- Ellis, Jack, Mc Lane Betsy, *A New History of Documentary Film*, New York, Continum, 2005.
- Faulstich Werner, Korte Helmut, *Cien años de cine, desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, Volumen I, México, Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Félix Báez, Jorge; "La Virgen de Guadalupe" *Mitos Mexicanos*, (Coord. Enrique Florescano), México, Taurus, 2001.
- Fernández Cuenca, Carlos, *La Guerra de España y el Cine*, Vol. II, Editora Nacional, Madrid, 1972.
- Fernández Escareño, Itzia, "Por una filosofía de las imágenes en movimiento", en *Imágenes e investigación social*, coord. Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes, Historia Social y Cultural, Instituto Mora y CONACYT, México, 2005.
- Fernández, Miguel Anxo, *Las imágenes de Carlos Velo*, México D. F., UNAM, 2007
- Florescano, Enrique, *Historia de las Historias de la Nación Mexicana*, México, Taurus, 2002.
- García Canclini, Néstor, *La Globalización Imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.
- García Ramírez, Fernando, Coordinador, Pedro Pablo Martínez, Coordinador de la investigación, *Crónica de la publicidad en México 1901-2001*, México, Editorial Clío, 2002.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, México, CONACULTA, 1998.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985.
- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Vol. I, UdeG, Conaculta, IMCINE, 1993.
- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Vol. II, U de G, Conaculta, Guadalajara, IMCINE, 1993.
- García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, Volumen 1, 1894, 1940, Ediciones Era, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1987.
- García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, México, Martín Casillas Editores, SEP, 1982.

- Ginzberg, Eitan, *Lázaro Cárdenas, Gobernador de Michoacán*, COLMICH, UMSNH, México, 1999.
- González Casanova, Manuel, *El cine que vio fósforo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- González Casanova, Manuel, *La crónica del cine silente en México*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- González Casanova, Manuel, *Los escritores mexicanos y los inicios del cine*, México, UNAM/El Colegio de Sinaloa, 1995.
- González Casanova, Manuel. *Los escritores mexicanos y los inicios del cine, 1896-1907*, México, El Colegio de Sinaloa, UNAM, 1995.
- González Dueñas, Daniel, *Mélies: El alquimista de la luz*, México, CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2001.
- González Navarro, Moisés, *El Porfiriato, La vida social*, en Historia moderna de México, Daniel Cosío Villegas (Coord.), México, Hermes, 1973.
- Gubern, Román, *Historia del Cine*, Vol. I, Barcelona, Baber, 1989.
- Guerra, Francois Xavier, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, FCE, México, 2003.
- H. Alfaro, Francisco, Ochoa Alejandro, *La República de los cines*, México, Clío,1998.
- Hobsbawn, Eric, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, Grijalbo Mondadori, 1991.
- Hobsbawn, Eric, *Sobre la Historia*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Honneth, Axel, *Crítica del poder, fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad,* Madrid, Mínimo Transito, 1989.
- Hugh, Thomas, *La Guerra Civil Española*, Debolsillo, Barcelona, 2003.
- Hughes-Warrington, Marnie, *History Goes to Movies*, Studing History on Film, Great Britain, Routledge, 2007.
- Huizinga, Jhoan, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza/Emecé, 2000.
- Ituarte Leire; Letamendi Jon, *Los Inicios del Cine, Desde los Espectáculos Precinematográficos hasta 1917*, Ediciones Serbal, Barcelona, 2002.
- Krauze, Enrique, *General Misionero, Lázaro Cárdenas*, FCE, Biografía del Poder, México, 1987.
- Kuntz Kicker, Sandra, "Los ferrocarriles y la formación del espacio económico en México, 1890-1910", en *Ferrocarriles y obras públicas* (Lecturas de Historia

Económica Mexicana), México Instituto Mora, COLMICH, COLMEX, IIH UNAM, 1999.

