

# LA IMAGEN PRESIDENCIAL EN MÉXICO:

*Retratos desde el poder (1895-1952)*



TANIA CELINA RUIZ OJEDA  
MARÍA ROSA GUDIÑO CEJUDO

*Coordinadoras*



# *tinta*

*Directora*

MARIANA MASERA

*Consejo Editorial*

María Rosa Gudiño Cejudo

José Rafael Mondragón Velázquez

María Edith Pacheco Gómez Muñoz

Zenia Yébenes Escardó

Ambrosio Velasco Gómez

LA IMAGEN PRESIDENCIAL  
EN MÉXICO: RETRATOS  
DESDE EL PODER  
(1895-1952)

Tania Celina Ruiz Ojeda  
María Rosa Gudiño Cejudo  
(*coordinadoras*)



**Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información**

**Nombres:** Ruiz Ojeda, Tania, editor. | Gudiño Cejudo, María Rosa, editor.

**Título:** La imagen presidencial en México : retratos desde el poder (1895-1952) / Tania Celina Ruiz Ojeda, María Rosa Gudiño Cejudo (coordinadoras).

**Descripción:** Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2023.

**Identificadores:** LIBRUNAM 2171360 (impreso) | LIBRUNAM 2213457 (libro electrónico) | ISBN (impreso) | ISBN 9786073078955 (libro electrónico).

**Temas:** Presidentes en el cine. | Presidentes -- México -- Historia -- 1895-1952. | Cine histórico -- México. | Cine e historia.

**Clasificación:** LCC PN1995.9.P678.I53 2023 (impreso) | LCC PN1995.9.P678 (libro electrónico) | DDC 791.43635873—dc23

Todos los capítulos de este libro han sido arbitrados por pares académicos.

Portada: Amaury Veira Huerta.

Imagen de portada: Collage fotográfico.

Primera edición: Septiembre de 2023.

DR © 2023, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, 04510 Ciudad de México

**COORDINACIÓN DE HUMANIDADES**

Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales

Coordinación editorial: Luciano Concheiro San Vicente.

Corrección y edición: Natalia de la Luz Romero Castellanos.

Formación y maquetación: Nuria Saburit Solbes.

ISBN versión digital: 978-607-30-7895-5

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La obra se financió con recursos del PAPIIT clave IA400720.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho e impreso en México.

## AGRADECIMIENTOS

La investigación y redacción de este libro se realizó en pandemia. Los agradecimientos en este sentido tendrían que diversificarse a personas comúnmente no mencionadas en un libro de historia del cine, pero que no quisiéramos pasar por alto. A todas esas personas que no pudieron trabajar desde casa y que cada día permitieron que el mundo continuara, gracias.

A los archivistas, historiadores, diseñadores, programadores y TICS, quienes permitieron que el trabajo desde el encierro fuera viable y posible.

A Mariana Masera, la UDIR, la Coordinación de Humanidades de la UNAM, así como a la DGAPA-UNAM, ya que es gracias al proyecto PAPIIT IA400720 que este libro es posible.

A Michael y Julia por el tiempo robado.

## PRÓLOGO

Clara Kriger

Realizar un estudio sobre el cine de propaganda política nos obliga a repensar las ideas primarias que se movilizan frente a estos objetos culturales, así como los objetivos de un trabajo signado por las tensiones de las diferentes coyunturas de producción y de recepción. En ese sentido, es necesario recordar que una primera línea de conocimientos consideró que los estudios sobre la propaganda filmica debían desenmascarar un subtexto escondido detrás de una retórica manipuladora. Esas investigaciones pusieron el acento en revelar lo falso, lo no dicho, lo sugerido, además de explicitar las vías elegidas para tales encubrimientos.

Una nueva mirada sobre el terreno del cine de propaganda intenta problematizar la mirada desdeñosa y negativa que lo tiñó en el siglo xx, con la certeza de que estas imágenes en movimiento ofrecen mucho más que un medio elegido para conseguir un fin determinado, ya que comunican, entre otros mensajes e ideas, los proyectos institucionales y políticas públicas de un determinado momento, así como las corporalidades y las emociones desplegadas por diferentes actores sociales.

El origen del término propaganda se remonta a la “Sacra Congregatio de Propaganda Fide”, comisión o congregación que se constituyó por voluntad del Papa Gregorio xv, en el siglo xvii, para combatir la acción de la Reforma; a partir de ese momento, el concepto fue utilizado en muy diversas situaciones y aplicado a las actividades de personas y organizaciones, pero recién en el siglo xx toma la connotación peyorativa que en la actualidad parece hegemónica. Se suele

explicar que este giro semántico en la concepción del concepto “propaganda” se instaló como reacción a las prácticas realizadas a través de los medios de comunicación masiva en derredor de las dos guerras mundiales. Así, cuando se habla de esta práctica política surge en el horizonte del discurso, por ejemplo, la sombra de la manipulación con fines siniestros ejercida por la propaganda del eje nazi-fascista.

Ahora bien, en la misma dirección de sentidos, es necesario señalar que la acepción despectiva del término “propaganda” se vincula directamente al auge de los medios de comunicación más populares, la radio y el cine, y señala directamente a sus receptores: los públicos masivos. Graciela Montaldo (2016) subraya el efecto fundador que tuvieron las teorías de Gustave Le Bon acerca del comportamiento de las masas, que definió como el nuevo fenómeno político del siglo:

Para Le Bon las masas son la gran amenaza del mundo contemporáneo. Lo son porque su actuación no obedece a ninguna racionalidad, a ningún plan. Son puro instinto, una fuerza ciega que se deja arrastrar a donde la lleven sus propios impulsos, que no siguen ninguna dirección [...]. Sus características son la impulsividad, la irritabilidad, la incapacidad de razonar, la ausencia de juicio y de espíritu crítico (Montaldo, 2016: 45-46).

Este ideario se reprodujo y permeó en un sinnúmero de presupuestos culturales que básicamente consideran la existencia de sectores sociales que saben y otros que tienen que aprender. Los que saben son los que disponen de cualidades racionales, y los otros son posibles víctimas de su incapacidad y de su apego a las emociones descontroladas. Es necesario leer en esta clave la preeminencia de la palabra “manipulación” en el momento de caracterizar a la propaganda emitida a través de medios masivos audiovisuales. Así se describe a las masas como un ente inerme frente al

bombardero incesante de imágenes y textos que lo atontan y le quitan toda posibilidad de reflexionar. Por el contrario, otro tipo de abordajes presentan cotidianos ejemplos indicativos de que los fenómenos comunicacionales no son necesariamente lineales. La propaganda es también un objeto de la comunicación social porque, aunque se emita desde diferentes espacios de poder, luego circula, se resemantiza y adquiere sus propios designios.

Es obvio y evidente que los textos fílmicos de propaganda política, las publicidades comerciales, las instituciones religiosas, entre otras, elaboran sus recursos retóricos en función de adoctrinar, disciplinar o brindar información sesgada para favorecer un determinado interés; sin embargo, esos mensajes funcionan también construyendo sentidos comunes e identitarios.

La literatura académica internacional ha desarrollado diversas líneas de estudio sobre el cine de propaganda política, el cine educativo y los documentales sociales, tanto estatales como producidos por empresas o instituciones privadas que, además de analizar los métodos de manipulación empleados, se preguntan por la naturaleza de esos bienes culturales propios de las sociedades modernas; indagan aquello que estos filmes ofrecen a los ciudadanos en términos de información y formación, se preguntan por el uso de la persuasión pública, y por cómo operan en la construcción de consensos sociales e identidades políticas.

Este libro estudia los vínculos entre el cine mexicano y los presidentes, desde el gobierno de Porfirio Díaz hasta el de Miguel Alemán, sorteando con éxito las dificultades que suponen los materiales fílmicos inhallables o en mal estado, la ausencia de fuentes y los problemas generados por archivos que son precarios, a pesar de la voluntad y la eficacia de muchos de los funcionarios que se encargan de sostenerlos y consolidarlos.

Para desarrollar las investigaciones fue necesario recurrir a películas de distintos tamaños y formatos, ya que desde los primeros años del siglo xx tanto las actualidades, como los noticieros y cortos documentales de los países latinoamericanos, dedicaron su atención a diversos actos en donde se distinguía la presencia de los mandatarios presidenciales. Estas películas llevaban a amplios públicos las pocas imágenes circulantes de quienes conducían los destinos de cada nación, de eventos políticos determinantes, de inauguraciones o desfiles, en fin, de “rituales del poder” que se traducen en mensajes nacionalizadores favoreciendo la perspectiva de ciertos sectores sociales o políticos.

Si bien debemos ponderar la politicidad de estos filmes tempranos en muchos países de la región, es en México donde se observa una producción sistemática de películas dedicadas a llevar por todo el territorio las imágenes de los líderes políticos, sus gestualidades, sus disposiciones corporales, sus propuestas de nación, así como las informaciones necesarias para estar al tanto de los avatares propios de las luchas políticas y los eventos que afectan la gobernabilidad. Con la incorporación del sonido, las películas se hicieron aún más vívidas y permitieron escuchar los estilos y cadencias de los discursos gubernamentales.

Cabe señalar, entonces, que el cine de propaganda mexicano no sólo fue pionero en la región, sino que, como afirma Paulo Paranaguá (2003), la convulsión política y social provocada por la Revolución mexicana tuvo sobre el documental un efecto multiplicador equivalente al que tuvo la Gran Guerra en Europa. En este sentido, es imprescindible incorporar a la historiografía del cine la productividad fílmica de la propaganda mexicana, que junto a las experiencias vinculadas a la Primera Guerra Mundial y a la Revolución soviética constituyen las matrices del cine de propaganda del siglo xx, tanto para los países centrales como para los periféricos.

En Brasil y en Argentina, los dos países de la región con cinematografías que exhibieron un importante desarrollo industrial en la primera mitad del siglo xx, la propaganda política ligada a reseñar las actividades presidenciales se consolida mucho más tarde, aunque tempranamente los noticieros daban cuenta de actividades ligadas a las autoridades gubernamentales. Así, en la historia del cine brasileño, se destaca la existencia de una gran cantidad de noticieros, empezando por el *Cinejornal Brasil* (Alberto y Paulino Bothelo, Río de Janeiro) producido en 1912, pero recién en la década de 1930 se origina en torno de Getulio Vargas la primera batería de filmes cuyo objetivo es presentar a un líder de masas en las pantallas grandes.

Getúlio Vargas, durante su gobierno provisional, fue el mandatario que atendió algunas de las demandas de la cinematografía nacional, promoviendo la obligatoriedad de la exhibición de películas nacionales, y apoyando la creación del Instituto Nacional do Cinema Educativo con la certeza de que el cine, ese “libro de imágenes luminosas”, era uno de los principales instrumentos para el desarrollo educativo.

En 1938, el órgano que centraliza la propaganda estatal comenzó la producción de películas de propaganda de Getúlio Vargas, con Lourival Fontes como el funcionario que logra imprimir una fuerte identidad en esas estructuras filmicas. Según Eduardo Morettin (2004) se resaltan en dichos audiovisuales dos factores fundamentales: por un lado, la armonía entre el líder y las masas como estrategia política del régimen para presentar una impresión de unidad; por el otro, la transmisión de un ideario de integración nacional y desarrollo modernizador.

Es interesante el aporte de Cássio dos Santos Tomaim que propone la frase “legitimar movilizándolo” para caracterizar la función del cine de propaganda en el marco del régimen autoritario varguista. Según el autor:

La propaganda busca sobre la base de la “afectividad” [...] crear las condiciones para un clima de aceptación de una autoridad merecida [...], es decir, no se trata de una mera manipulación de las clases subalternas, [...] sino de hacer uso de dispositivos culturales capaces de dialogar con los sentimientos humanos. Por otro lado, es indispensable que el mensaje del régimen venga acompañado de acciones efectivas del gobierno para satisfacer los deseos populares, porque sólo entonces se podría hablar de legitimidad (2006: 10).

Según el investigador brasileño, la propaganda que quiere legitimar debe unir “voluntad política” y “poder simbólico” en la intención de construir y consolidar la imagen de una sociedad.

En Argentina, Federico Valle y Max Glücksmann produjeron noticieros y documentales silentes que aludían y publicitaban en sus notas tanto a políticos gobernantes, como a diversas instituciones y sectores de poder. Con relación a la propaganda ligada a la figura presidencial, se destaca la película *La obra de gobierno radical* realizada en 1928 por Cinematografía Valle para contribuir a la segunda campaña presidencial de Hipólito Yrigoyen. Este mediometrage funciona como un valioso antecedente en el rubro por sus complejidades narrativa y retórica que proponen, en términos visuales, un recorrido por lo actuado en la primera presidencia de Yrigoyen (1916-1922), junto a la vinculación entre el líder carismático y las masas que adherían a su propuesta. A pesar de este notable antecedente, Argentina es el último de los tres países citados en arribar a la propaganda sistemática realizada en torno a la figura presidencial. Es Juan Domingo Perón, que asume la primera magistratura en 1946, el presidente que comprende la centralidad de los medios de comunicación más populares para el desarrollo de una política de cara a las masas. Ya en 1943, el gobierno de facto que integra,

anuncia la obligatoriedad de exhibición de los noticieros en los cines y en 1944 promulga el decreto que impone la misma obligatoriedad para las películas nacionales de ficción, iniciando de ese modo un largo camino de política cinematográfica estatal.

El nombre saliente en la organización de la propaganda vinculada al peronismo es Raúl Apold, que se desempeñó como subsecretario de Prensa y Difusión desde 1949, y fue el responsable político del gran corpus de audiovisuales de propaganda realizado en diferentes tamaños y formatos. Si bien la construcción retórica de los documentales estatales peronistas se distinguió por el protagonismo de los sectores sociales subalternos, eran llamativas las reiteradas menciones a los líderes del partido gobernante. Las distintas voces narradoras afirmaban con énfasis que Perón y Evita eran los “creadores de la próspera Nueva Argentina”, los “gestores y permanentes animadores” de los resultados venturosos que lograron aportar las políticas públicas, y los portadores de la “inextinguible llama” con proyección en un futuro luminoso. A la banda de imágenes se sumaron las fotos fijas, leyendas, y todo tipo de carteles con las caras y los nombres del presidente Perón y su esposa. Es interesante observar en las películas la construcción de escenas públicas en los que se teatraliza el juego político entre el líder y las masas, sus fidelidades y sus tensiones (Kriger, 2021).

La historiografía del cine latinoamericano ha explorado escasamente la propaganda cinematográfica que construye la imagen de los presidentes, es por ello que este volumen pionero puede considerarse un modelo a seguir. En ese sentido, es importante destacar el esfuerzo de los investigadores que aportaron los relevamientos y conocimientos plasmados en los nueve capítulos que conforman el libro. Allí, los autores privilegian el rescate de los documentos filmicos y periódicos existentes, así como toda la información que les fue

posible abordar en función de reconstituir las fuentes perdidas. Los análisis de las imágenes y los sonidos, tanto como la reposición del contexto político proponen una lectura que, además de informar, logra abrir nuevas ventanas para la comprensión de los procesos políticos y sociales que se produjeron en esos años.

### Bibliografía

- Kruger, Clara (2021). *Cine y propaganda: del orden conservador al peronismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Montaldo, Graciela (2016). *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Morettin, Eduardo (2004). “Cine y Estado en Brasil: intervención, censura y producción de imágenes del poder”, en *Archivos de Filmoteca. Generaliat Valenciana*, núm. 46, pp. 132-149.
- Paranaguá, Paulo (ed.) (2003). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Tomaim, Cássio Dos Santos (2006). “El Cine Jornal Brasileiro de la DIP, cómo Getúlio Vargas ‘adoptó’ el cine”: Ponencia presentada al GT 10-Comunicación Audiovisual, de Intercom Sudeste, Ribeirão Preto/SP. Disponible en <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/13304746638628697063600823625601474034.pdf>.

## INTRODUCCIÓN

Tania Celina Ruiz Ojeda • María Rosa Gudiño Cejudo

En el desarrollo de las sociedades modernas, la construcción de imágenes ha sido parte intrínseca en la creación de relatos, figuras y sucesos históricos que expliquen la conformación y naturaleza de grupos sociales. Es a partir de la invención de la fotografía y, posteriormente, el cinematógrafo, que la figura dibujada adquiere el adjetivo de “real”; así, los rostros y eventos que forman parte de los procesos de la historia adquieren bajo el positivismo ese sello de “verdad” que tanto se buscaba, logrando que aquellos personajes protagonistas de la historia trascendieran (en algunos casos) como mitos.

En la historia oficial, el mito es necesario para lograr una construcción histórica que se reinventa continuamente, dejando en evidencia narrativas que pertenecen a una línea ideológica, económica y social, en la cual es posible establecer la relevancia de personajes y sucesos a partir de los intereses de los grupos en el poder. La historia oficial dicta nuevos acercamientos y lecturas a los sucesos, renueva los calendarios y permite que algunos eventos históricos simplemente se diluyan de la memoria cívica. Es aquí en donde la fuente fílmica, particularmente el registro fílmico (presentado por primera vez en 1895), testarudamente conserva esas imágenes que como fantasmas regresan para contarnos viejas glorias o tragedias, auges y ocasos.

Con la llegada del cinematógrafo, los hombres en el poder se dieron cuenta de que este nuevo medio de comunicación los impulsaría y daría visibilidad a partir de su propia imagen, viva y en movimiento, en donde su protagonismo sería tangible, teniendo como escenario el retrato de sus obras

y, por consiguiente, de lo que ellos consideraban su legado. La imagen en el espejo de la cámara de cine multiplicaba a los gobernantes, que se miraban y acicalaban mientras establecían su paso a la historia. El comprender la relevancia de la imagen filmica en la construcción de la imagen política sería parte de la evolución del lenguaje cinematográfico. Los primeros registros filmicos no tenían aún una intención propagandística (que, sin embargo, era posible intuir ante la afición de los personajes políticos por ser filmados). La evolución de la propaganda filmica fue de la mano del desarrollo del cine como industria, como medio pero, sobre todo, como herramienta capaz de transmitir ideas y generar emociones comunitarias, un sentido de pertenencia, así como de ser un agente de cambio social.

Retomemos entonces la creación filmica de la figura mítica en la historia oficial, esta vez centrada en la primera mitad del siglo xx. El proceso de sincretismo entre la figura presidencial y el cine queda registrado en la película misma, partiendo de un somero registro de Porfirio Díaz en el Bosque de Chapultepec, para avanzar entre tropiezos y aciertos, hasta las imágenes de un Miguel Alemán Valdés, el primer presidente civil de la posrevolución, sentado en la silla presidencial en espera de ser filmado, mientras se realiza una prueba de sonido, consciente de que afuera hay público para él.

El cine abonó entonces a la construcción de figuras míticas en nuestro país, inmortalizando su paso por la historia y siendo a la vez parte de este. Así, a partir del inicio de la Revolución mexicana, los caudillos se convirtieron en personajes dignos de cualquier libro de relatos heroicos. Rescatados, vapuleados y vueltos a rescatar por los representantes del Estado, los protagonistas de la Revolución mexicana se han convertido en los forjadores de la Nación contemporánea y conformaron un corpus filmográfico de gran valor histórico.