- Laviana, Juan Carlos, ED., *El bombardeo de Guernica: abril de 1937*, Unidad Editorial, Madrid, 2005.
- *Lázaro Cárdenas*, Comisión Nacional Editorial, PRI, México, 1979.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia, modernidad, presente, progreso*. Barcelona, Paidos, 2005.
- Leal Juan, Felipe, *El Documental Nacional de la Revolución Mexicana*. México, Voyeur, JP, 2012.
- Leal Juan, Felipe, Flores, Carlos Arturo, Barraza, Eduardo, *1895: El cine antes del cine,* Colección Anales del cine en México, 1895-1911, México, Voyeur, JP, 2005.
- Leal Juan, Felipe, Flores, Carlos Arturo, Barraza, Eduardo, *1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México* (Colección Anales del cine en México, 1895-1911), México, Voyeur, JP, 2005.
- Leal Juan, Felipe, Flores, Carlos Arturo, Barraza, Eduardo, *1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, Colección Anales del cine en México, 1895-1911, México, Voyeur, JP, 2005.
- Leal Juan, Felipe, Flores, Carlos Arturo, Barraza, Eduardo, *1899, A los barrios y a la provincia. Anales del cine en México.* México, Ed. Voyeur, Eón, 2003.
- Leal, Juan Felipe, Barraza, Eduardo y Jablonska, Alejandra, *Vistas que no se ven, Filmografía Mexicana 1896 – 1910*, México, UNAM, 1993.
- Ledo, Margarita, *Del Cine-Ojo a Dogma 95, Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Letamendi Jon, Seguin Jean – Claude, "Público y recepción de las películas Lumière", en Quintana Ángel, Coord. *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*, Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, 2003, Girona.
- Lipovetsky, Gilles, *La Era del Vacío, Barcelona*, Anagrama, 2000.
- Lozano, Elisa, "Agustín Jiménez", en *Luna Cornea*, Núm. 24, Año 2002.
- Malefakis, Edward, DIR. *La Guerra Civil Española*, Madrid, Taurus, 2006.
- Marcuse, Herbert, *Ensayos sobre política y cultura, Notas para una nueva definición de la cultura*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1972.
- Medin, Tzvi, *Ideología y Praxis Política de Lázaro Cárdenas*, Siglo XXI, México, 1973.
- Méndez – Leite, Fernando, *Historia del Cine Español*, Madrid, Rial, 1965.
- Meyer Jean, *La Cristiada, La Guerra de los Cristeros,* Siglo XXI, México 2005.

- Michel, Manuel, *Una Nueva Cultura de la Imagen*, México, UNAM, UAM, Juan-Pablos Editor, 1994.
- Miquel Ángel, Comp. *Memoria de las Imágenes, Artes en Relación*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México 2010.
- Miquel, Ángel, "Los últimos tiempos de la linterna mágica", en *Luna Córnea*, No. 24, México D. F. Julio-septiembre de 2002.
- Miquel, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, México, Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. 2005.
- Miquel, Ángel, *Los exaltados, Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, México. Universidad de Guadalajara, 1992.
- Mitry Jean, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, USA, Indiana University Prees, 2000.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en siglo XX", *en Historia General de México*, COLMEX, México, 2000.
- Narváez Torregrosa, Daniel (coord.) *Los inicios del cine*, México, Plaza y Valdez, 2004.
- Nichols, Bill, *La Representación de la Realidad, Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Nieto, Jorge, *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil Española (1936-1982),* Valencia, Universitat de Valencia, 2008.
- Nowell, Geoffrey -Smith (coord.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Ojeda Revah, Mario, *México y la Guerra Civil Española*, Turner, España, 2004.
- Olivé, Julio Cesar, "Estado Nación y Progreso", en Béjar Raúl, y Rosales, Héctor, Coordinadores, *La identidad Nacional Mexicana como problema político y cultural*, México, Siglo XXI, UNAM, 1999.
- Orozco Flores, Rafael, "Miguel Contreras Torres: las ilusiones patrias", en *Creadores de Utopías*, Vol II. Secretaría de Cultura Michoacán, SECUM, Michoacán, 2008.
- Ortiz, Gaitán Julieta, "Casa, vestido y sustento, Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)" en *Historia de la vida cotidiana en México V, Siglo XX. La imagen ¿Espejo de la vida?,* Vol. 2, coord. Aurelio de los Reyes. México, FCE, COLMEX, 2006.
- Patterson, Ian, *Guernica y la guerra total*, Turner, Madrid, 2008.
- Payán, Carlos, *Lázaro Cárdenas*, PRI, México, 1976.