La propaganda filmica inicia su desarrollo formal a partir del estallido de la Revolución rusa y el inicio de la Pri-

mera Guerra Mundial. Al igual que la Revolución mexicana, estos procesos históricos fueron acompañados por el cine, retratados por él y ocurrieron en un periodo en el cual el lenguaje cinematográfico empezaba a desarrollarse y a generar herramientas comunicativas, permitiendo al cine documental un papel relevante en el desarrollo propagandístico de estos eventos. Se erigió como el medio perfecto para llamar a las poblaciones a participar de un cambio histórico, al hacer uso de la capacidad emotiva y simbólica de sus imágenes que buscaron potenciar las emociones de quienes las vieron, con la finalidad de generar reacciones específicas. El cine ayudó a impulsar y validar sentimientos nacionalistas y patrióticos, así como al enaltecimiento de figuras políticas.

Es el modelo ruso el que daría origen a la propaganda fílmica moderna. Son conocidas las declaraciones de Lenin en las cuales afirmaba, en 1917, que “de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”.<sup>1</sup> Este reconocimiento del medio cinematográfico se vería respaldado durante el XIII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (1928), en el cual se reconoce que

[...] el cine es el más importante de todas las artes y puede y debe desempeñar un gran papel en la revolución cultural como medio de educación generalizada y de propaganda comunista, para la organización y adoctrinamiento de las masas en torno a las consignas y tareas del partido, para su educación artística y para su sana diversión y entretenimiento.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid, 2002, p. 277; Nowell-Smith, Geoffrey, *World Cinema*, Oxford, Oxford, 1996.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Así, el cine se ponía al servicio de la revolución, “un cine útil, persuasivo y didáctico, lo que implicaba una visión didáctica de la historia, que subrayaba los logros de la sociedad comunista”<sup>3</sup> o, en su lugar, los logros del colectivo convirtiendo al pueblo en el protagonista y en el principal factor transformador de su propia historia. Mucho tuvo que ver en esto el cine de Sergei Eisenstein. Películas como *La huelga* (1924) y el *acorazado Potemkin* (1925) se convirtieron en los relatos que muchos mandatarios buscaron reproducir, sin lograrlo. Se trataba de relatos heroicos sobre el pueblo venciendo al poder que les sometía y que parecían fragmentos de la realidad.

Este tipo de propaganda alcanzaría su esplendor durante la década de los años treinta, cuando Europa se encontraba de bruces con el fascismo. Algunos años antes, en 1927, se creó en Roma, Italia (país que tomaba como modelo el cine soviético) el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa (IICE), que proponía al cine como un recurso pedagógico para fomentar una educación por la paz. México tuvo algunas interacciones con este Instituto, aunque al final no se lograron acuerdos concretos.<sup>4</sup> Por su parte, el desarrollo de la propaganda cinematográfica en México también ha estado ligado desde su origen a fines políticos, sin dejar de lado su espíritu educativo. Desde la década de los años veinte, y con mayor fuerza de los treinta en adelante, se promovió un “cine educativo” que funcionara como un instrumento de conocimiento y sensibilización, capaz de mover a las masas en la dirección “correcta” ya fuera en temas de sanidad, educación, ideología, etc., asuntos considerados de gran impor-

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Herrera León, Fabián, “México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, COLMEX, México, núm. 36, 2008.

tancia para lograr la transformación del país. Detrás de esto había una clara intención propagandística para promover las acciones de cada presidente en turno. Para conseguir lo anterior, resultaba necesario reforzar la presencia de la figura presidencial capaz de guiar el destino de los ciudadanos.

Por lo anterior, esta investigación busca mostrar cómo fue el desarrollo histórico de la propaganda cinematográfica en nuestro país, delinear la relación entre el cine y el Estado, así como la intervención de este en el desarrollo de una industria que, ya para los años cincuenta, sería considerada como uno de los principales motores económicos del país. La generación de discursos fílmicos cada vez más especializados y la aplicación de los órganos gubernamentales para su difusión también interesan. Para los historiadores europeos y norteamericanos del cine, la intervención del Estado en la producción fílmica puede ser situada por primera vez durante la Primera Guerra Mundial; sin embargo, en el caso mexicano podemos advertir que esto sucedió antes, a partir de la llegada del cinematógrafo, en pleno mandato de Porfirio Díaz. Es en este momento cuando se sembró la semilla de la propaganda fílmica en nuestro país. Años después, la Revolución mexicana y la lucha armada generarían que los registros cinematográficos producidos en este contexto fueran paradigmáticos. La aparición de una oposición y el inicio de las revueltas llevaron a los camarógrafos de la época a realizar registros que, si bien no podemos definir como propagandísticos, sí muestran la interacción entre el cambiante gobierno y el cine, así como el interés por dejar testimonio de los acontecimientos para el público espectador y expectante. Sería hasta los años veinte, de la mano del camarógrafo Jesús H. Abitia, que la incipiente industria del cine firmaría contratos y recibiría los primeros apoyos por parte de la presidencia. Esta naciente relación se vio condicionada al cambio intempestivo de presidentes. La muerte de Álvaro Obregón dejaría a Abitia

sin el apoyo económico del que había gozado y que incluso le permitió establecer un estudio cinematográfico. Como veremos a lo largo de estas páginas, cada presidente estableció una relación particular con el cinematógrafo.

El presente libro analiza entonces el desarrollo histórico de la propaganda fílmica en nuestro país y su relación con los presidentes en turno. A partir del trabajo colectivo en un seminario mensual que titulamos “Cine presidencial”, los autores establecimos la metodología a seguir y discutimos en torno a conceptos fundamentales como los de propaganda e imagen presidencial, al igual que sobre los distintos géneros cinematográficos de no ficción surgidos en el periodo estudiado. En este seminario intercambiamos ideas que ayudaron a enriquecer la investigación y fueron clave para nuestro análisis. Así, tuvimos que definir desde qué momento histórico era posible establecer que las películas eran producidas con intenciones propagandísticas, sopesar el trasfondo ideológico que conlleva el término propaganda, y cómo sería empleado en este libro. Partimos entonces de la definición propuesta por Guy Durandin en su libro *La información, la desinformación y la realidad*, en el cual establece que

La propaganda tiene como objetivo ejercer una influencia sobre los personajes y los grupos a los que se dirige, ya sea por hacerlos actuar en un sentido dado [...] ya sea, al contrario, para hacerlos ser pasivos y disuadirlos de oponerse a determinadas acciones llevadas a cabo por el poder o un grupo antagonista.<sup>5</sup>

Durandin señala que tendríamos que establecer que la propaganda se relaciona tanto con la información como con la

---

<sup>5</sup> Durandin, Guy, *La información, la desinformación y la realidad*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 129.

mentira, lo que le ha llevado a ser vista y estudiada de formas diametralmente opuestas, teniendo mayormente un sentido peyorativo, particularmente cuando se encuentra relacionada con un Estado autoritario. Sin embargo, la propaganda también ha sido utilizada para transmitir información buscando influir en la opiniones e ideas de un grupo poblacional en específico. Para el caso de México, este grupo se encuentra conformado por habitantes del país que vieron caer un régimen dictatorial, presenciaron un movimiento revolucionario y fueron parte del periodo posrevolucionario. Por ello la necesidad de informar por medio de la propaganda que cambiaba continuamente en sus contenidos y formas.

Por su parte, Clara Kriger establece que “debemos apartarnos de la idea de que el cine político es solo el cine revolucionario, el documental es cine político desde una perspectiva muy definida”.<sup>6</sup> Para ello es importante problematizar el concepto de propaganda, entendiendo a la vez que también puede ser un vehículo de transformación a partir de su función social y política, cuestionando que su uso sea exclusivo de los totalitarismos. “Las democracias de masas no se pueden pensar sin los medios de masas”<sup>7</sup> y, bajo esta postura teórica, entendemos que el cine es el primer medio masivo, capaz de llegar a distintas partes del mundo sin importar el idioma, la cultura y sin ser necesario estar alfabetizado. Kriger deja en claro que:

Los medios masivos son el lugar donde las masas se conectan con una cantidad enorme de prácticas de la sociedad. No hay democracia de masas sin propaganda, uno de los elementos de la democracia de masas es que éstas estén informadas para

---

<sup>6</sup> Charlas REDOC / Clara Kriger / 14 de octubre de 2020. <https://www.youtube.com/live/tZ7AaVWaAfDo?feature=share>. Consultado el 10 enero de 2023.

<sup>7</sup> *Ibid.*

dirimir relaciones de poder, para que sea posible que estén al tanto de las políticas públicas, de las transformaciones que esas políticas públicas están proponiendo, no solo transformaciones económicas, tecnologías, sino también las transformaciones culturales puedan ser consolidadas. En ese sentido, la propaganda es necesaria, ya que tiene un objetivo didáctico-político.<sup>8</sup>

Por ello, no resulta sorprendente que el uso de la propaganda se convirtiera en una práctica que, si bien ha cambiado de nombre (comunicación social es uno de los más comunes), continúa siendo utilizada por los gobiernos del mundo. La propaganda se convierte en un medio de legitimación y en algunos casos de control. Desde la propaganda se establece la legitimidad pública y mediática de un gobierno, a través de la difusión de su ideario y sus políticas públicas, las cuales suelen corresponder a la agenda de los gobernantes en turno. A la vez, la propaganda intenta establecer los espacios y formas de la memoria que ocuparán un personaje y su gobierno, memoria por demás supeditada por el devenir histórico, pero que no deja de tener una intencionalidad. Así, el archivo filmico, una vez convertido en el depositario de esa memoria, nos lleva a la relectura y la significación de los elementos propagandísticos, a la comprensión de estos.

A partir de los años treinta, el uso de la propaganda en México tuvo como finalidad la creación de una identidad colectiva que giraba en torno a la posrevolución, la búsqueda de la consolidación de México como un país moderno y en desarrollo, donde la revolución había permitido abrir dicho camino. Esto moldearía los usos del cine como medio de propaganda. Si bien la popularización de la radio y la aparición de la televisión resultaron ser un golpe para la producción filmi-

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

ca propagandística, esta no desapareció; al contrario, encontró nuevos canales de difusión. Prueba de ello es el Centro de Producción de Cortometrajes surgido durante el sexenio de Luis Echeverría en los años setenta y dirigido por el cineasta español Carlos Velo, que se convertiría en el mayor productor de propaganda política del periodo. Los materiales cinematográficos producidos por el Estado contribuirán para la conformación de lo que Marc Angenot nombra una “estética social”, estableciendo tres puntos fundamentales: primero, la creación de arte accesible a las grandes masas. En este sentido el cine funciona como el primer gran medio de comunicación masivo, capaz de romper con las barreras del idioma y el analfabetismo. El cine se convierte en un puente de información que ante su uso de diversión pública logra llegar a distintas culturas. Segundo, la necesidad de un arte de la representación. El cine desde su primera filmación contribuye en la creación de representaciones; su capacidad de dispositivo de retrato genera sentido de identidad cultural, social, geográfica, política y gremial, entre otros. El reconocerse o reconocer algo a lo que pertenecemos en la pantalla genera esas nuevas formas de representación y pertenencia. Tercero, la necesidad de que este arte ofrezca un “sentido que se inscriba también en una historia orientada a una superación de las contradicciones”. El cine permite llevar a cabo el retrato de las transformaciones, mostrar en imágenes la promesa de un cambio que se ha llevado a cabo, o la evolución de un sistema social. Es aquí en donde la propaganda deja de ser promesa y se puede mostrar como una promesa cumplida porque se vale de distintas reacciones en el espectador. Tal vez la más necesaria sea generar una emoción, la cual puede ir desde la euforia, el enojo, la esperanza, la solidaridad, el desprecio, entre otras más.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Angenot, Marc, *El discurso social*, Siglo XXI, México, 2010, p. 102.

Otro tópico sería la búsqueda de una utopía, la promesa de un gobierno que en el camino que recorre llevará a la población a un mundo mejor, y para ello de nuevo resulta necesario el sentido de pertenencia y de identidad. Como podemos ver, el concepto de propaganda resulta complejo en un mundo que la utiliza diariamente, pero que a la vez niega su uso, le otorga otros nombres y la disfraza de noticia. Es entonces donde buscamos, desde la actualidad, entender la interacción de los distintos factores que han creado una propaganda fílmica, la cual se encuentra desde sus inicios en constante transformación y evolución. En este sentido, este libro busca acercarnos, desde la investigación histórica y el análisis fílmico, al origen de este medio de información en nuestro país, buscando contribuir a la generación de nuevas investigaciones sobre un tema que a todos nos atañe: la propaganda audiovisual.

Como ya se ha dicho, la concepción de este libro conformado por nueve capítulos tuvo como punto de partida nuestras conversaciones mensuales que después se plantearon, reforzaron y enriquecieron en dos importantes marcos: el Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional, coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro, y en el Seminario sobre Archivo Fílmico, organizado por David Wood en el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM). En ambos espacios, las discusiones sobre la intervención del Estado en el desarrollo de la industria fílmica mexicana fueron una constante a debate, por lo que establecer bajo qué reglas políticas evolucionó el cine en México abonaría a los estudios cinematográficos en nuestro país.

Importantes investigaciones como *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*<sup>10</sup> y *Cine do-*

---

<sup>10</sup> Ochoa Ávila, María Guadalupe (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México, CONACULTA, IMCINE, 2013.

*cumental en América Latina*<sup>11</sup> fueron de gran utilidad como textos introductorios al tema que nos interesa, debido a la extraordinaria recopilación de materiales documentales mexicanos en un caso y latinoamericanos en el otro, que estos nos ofrecen y que, por su origen, se vieron involucrados con el Estado de alguna manera. Durante la década del 2000, vieron la luz otras investigaciones como *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*,<sup>12</sup> *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*,<sup>13</sup> *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México 1895-1940*,<sup>14</sup> *A la sombra de los caudillos*,<sup>15</sup> *El presidencialismo en el cine mexicano* e *Historia sociocultural del cine mexicano: aportes al entretendido de su trama (1896-1966)*.<sup>16</sup> La lectura de los volúmenes mencionados sirvió para presentar un amplio panorama sobre las producciones filmicas (en su mayoría películas de ficción) y su contexto político.

En 2015, con Clara Kriger compartimos una serie de hipótesis y preguntas en torno a la propaganda filmica. Su

---

<sup>11</sup> Paraguá, Antonio, *Cine documental en América Latina*, Cátedra, España, 2003.

<sup>12</sup> Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*, UNAM, México, 2004.

<sup>13</sup> Carmona Álvarez, Cuauhtémoc, Sánchez, Luis (coords.), *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, IMCINE, México, 2012.

<sup>14</sup> Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México 1895-1940*, Porrúa, México, 2010.

<sup>15</sup> Fernández, Álvaro, (coord.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, UAZ, Zacatecas, 2020.

<sup>16</sup> Peredo Castro, Francisco, Dávalos Orozco, Federico, (coords.), *Historia sociocultural del cine mexicano: aportes al entretendido de su trama (1896-1966)*, UNAM, México, 2004, UNAM, México, 2016.

libro *Cine y peronismo. El estado en escena*<sup>17</sup> se convirtió en un referente en los estudios sobre propaganda documental en América Latina. Enriquecedoras conversaciones con Clara nos llevaron a identificar las similitudes y diferencias entre el caso argentino y el mexicano, así como a establecer una temporalidad en los orígenes de la propaganda estatal articulada. Lo anterior generó una de las varias preguntas que este libro pretende responder, por ejemplo, ¿de qué forma se desarrolla y construye la propaganda filmica en México? Para acercarnos a una respuesta, fue necesario que importantes investigadores se unieran a este proyecto, ya que debido a la periodicidad y complejidad de la investigación hubiera resultado imposible de otra manera. Así, después de meses de conversaciones sobre el tema y gracias al Proyecto PAPI-IT IA400720, otorgado por la DGAPA-UNAM, fue a comienzos del 2020 que se dio inicio formal a esta investigación. Por supuesto que el plan de trabajo inicial incluía visitas a archivos documentales y fílmicos, así como la realización de un coloquio en el que serían presentados los resultados; sin embargo, esto no fue posible. El inicio de la pandemia por COVID-19 nos obligó a cambiarlo todo, desde nuestra forma de vida hasta los procesos de investigación. Ante el estupor y la inmovilidad de los primeros meses, nos vimos obligados a replantear el proyecto, intentando conservar la idea original sobre este, pero con la limitante de que la búsqueda de nuevas fuentes se reducía solamente a las que estuvieran accesibles de manera digital y a las filmotecas en línea.

Por esto, la Filmoteca de la UNAM, a través de Ángel Martínez y Alejandro Gracida, jugó un papel importantísimo al proveernos de materiales digitalizados. A la par, recurrimos a bases de datos como la GP Archives y la British Pathé, la

---

<sup>17</sup> Kriger, Clara, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.

Hemeroteca Nacional de México, el repositorio de Memórica y otros más que sirvieron para la recopilación de fuentes documentales. Nos gustaría destacar la creación de una carpeta digital compartida entre los investigadores participantes: Rosario Vidal Bonifaz, Eduardo de la Vega Alfaro, Ángel Miquel Rendón, Ángel Martínez Juárez, Alejandro Gracida y David Wood, todos ellos reconocidos por su trayectoria y especialistas en la historia del cine, que nutrieron este pequeño archivo compartido con materiales conservados de investigaciones previas. Así, gracias a la colaboración y generosidad de todos, se creó un pequeño repositorio, el cual resultó indispensable para el desarrollo del proyecto.

Sin embargo, el mencionado seminario *Cine presidencial*, que surgió y mantuvimos durante los dos años de investigación (2020-21), fue trascendental. De manera natural las reuniones dieron como resultado un hilo conductor entre los textos, que rebasa el estricto orden cronológico y que nos permitió trazar puentes históricos entre los capítulos, además de unificar el uso de conceptos e ideas manejadas en cada uno de los análisis. La oportunidad de conocer nuestro trabajo antes de concluir este libro sirvió a la vez para realizar el entrecruce de capítulos, como si de una sola narración se tratara, pero sin perder la individualidad aportada por cada autor en su estudio.

La selección de las fuentes audiovisuales se centró en aquellas que nos permitieran estudiar la imagen filmica pública de cada uno de los presidentes “retratados” en los capítulos de este libro. Estas se componen de distintos géneros cinematográficos como los registros filmicos, documentales de compilación, noticiarios filmicos, documentales y *newsreels* constituidos en su mayoría por inversiones presidenciales, nombramientos, informes anuales, desfiles, actos cívicos y mítines producidos por realizadores y compañías productoras asociados al Estado.