- Paz, María Antonia, Montero Julio, *El cine informativo, 1895-1945, creando la realidad*. Barcelona, Ariel Cine, 2002.
- Paz, María Antonia, Montero Julio, *La larga sombra de Hitler, El cine nazi en España (1933-1945),* Madrid, Cátedra, 2009.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*, México, UNAM, CISAN, CCYDEL, 2004.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones Populares y Estereotipos Culturales en México. Siglos XIX y XX, Díez Ensayos*, CIESAS, México 2007.
- Perucha, Pérez, Julio (Editor), *Antología Crítica del Cine Español, 1906-1995,* Cátedra, Filmoteca Española, Madrid, 1997.
- Preston, Paul, *La Guerra Civil Española,* Debolsillo, Barcelona, 2005.
- Quintana, Ángel, *Fábulas de lo visible, El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acantilado, 2003.
- Raigosa Reyna, Pedro, "El cine en Durango (1897-1930)", en Vega de la, Eduardo, Coordinador, *Microhistorias del cine en México*, México.
- Ramírez, Gabriel*, Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.
- Ramírez, Gabriel, *Miguel Contreras Torres, 1899-1981*. Universidad de Guadalajara (Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas), México, 1994.
- Redondo Neira, Fernando, *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos treinta*, Orurense, Xunta de Galicia-Festival de Ourense, 2004,
- Reyes, Alfonso, Martín Luis Guzmán, Onis de Federico, *Frente a la pantalla* (Cuadernos de cine), número 6, México, Dirección General de Difusión Cultural, 1963.
- Reyes, Aurelio de los, Cine y sociedad en México, Vivir de sueños, Vol. I, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Rivera Reynados, Lisette Griselda, "Diversiones públicas y esparcimiento social en la ciudad de Querétaro durante el porfiriato", en Lisette Griselda Rivera Reynaldos, Martín Pérez Acevedo (Coord.). *Querétaro: Interpretaciones de su historia, cinco ensayos,* Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.
- Rodríguez Mateos, Araceli, *Un franquismo de cine, La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959*), Rialp, Madrid, 2008.

- Rodríguez, Saturnino, *El NO-DO, catecismo de una época*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.
- Sabater Cesar; Noguera Jaime; Sojo Kepa; González Alberto, *Dictadores en el Cine, la muerte como espectáculo,* Málaga, CEDMA, 2007.
- Sadoul, George, *Historia del Cine Mundial (desde sus orígenes hasta nuestros días),* Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.
- Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión,* Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Sand, Shlomo, *El Siglo XX en pantalla,* Barcelona, Crítica, 2004.
- Sarda, Felix y presbítero Salvan, *Las diversiones y la moral*, Barcelona Librería y tipografía Católica, 1889.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Ed. Lozada, 1945.
- Shotat, Ella, y Stam, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 2002.
- Sorlin, Pierre, Sociología del Cine*, La Apertura para la Historia de Mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1895.
- Stam, Robert, Burgoyne Robert, Flitterman, Lewis Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine,* Barcelona, Paidós, 1999.
- Strauss, Lévi, Claude, *Antropología Estructural,* México, Siglo XXI, 1981.
- Taibo I, Paco Ignacio, *Historia popular del cine, Desde sus inicios hasta que empezó a hablar*, México, CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2004.
- Taylor, Richard, *Film Propaganda, Soviet Russia and Nazy Germany*, Great Britain, 1979.
- Tenorio Trillo, Manuel, *Artilugio de la Nación Moderna, México en las Exposiciones Universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Toscano, Salvador, *Correspondencia de Salvador Toscano, 1900-1911*, México, IMCINE, Filmoteca UNAM, Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996.
- Tosi, Virgilio, *El Cine Antes de Lumière*, UNAM, México, 1993.
- Townsend, William, *Lázaro Cárdenas Demócrata Mexicano*, Gandesa, México, 1959.
- Tuñón, Julia, *Historia de un sueño: El Hollywood tapatío*, México, Universidad de Guadalajara (Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas) y

Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1986.

- Uris, Pedro, *360º En torno al cine político*, Badajoz, Festival de cine de Badajoz, Diputación de Badajoz, 1999.
- Urrego, Miguel Ángel, "La perspectiva del problema nacional en América Latina", en *La Nación en América Latina*, de su Invención a la Globalización Neoliberal. Coord. Urrego, Miguel Ángel y Javier Torres Parés, Morelia, IIH, UMSNH, 2006.
- Vaidovits, Guillermo, *El cine mudo en Guadalajara, Guadalajara*, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1989.
- Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el Papel del Estado en México, 1895-1940*, Ed. Porrúa, 2010.

## Hemerografía Histórica Consultada

- *El Centinela*, Morelia Michoacán 1905-1914
- *El Mundo Ilustrado*, Ciudad de México 1896
- *El Progreso cristiano*, Morelia Michoacán 1908
- *El Pueblo*, Morelia Michoacán 1908-1910
- *El Universal*, México, 1934-1940
- *Excelsior*, México, 1934-1940
- *La Libertad*, Morelia Michoacán 1895-1908
- *La Vanguardia*, España, 1934- 1940

## WEB

- Barquera Mejía, Fernando, "El departamento Autónomo de Prensa y Publicidad(1937-1939), Revista Mexicana de Comunicación. Noviembre-Diciembre, 1988. www.mexicanadecomunicación.com.mx.
- Pérez Montfort, Ricardo, Hispanismo y Falange: Los sueños imperiales nacionalismo revolucionario mexicano, pdf. www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Ponencia_jc.pdf .
- Pérez Montfort, Ricardo, El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución. Pdf. 58.http://132.248.35.1/bibliovirtual/Libros/BejaryRosales/3Pérez%20Montfort.pdf
- www.fundaciontoscano.org/esp/archivo_abitia.asp.
- http://cinemexicano.mty.itesm.mx.
- www.cinetecanacional.net .
- www.ucm.es/info/multidoc/revista/num9/cine/nodo.htm.
- http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/boletin/pdf/bol77/bh77006.

## Textos Varios


- "El cine como propaganda", Revista Primer Plano, Madrid, Agosto de 1942.
- Acuerdo que limita la supervisión de las películas cinematográficas a las de 35 milímetros. ED. DAPP, México, 1937.
- Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado de Yucatán, Año XXXIX, NUM. 12088, Mérida Yucatán, 3 de septiembre de 1937. Primera Plana.
- Diez, Emeterio, "Censura franquista en Hollywood, Por quién doblan las campanas" en Historia, Año XXXII, No 386, Junio de 2008, España.
- Hernández Lomelí, Francisco, "Las oficinas de comunicación social en México" en Comunicación y Sociedad, DESC, UDG, núm, 25-26, Septiembre 1995- abril 1996.
- López González, Rafael, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, Tesis 2002, UNAM.
- Magry, Karel, The resienstadt (1944-1945): The nazi propaganda film depicting the concentration camp as paradise", Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 12, No. 2, 1992, pp. 145-162. En Esteve Llorenc, "Cine y propaganda en las guerras del siglo XX", Film Historia, UB, 1998, Barcelona, Vol. III. No. 2-3.
- Uría, Jorge, "La mercantilización del ocio", en Historia Social, núm. 41, Valencia España, 2001, pp. 67-68.