Ya se dijo que la periodicidad de este estudio se estableció a partir de la llegada del cinematógrafo a México y culminó con la aparición de la televisión. La principal búsqueda consistió en establecer si existía un discurso específico sobre cada presidente, a partir de cómo este fue representado en los materiales producidos durante su gestión. Lo anterior se dio sin perder de vista que, durante las primeras dos décadas retratadas en este estudio, el cine era un medio que iniciaba un proceso de desarrollo técnico y discursivo, además de las variantes históricas que representó el inicio de la Revolución mexicana. Fue hasta mediados de los años veinte que el cine comenzó a utilizarse de manera consciente como un medio de propaganda. Esto no impidió distinguir el camino que la propaganda fílmica había comenzado desde el momento en que Porfirio Díaz fue filmado paseando a caballo en Chapultepec.

Para establecer una temporalidad en los orígenes de la propaganda estatal articulada, fue necesario diferenciar dos momentos en el periodo histórico que abarca este libro: el primero comienza con la función de cinematógrafo en el Castillo de Chapultepec a Porfirio Díaz (1896) y termina a la par que el maximato (1934), con la entrega de la banda presidencial a Lázaro Cárdenas del Río. La segunda, a partir del sexenio (1934-1940), y concluye con el periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), primer presidente que no pertenecía a la milicia y precursor de la televisión.

Sobre la primera etapa podemos establecer que, si bien desde sus inicios el cinematógrafo encontró en las figuras públicas un tema de interés, la evolución del medio, tanto técnica como discursivamente, se daría precisamente durante las dos primeras décadas del siglo xx. Esta relación comenzaría de forma intuitiva y desordenada. Las filmaciones serían dictadas por los acontecimientos, es decir, se realizaban registros derivados de la necesidad de retratar los sucesos originados por la campaña maderista, que llevaría a los primeros em-

presarios del cinematógrafo a seguir y retratar a la serie de personajes que la vorágine revolucionaria ofrecía.

En estos primeros momentos no podemos hablar de que existiera una intención propagandística, a pesar de que los materiales podrían servir como tal. Es a partir de la aparición de los noticieros fílmicos que el *newsreel* se convertiría en una de las primeras manifestaciones del filme de propaganda, por lo que, en estas primeras dos décadas, importantes acontecimientos políticos mundiales marcaron el ritmo del proceso de lenguaje fílmico. En el segundo momento, la propaganda fílmica se convirtió en una herramienta de distintos estados nacionales e ideologías. Para este momento histórico, la propaganda ya era utilizada como una herramienta con reglas y métodos para su creación y aplicación.

Dicho lo anterior, las otras preguntas que esta investigación colectiva pretende responder son: ¿De qué forma se desarrolla y construye la propaganda fílmica en México? ¿Cómo se establece la relación entre el cine y el Estado mexicano? Y finalmente, ¿de qué manera se relacionaron los presidentes con el cine durante su periodo?

A lo largo de los nueve capítulos que conforman este libro, encontraremos ejemplos de cómo cada uno de los presidentes en turno estableció su relación con las cámaras de cine, así como con los cineastas de su época. Este es un tema que atraviesa sobre todo los primeros cuatro capítulos, a diferencia de aquellos que, a partir de la década de 1930, fueron filmados por camarógrafos extranjeros, colaboradores de los noticieros fílmicos o por un equipo consolidado y dedicado exclusivamente a registrar la agenda presidencial. Por lo anterior, este libro no es una filmografía, sino un estudio sobre la relación de los presidentes con las cámaras de cine que los captaron en momentos importantes de su quehacer político y en los que inevitablemente aparecen acompañados por funcionarios de su gabinete, invitados extranjeros, la gente que

los acompañó en celebraciones o inauguraciones y, por supuesto, de sus esposas, a quienes conoceremos y de quienes algunos autores destacaron su presencia.

El primer capítulo es el dedicado a Porfirio Díaz (1879-1910), aquel presidente que recibió el cinematógrafo y vio las primeras vistas traídas por los hermanos Lumière desde París, la ciudad añorada por don Porfirio. Eduardo de la Vega Alfaro abre la puerta al espléndido paseo fílmico que ofrece este libro, y con gran conocimiento y finura introduce al lector en el México del porfiriato, el cinematógrafo y la estrecha relación entre personaje y objeto. A partir de un cuidadoso recuento fílmico, del pasado al presente, el autor detalla las primeras vistas filmadas del presidente y para el presidente, hasta la más reciente película de ficción estrenada en México: *El baile de los 41* (2020), en la cual Porfirio Díaz aparece al inicio y en alguna otra escena, pero deja el sello de su vínculo familiar con el protagonista. El hilo conductor entre todos los materiales fílmicos mencionados por de la Vega inicia con: a) Porfirio Díaz protagonista, b) los filmados en su periodo presidencial y en los que el presidente no fue el estelar), c) los filmados en otras épocas pero inspirados en el personaje, como las numerosas películas filmadas durante la Época de Oro del cine mexicano, los años sesenta, el calderonismo y durante el gobierno de Peña Nieto, d) los documentales históricos, y e) la más reciente película del 2020.

El siguiente capítulo, escrito por Rosario Vidal, se titula “Del experimento democrático a otra dictadura. Las imágenes fílmicas de Madero, León de la Barra y Huerta y el reciclado de la propaganda fílmica”. La autora logró articular tres breves periodos presidenciales sucedidos entre 1911 y 1914, y registrados por el cinematógrafo a través de la lente de los hermanos Alva, Antonio Ocañas y Salvador Toscano —que filmaron a los respectivos presidentes—, el interino Francisco León de la Barra (cinco meses y 5 días, del 25 de mayo al 6 noviembre

de 1911), el electo democráticamente, Francisco I Madero (de noviembre de 1911 a febrero de 1913) y el golpista Victoriano Huerta (de 1913 a 1914). Vidal combina en su escrito el necesario contexto histórico para que el lector ubique, en el espacio y tiempo, el momento político o social mostrado en las representaciones fílmicas. Con el detalle en sus descripciones de contenido, la autora logra que el lector se remonte en el tiempo. La concordancia metodológica y de estructura con el capítulo que le antecede permite dar al libro un interesante inicio. ¿La aparición de estos personajes ante las cámaras depende de sus años o meses en el poder? Definitivamente sí.

Sobre Venustiano Carranza y su relación con el cine escribe Ángel Miquel Rendón, quien expone un impecable recuento de la producción cinematográfica durante el periodo presidencial del coahuilense. Miquel aclara desde el inicio que Carranza vio en el cinematógrafo un importante agente propagandístico, lo cual lo motivó a apoyarlo, así como a fotógrafos y cineastas que dieron cobertura a su gestión. Así, desfilan por este capítulo los nombres de los hermanos Alva, Salvador Toscano, Jesús H. Abitia, Roberto Turnbull, Miguel Ruiz y George D. Wright, de quienes el autor menciona los títulos de sus filmes y a las diferentes secretarías de estado que los difundieron. La de Guerra y Marina fue la más prolífica, y hacia el final del periodo presidencial de Carranza lo fue la de Gobernación. Después de dar a conocer a fotógrafos, cineastas e instituciones, el autor aclara que filmaron con la intención de contrarrestar la mala representación que los estadounidenses hacían de México y sus habitantes. El autor logra enlazar la trayectoria política de Carranza con su cobertura fotográfica y después fílmica. Dicha estrategia narrativa atrapa al lector y logra que este recree al personaje en medio de las imágenes que lo representan y/o que lo desplazan, cuando se trató de sus dos contemporáneos famosos, Emiliano Zapata y Francisco Villa.

El presidente Álvaro Obregón (1920-1924) y el cinefotógrafo Jesús H. Abitia fueron compañeros de escuela en Huatabampo, Chihuahua, y eso marcó la base de una estrecha amistad, cuyo legado fueron las filmaciones que el cinefotógrafo realizó de la trayectoria política de Obregón. Ángel Martínez dedica su capítulo al primer presidente posrevolucionario durante sus cuatro años de gobierno, hasta su intento de reelección y posterior asesinato en 1928. El autor analiza cómo el presidente Obregón concibió el cinematógrafo y de qué manera lo utilizó para promover su imagen y acciones. Para lograrlo recurrió a las más de 13 horas de imágenes en movimiento de la Revolución mexicana que se encuentran en resguardo en la Filmoteca UNAM. Un aporte de este capítulo es el interés de Martínez en “esclarecer la paternidad” de estos materiales filmicos, lo cual enriquece el *corpus* de cineastas activos en este periodo —referidos en los capítulos que anteceden a este— al incluir al queretano Miguel Ruiz Moncada y a Vicente Cortés Sotelo, quienes también filmaron a Obregón en momentos bien descritos en estas páginas.

En “Plutarco Elías Calles. Estampas filmicas de su mandato”, Tania Ruiz Ojeda recrea las actividades políticas del “jefe máximo de la revolución” desde su faceta de candidato, toma de posesión y posterior trayectoria política que la autora extiende hasta el maximato, periodo posterior a su mandato, pero en el cual continuaría ejerciendo el poder. Ruiz Ojeda centra su atención en las películas de no ficción de procedencia estatal y privada, cuyos fragmentos se muestran generalmente en noticieros. A partir de este capítulo se rompe la línea de cinefotógrafos con nombre y apellido que transitaban al lado de los presidentes antecesores de Calles. Sin duda, el aporte de este capítulo es la interesante correspondencia entre Plutarco Elías Calles y Jesús H. Abitia, con relación a algunas deudas económicas que el cinefotógrafo había acumulado desde el periodo presidencial anterior. Es-

tos documentos explican en parte por qué el presidente Calles no contó con un cinefotógrafo “exclusivo”. Ante la falta de materiales filmicos mexicanos, la autora recurre a una serie de películas filmadas para *newsreels* extranjeros y que ofrecen una mirada distinta del cuatrienio callista.

En “Los extras a escena: el cine político durante el maximato”, Alejandro Gracida rescata las escasas pero bien elegidas apariciones cinematográficas de los presidentes Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez, durante sus breves periodos de gobierno que abarcaron de 1928 a 1934. El objetivo del autor es analizar la manera como la cinematografía nacional y extranjera retrató la realidad política mexicana y a sus principales protagonistas, durante este periodo que llamó de “auge de las industrias propagandísticas”, tanto en radio como en cine. Acompañados de un breve, pero consistente contexto político de cada personaje que ubica al lector en el espacio y tiempo, Gracida desentraña, de entre varias películas, eventos distintivos de sus periodos. Así, las imágenes de los numerosos desfiles militares, las apariciones de Ortiz Rubio que registraron incomodidad o las fiestas organizadas en el casino Agua Caliente son muestras cinematográficas de estos presidentes, a quienes la brevedad de sus gestiones les dificultó desarrollar el potencial del cine como vehículo de propaganda. Sin embargo, es de destacar que, durante los años estudiados por Gracida, la incursión del cine sonoro marcó una gran diferencia con los materiales filmicos analizados en los capítulos anteriores, y fue la toma de poder de Pascual Ortiz Rubio la primera ceremonia de cambio de presidente en México que fue filmada con un sistema de sonido directo: el vitáfono, por lo que los asistentes pudieron escuchar sus palabras de protesta.

Con Lázaro Cárdenas en la presidencia, el uso del sonido en el cine de propaganda, así como un perfeccionamiento de las estrategias de promoción gubernamental, fueron la

base para el desarrollo de una nueva y diferente relación entre un presidente y el cine. La creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) fue el vehículo ideal para convertir el cine documental en el portavoz de la ideología del Estado cardenista. Tania Ruiz Ojeda expone la creación del DAPP y su búsqueda de un modelo de comunicación en el cual el presidente Cárdenas fue el protagonista estelar, por lo que la autora reproduce parte de la cartelera de cine documental del DAPP y prioriza temas fundamentales como educación, cuestiones agrarias, representaciones obreras y por supuesto el petróleo y su expropiación, sobre los cuales se filmaron documentales en los que el presidente Cárdenas encabezó, la mayor de las veces, los eventos filmados. Ruiz Ojeda eligió descripciones de filmes que confirman la presencia y contundencia de la figura presidencial entre ciertos sectores de la población, así como el aparato propagandístico cardenista en todo su esplendor.

Manuel Ávila Camacho es el protagonista del capítulo ocho. Para la autora María Rosa Gudiño, fue el presidente cuya relación con las cámaras de cine resulta paradójica. Por una parte, fue un gran impulsor del cine producido en la llamada Época de Oro (1934-1956), pero sin mostrar empatía (su presencia ante la cámara no resulta llamativa) con las cámaras que cubrieron sus actos políticos, entre ellos varios de los sucesos políticos más importantes de su sexenio como telón de fondo: la declaratoria de guerra a los países del Eje y el llamado a la Unidad Nacional. La autora destaca que la presencia cinematográfica de Ávila Camacho estuvo opacada por su antecesor Lázaro Cárdenas y su sucesor, Miguel Alemán Valdés, quienes entendieron la utilidad propagandística del cine y la ejercieron. Por si fuera poco, la figura del hermano del presidente, Maximino Ávila Camacho, terminó de ensombrecerlo. El eje articulador de este capítulo está delineado por el contenido de los fragmentos de noticieros fílmicos re-

visados. En este sentido, el relato de Gudiño sigue la pista de Ávila Camacho a través de algunos acontecimientos políticos, culturales y familiares filmados por camarógrafos que cubrieron los noticieros fílmicos del momento.

Finalmente, David M. J. Wood presenta al inicio de su texto al presidente Miguel Alemán Valdés en un registro fílmico de su toma de posesión como gobernador de Veracruz, el 1 de diciembre de 1936, en el cual se vislumbra, según el autor, al hombre que, junto con su equipo de comunicación, identificaron desde los años treinta que, con los medios audiovisuales, podrían crear y modelar su figura como el “presidente mediático”. Sin embargo, el autor da un giro interesante a su relato, y en lugar de preguntarse cómo el presidente en turno utilizó el cine para comunicar el programa y los logros de su gobierno, elabora las siguientes cuestiones: “¿De qué maneras estas películas interpelaban a sus espectadores en un nivel emocional o afectivo? ¿De qué manera la propaganda fílmica mediatiza el poder político del régimen? ¿Cuáles fueron las formas cinematográficas de la política alemanista?”. En busca de respuestas, Wood diseña una estructura que inicia con el recuento de noticieros fílmicos que siguieron al presidente Alemán Valdés, destaca algunos documentales propagandísticos de dependencias gubernamentales como el *Documental de la Dirección Federal de Seguridad* (Salvador Pruneda, 1948) y se refiere al apoyo de este presidente al cine comercial. En el capítulo de Wood queda claro que durante el sexenio que analizó, el cine no solamente se utilizó como instrumento de persuasión y de manipulación, sino que se crearon estructuras de producción y difusión audiovisuales que estaban plenamente integradas en el quehacer cotidiano de la presidencia. En el conjunto de medios audiovisuales identificados por Alemán y sus colaboradores, estuvieron la televisión y la cobertura del cuarto informe del presidente.

Este acontecimiento marcó el inicio de una nueva forma de relación entre los subsecuentes presidentes que, además del cine, contaron con la televisión para aparecer ante el público y mostrar sus actividades, pero esa es otra historia.

### Bibliografía

- Angenot, Marc, *El discurso social*, Siglo XXI, México, 2010.
- Carmona Álvarez, Cuauhtémoc, Sánchez, Luis (coords.), *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, IMCINE, México, 2012.
- Charlas REDOC / Clara Kriger / 14 de octubre de 2020. <https://www.youtube.com/live/tZ7AaWaAfDo?feature=share>. Consultado el 10 enero de 2023.
- Durandin, Guy, *La información, la desinformación y la realidad*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Fernandez, Álvaro, (coord.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, UAZ, Zacatecas, 2020.
- Herrera León, Fabián, “México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, COLMEX, México, núm. 36, 2008.
- Kriger, Clara, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.
- Nowell-Smith, Geoffrey, *World Cinema*, Oxford, Oxford, 1996.
- Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid, 2002.
- Ochoa Ávila, María Guadalupe (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México, CONACULTA, IMCINE, 2013.
- Paranaguá, Antonio, *Cine documental en América Latina*, Cátedra, España, 2003.

Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*, UNAM, México, 2004.

Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México 1895-1940*, Porrúa, México, 2010.

Peredo Castro, Francisco, Dávalos Orozco, Federico, (coords.), *Historia sociocultural del cine mexicano: aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, UNAM, México, 2004, UNAM, México, 2016.

# I. PORFIRIO DÍAZ Y SU *BELLE ÉPOQUE* CINEMATOGRAFICA

Eduardo de la Vega Alfaro

Departamento de Sociología. Universidad de Guadalajara

En la particular historia de nuestro país, correspondió al dictador liberal Porfirio Díaz convertirse en el gobernante que contó con las imágenes fílmicas a fin de poder utilizarlas como elementos de propaganda moderna y de amplia difusión. En el presente ensayo se hace una apretada síntesis de las diversas formas en las que la pantalla terminó sirviendo a los intereses inmediatos del sistema político en curso, pero también consideramos necesario emprender un somero análisis de otra serie de películas que, más allá del corte histórico que marcó el final del gobierno porfirista, asimismo se han servido de la imagen del político oaxaqueño para proponer diversas reflexiones históricas y culturales en torno al periodo caracterizado por el despegue rumbo a la modernidad y sus contradictorias consecuencias. Cabe agregar que ha sido gracias a la persistencia de instituciones como la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional que hoy en día podamos acercarnos a lo que todavía se conserva de aquellos primitivos materiales en los que Díaz dejó huella y constancia del uso del nuevo medio y arte para sus inagotables afanes propagandísticos. Mi inevitable agradecimiento al apoyo recibido por ambas instancias para alcanzar los objetivos esbozados en las páginas siguientes.

I.

Efeméride significativa: el domingo 20 de enero de 1895, el Presidente de la República mexicana, general Porfirio Díaz

Mori, su esposa Carmen Romero Rubio y una amplia comitiva acudían a la inauguración de las funciones de uno de varios aparatos que en aquel entonces ya captaban y proyectaban imágenes en movimiento: el *Kinematoscopio*, invento patentado por Thomas Alva Edison dado a conocer en México por el estadounidense John R. Roslyn, a su vez representante de los empresarios Frank Z. Maguire y Joseph D. Baucus. Aunque en aquella ocasión el presidente de la República se dijo satisfecho de la demostración, no dejó de ser cuando menos curioso que Roslyn no le haya planteado la posibilidad de que algún día fuera filmado para que su imagen en movimiento luciera como una novedosa y acaso más penetrante forma de propaganda. Cuando menos no parece haber quedado testimonio alguno de que una propuesta en ese sentido hubiera sucedido. De todas maneras, el año iniciaba con buenas perspectivas para los sectores gobernantes y Díaz, hombre apegado a los logros del avance tecnológico, debió vislumbrar desde entonces la posibilidad de que ese tipo de inventos algo o mucho podían ayudarle a mantener el poder dictatorial junto con su hasta entonces infalible fórmula de “Poca política y mucha administración”.

En el resto de aquel año ocurrirían algunos otros acontecimientos que asimismo llamaron la atención: 1) el primer censo nacional de características oficiales arrojó como principal resultado que la población del país alcanzaba una cifra aproximada de 12.5 millones de habitantes; 2) el abogado y sociólogo jalisciense Wistano Luis Orozco publica *Legislación y jurisprudencia sobre terrenos baldíos* (Imprenta del Tiempo, 2 volúmenes), en el que, sobre la base de un positivismo “crítico” o hasta cierto punto antioficial, de clara raigambre liberal en el sentido antes planteado por Ponciano Arriaga e Ignacio L. Vallarta en el Congreso Extraordinario Constituyente de 1856-1867, se fustiga el tipo de tenencia de la tierra en México, acaparada en un alto porcentaje por unas cuantas

familias de hacendados y terratenientes. El profuso estudio de Orozco, pletórico en datos estadísticos, se convertirá en uno de los principales antecedentes del Programa del Partido Liberal difundido en 1906 por los hermanos Flores Magón y sería uno de los fundamentos de *Los grandes problemas nacionales* (Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1909), la obra cumbre de Andrés Molina Enríquez que a su vez influirá en varios de los artículos de la Constitución de 1917 en materia agraria, y 3) la capital del país se convierte en la sede del Congreso Internacional de Americanistas, lo que será manejado como síntoma del prestigio que el gobierno porfirista había logrado entre los países de habla hispana.

Hasta donde ha podido avanzarse en ese sentido, George Argerino, otro representante comercial de la Casa Edison, dio a conocer el *Kinematoscopia* en Guadalajara, zona urbana considerablemente poblada, pero al parecer sus funciones con ese artilugio no tuvieron mucho impacto que digamos.<sup>1</sup> Así, algunos núcleos de la sociedad mexicana comenzaron a tener contacto con lo que se consideraba otro de los prodigios de la invención humana: la imagen fotográfica en movimiento y los rituales y mitologías derivadas de ella.

Las “vistas” difundidas por el aparato patentado por Edison (una de ellas mostraba a un charro mexicano ejecutando suertes con la mangana) eran hasta cierto punto parecidas, en duración y formato, a aquellas que, a partir de agosto de 1896, fueron filmadas por el pequeño equipo que encabezaban los franceses Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, emisarios de la empresa de los hermanos Louis y Antoine Lumière en México, y en las que el dictador oriundo de Oaxaca,

---

<sup>1</sup> Cf. Guillermo Vaidovits, *El cine mudo en Guadalajara* (Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, 1989), 17-20 y Juan Felipe Leal, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza, *1895: El cine antes del cine* (México D. F.: Juan Pablos Editor, 2005), 99-103.

que en ese entonces contaba con casi 66 años de edad y de seguro sentía vivir su etapa de esplendor como gobernante, era el eje en torno al cual giraban, ahora sí, las breves “vistas” conocidas como *El Presidente de la República paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* (que al parecer fue la primera de la serie en haberse filmado), *El Presidente de la República entrando a pie al Castillo de Chapultepec*, *El Presidente de la República despidiéndose de sus ministros en el Castillo de Chapultepec*, *El Presidente de la República recorriendo con su comitiva la Plaza de la Constitución el 16 de septiembre*, *El Presidente de la República regresando en carruaje al Castillo de Chapultepec*, *El Presidente de la República saliendo a pie del Castillo de Chapultepec*, *El Presidente de la República saliendo en coche del Castillo de Chapultepec*, *El Presidente de la República y sus ministros en el Castillo de Chapultepec el 16 de septiembre*, *Grupo en movimiento del mismo general Díaz y algunas personas de su familia*.<sup>2</sup> Que en la mayoría de esas cintas apologeticas a la figura del mandatario, quien, por cierto, acababa de reelegirse por cuarta ocasión, fuera asociada al Castillo de Chapultepec y al Palacio Nacional tampoco era casual: como sus antecesores pintores y fotógrafos europeos, los cineastas primitivos franceses sabían muy bien del efecto persuasivo que en los espectadores podía causar el hecho de integrar la imagen humana con los símbolos arquitectónicos del poder. Y el que se captara a Díaz y colaboradores durante los festejos del 16 de septiembre de 1896 también lo vinculaba con la fecha de mayor simbolismo nacionalista imperante en ese entonces. Como quiera que haya sido, esas películas se realizaron de manera más o menos simultánea al registro

---

<sup>2</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920* (México D. F.: Filmoteca de la UNAM, 1986), 17-18 y Juan Felipe Leal, *Filmografía mexicana 1896-1911* (Ciudad de México: Juan Pablos Editor, et al., 2019), 22-26.

de la imagen de otras figuras de poder en diversas partes del mundo, entre ellas Nicolás II, el zar del Imperio ruso, que fue uno de los que también entendió a la perfección el valor propagandístico del nuevo medio masivo, tejedor de textos visuales.

Aunque así pudiera entenderse, la “vista” *Carmen Romero Rubio de Díaz y sus familiares en carruaje en el Paseo de la Reforma* no fue solo una simple extensión de los breves filmes en los que aparecía su esposo, sino que, quizá, la obra pudo hacer eco al “discreto” pero eficaz papel que, según crónicas de la época, ella solía jugar en las diversas actividades sociales y políticas ligadas al ejercicio del poder. Todavía no se sabe quiénes eran los familiares que acompañaron a Doña Carmen en aquel recorrido por la avenida más afrancesada de la capital del país, pero es posible que, entre otros, se incluyeran a Luz Aurora y Amada Díaz Ortega, las hijas que el dictador había tenido con su primera esposa. En todo caso, el cuadro familiar en movimiento completó perfectamente el halago que los enviados de los hermanos Lumière hicieron con relación a los títulos anteriormente mencionados.

Una de las cintas que aún se preservan de entre las filmadas por Veyre y Bon Bernard, *El señor Presidente de la República paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, exhibida el jueves 27 de agosto de 1896 en la misma residencia presidencial, es por demás sintomática: acompañado de varios personajes políticos de la época y de una mujer (probablemente su esposa), don Porfirio cabalga lentamente en diagonal al encuadre hasta que queda próximo a la cámara, que, por el ángulo, termina registrando su figura como si fuera una estatua ecuestre ante la que un soldado hace un reverencial saludo militar. Así, la película resultó el equivalente en movimiento de las varias pinturas y fotos en las que Díaz aparece montado en fino caballo para resaltar su figura y consolidar por vía del arte su poderío político y militar, así



El señor presidente de la República paseando a caballo en el bosque de Chapultepec.

como su férreo mandato. Ataviado de civil, el presidente de la República ofrece en este caso la imagen de un gobernante de raigambre liberal que puede departir su cabalgata matutina con amigos y familiares sin temor alguno, ello a más de mostrarse como un hombre circunspecto. La “vista” resultó por lo tanto muy similar a una foto que se incluye en la sección iconográfica del libro de Paul Garner dedicado a Díaz,<sup>3</sup> imagen que, por la edad aproximada de Donato Lucas Porfirio Ortega, hijo del político oaxaqueño quien lo acompañó en esa ocasión, debió captarse hacia 1892, lo que entre otras cosas confirma que aquellos paseos a caballo en las inmediaciones del Castillo de Chapultepec eran muy frecuentes, parte significativa de aquella imagen de probidad y disciplina que ya

---

<sup>3</sup> Paul Garner, *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador: una biografía política* (México D. F.: Planeta, 2003), 1-291.

venía resaltándose en diversas formas de la prensa ilustrada, revistas incluidas, a más de las innumerables pinturas y fotografías del dictador que, desde el inicio de su cuarto periodo presidencial, adornaban las oficinas de la burocracia estatal a lo largo y ancho del país.

Muy mal encuadrada para los propósitos de su título, *El Presidente de la República despidiéndose de sus ministros en el Castillo de Chapultepec*, otra de las cintas del respectivo bloque que se conserva, muestra a un pequeño grupo de colaboradores del dictador (entre los cuales alcanza a distinguirse, con alguna claridad, a José Ives Limantour), todos ellos en sobria actitud de acompañar a su jefe, quien, es de suponer, se aprestaba a desempeñar alguna de sus tareas gubernamentales. Complementan el cuadro elementos de la escolta y militares varios que se cuadran al momento en que los susodichos ministros dan la mano al presidente ya fuera de la toma. En este caso, la ritualidad del acto de despedida, que de seguro ocurría con frecuencia más o menos en los mismos términos, se torna en alguna medida sarcástico: varios de los cadetes que forman parte de la guardia presidencial regresan al punto de arranque, pero algunos voltean a ver a la cámara y hasta sonríen burlones y complacientes.

La nada despreciable cantidad de “vistas” tomadas a Díaz por Bon Bernard y Veyre durante su estancia de cerca de seis meses en nuestro país constituyeron poco más del 30% del total de las filmadas en ese año, lo cual no debe considerarse, por supuesto, un hecho fortuito.<sup>4</sup> El jueves 6 de agosto de 1896, y como una estrategia para aprovechar al máximo el

---

<sup>4</sup> Debemos al ya finado amigo y colega Galdino Gómez, otrora director de la Cinemateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, un dato a comprobar en futuras investigaciones: que la dupla Veyre-Bon Bernard venía acompañada de un asistente y casi siempre operador de la cámara apellidado Fax, también procedente de Francia.

afrancesamiento de cultura imperante en el México porfiriano (incluidas las nociones positivistas que ya para entonces habían arraigado en los planes de estudio de la Escuela Nacional Preparatoria y en la publicación de la famosa *Revista Positiva*, dirigida por Agustín Aragón), ambos emisarios exhibieron ante el presidente de la República y un grupo integrado por algunos de sus familiares y varios colaboradores una serie de breves cintas en el Alcázar del Castillo de Chapultepec y, según la prensa, los asistentes a esa sesión habían quedado plenamente complacidos con las “maravillas” del *Cinematógrafo*, el invento patentado tiempo atrás por los hermanos Lumière. Es muy probable que desde aquel momento Díaz haya fortalecido la idea en torno a las inmensas posibilidades propagandísticas del nuevo medio, por lo que debió colaborar con pleno gusto en la realización de aquellas cintas primitivas, pero nada inocentes, que contribuyeron a difundir su imagen de una especie de padre benevolente de todos los pobladores del país.

Una de las “vistas” exhibidas en aquella ocasión fue, no casualmente, *La llegada del tren* (*Arrivée d'un train à La Ciotat*), la ahora célebre obra que también había sido mostrada, junto con otras breves cintas primitivas, en la no menos célebre primera exhibición pública del “prodigioso” invento patentado por Louis y Auguste Lumière, función llevada a cabo el día 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indio, sótano del *Grand Café*, ubicado en el núm. 14 del Boulevard de las Capuchinas, París, Francia. La película había cobrado presencia en muchos de los lugares en los que el invento de los Lumière se daba a conocer. No es difícil suponer que, ante la asombrosa pantalla que mostraba a un tren en movimiento arribando vertiginoso a la estación, en la mente de don Porfirio Díaz haya brotado la idea de que precisamente a su gobierno se debía que México ya contara para entonces con una extensa red ferroviaria que para ese momento se podía contabilizar en

alrededor de 11,500 kilómetros de vías férreas, la mayoría de ellas instaladas a lo largo y ancho del territorio nacional gracias a una fuerte inversión de capitales extranjeros provenientes de Estados Unidos, Inglaterra y varios países europeos. Para no ser menores con relación a ese clásico del cine primitivo francés, varios pioneros nacionales filmarán una serie de cintas que por su mero título pueden considerarse como las versiones y derivaciones locales del mencionado filme de los hermanos Lumière: *Llegando el tren a Toluca* (1899), proyectada por los hermanos Becerril en la Ciudad de México; *Paisaje en un tren* (1900), tomada por los mismos hermanos Becerril y también exhibida en la misma capital del país; *Un ferrocarril llegando a la ciudad de Aguascalientes* (1901), de Francisco Sotarrriba; *De Guadalupe a Zacatecas en un tren en marcha* (1905), de Carlos Mongrand, etc.<sup>5</sup>

Y aunque no se refirieran directamente a don Porfirio y su peculiar manera de ejercer el poder, otros bloques de “vistas” hechas por los emisarios de los Lumière, unas filmadas en la moderna Hacienda de Atequiza, Jalisco, hacia principios de noviembre de aquel 1896 (*El amansador*, *Baño de caballos*, *Elección de yuntas en una bueyada*, *Lazamiento de un caballo salvaje*, *Lazamiento de un novillo*, *Un mangoneo*, *Pelea de gallos*, *Danza mexicana* o *Jarabe tapatío*), y otras que elogiaban de manera implícita los aparatos de control social (*Alumnos de Chapultepec en la esgrima del fusil*, *Alumnos de Chapultepec desfilando*, *Desfile de rurales al galope*), resultaron perfectamente complementarias con la halagadora imagen de Porfirio Díaz que difundiera el grupo de “mini-filmes” al que hicimos referencia líneas arriba.

---

<sup>5</sup> Un listado más detallado de títulos de ese tipo puede verse en: Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920* (México D. F.: Filmoteca de la UNAM, 1986), 23-30.

Si cabe la hipérbole, tanto las cintas en las que el dictador fue la “estrella”, como las captadas en Atequiza y aquellas en las que se veían representantes de instituciones castrenses, trataron de ofrecer, en su amplio conjunto, la imagen de un país progresista, muy bien gobernado y asimismo arraigado a peculiares costumbres campiranas. Y con ello Veyre y Bon Bernard cumplieron con creces el principal cometido para el que arribaron al México que parecía vivir, por fin, su respectiva *Belle Époque*, aunque todo eso escondiera las consecuencias de un régimen ferozmente autoritario y una estructura social caracterizada por abismales diferencias detectadas en el mencionado trabajo de Wistano Luis Orozco: riqueza concentrada en las manos de unos cuantos propietarios de fábricas y haciendas, al lado de la más lacerante y mayoritaria pobreza secular. De hecho, el 5 de febrero de aquel 1896 se había promulgado el “Plan de Restauración de la Constitución y Progresista”, elaborado por el grupo que coordinaba el aguerrido anarquista chihuahuense Lauro Aguirre, continuador de la lucha que años atrás se había producido, y reprimido con saña inaudita, en el poblado de Tomochic. Entre las muy avanzadas propuestas en aquel documento, ya desde entonces se exigía el derrocamiento de Díaz por la vía armada; la imperiosa necesidad de libertad de expresión para todas las manifestaciones políticas; el reclamo de que las minas pasaran a ser propiedad de los trabajadores, así como la plena igualdad de derechos para las mujeres, lo que implicaba el de ser electas a cualquier puesto político, incluida la presidencia de la República.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Laura Ibarra García, *El reclamo de justicia social en la historia de México* (México D. F.: Miguel Ángel Porrúa Editor-Universidad de Guadalajara, 2016), 205-206.

## II.

El caso es que, convertidas *ipso facto* en uno de principales atractivos del cine hecho en México, algunas de las actividades públicas del político oaxaqueño serían registradas por las cámaras de un buen número de nuestros pioneros de la producción y el espectáculo filmicos, quienes, provenientes en su mayoría de los sectores medios que la dictadura de Díaz prohijó, vieron en el cine una plataforma de ascenso social, lo que a su vez explica que, en términos generales, estuvieran de acuerdo con las políticas gubernamentales puestas en práctica desde el poder federal, esto derivado de lo que a un porcentaje de la población consideraba el gran logro del porfiriato: una prolongada estabilidad social, al menos con relación a caóticas décadas de buena parte del siglo XIX. Durante los últimos años de ese siglo y los primeros del XX, otras “vistas” y documentales al estilo de *Maniobras militares en San Lázaro* o *Revista del general Díaz* (Guillermo Becerril, 1899), *La llegada del general Porfirio Díaz al Palacio Nacional* o *El Presidente de la República con sus ministros de vuelta de la Gran Revista del 16 de septiembre* (Francisco Sotarrriba, 1900), *Fiestas presidenciales del 1 de diciembre de 1900 en México* (Guillermo Becerril, 1900) y *El general Porfirio Díaz y su señora esposa paseando a caballo en Chapultepec* (1901) parecen haber reciclado la perspectiva complaciente de Veyre y Bon Bernard, pero con el agregado de ser películas realizadas con afanes de seguir difundiendo una imagen benévola del político oriundo de la capital oaxaqueña. En los tres primeros casos, los simples títulos evidencian un tono celebratorio a las actividades del mandatario en la supervisión de tropas o en momentos claves como los festejos en conmemoración de la lucha independentista o la celebración de su enésima toma de posesión del poder presidencial, ello mientras comenzaban a ser más difundidas por la prensa

opositora al régimen las reprimidas sublevaciones de yaquis y mayas ocurridas en regiones de Sonora y Yucatán. En el filme restante, se le pudo ver apacible reiterando sus cabalgatas matinales en los alrededores del castillo de Chapultepec, pero ahora acompañado de Carmelita Romero Rubio de Díaz, emblema de la mujer recatada al lado de su todavía poderoso marido. Pero cabe aclarar que en esos años la duración total de las “vistas” ya no se ceñía a una única toma, sino a varias que aspiraban a integrar una especie de “noticia filmada”, un tanto más compleja, y por ello hipotéticamente más atractiva para los espectadores potenciales. Ni que decir que esta mayor complejidad narrativa y expositora también parecía estar diseñada para servir de eco propagandístico a la figura del autoritario presidente.

Por otra parte, es muy posible que el también cortometraje titulado *Visita del general Díaz a Puebla* (Guillermo Becerril, 1901) haya servido de modelo a la buena cantidad de reportajes filmicos que comenzaron a seguir la trayectoria de Díaz en sus giras por ciudades y lugares de la llamada “provincia mexicana”, esto con el propósito de seguir manteniendo presencia física a lo largo y ancho del país gracias a la constante amplitud de la red ferroviaria, logro económico que, sobre todo, permitía la exportación de materias primas al mercado internacional. En este otro caso, la obra filmica registró una parte de las diferentes “Fiestas presidenciales” que se celebraron en la capital poblana con motivo del entonces reciente ascenso de Díaz al supremo poder político del país, lo que no hizo otra cosa que consolidar su dictadura. Juan Felipe Leal<sup>7</sup> apunta que del filme de Becerril se conservan dos escenas:

---

<sup>7</sup> Leal, *Filmografía mexicana 1896-1911*, 68-69.

La primera registra la develación del grupo escultórico que remata el monumento franco-mexicano de la Paz [...] La segunda, encuadra al general Díaz y algunos de sus secretarios de estado [...], así como al gobernador del Estado de Puebla, sentados ante una mesa de estilo barroco frente al castillo del cerro de San Juan.

Eso quiere decir que productores y exhibidores como Guillermo Becerril se mantenían prestos a captar los que podrían considerarse los momentos más relevantes de las giras presidenciales, para difundirlas cuanto antes y así poder estar a la altura de las necesidades del Poder.

Mientras la dictadura encabezada por Porfirio Díaz inicia su lento pero marcado declive, fenómeno concomitante al inexorable deterioro físico de su persona, los cineastas mexicanos registran acontecimientos de muy variada índole, la mayoría celebratorios, pero nunca se olvidan de seguir de cerca las actividades del mandatario. Entre 1902 y 1905 se producen y exhiben títulos como *El general Porfirio Díaz llegando en coche a Palacio* (Guillermo Becerril, 1902), *El general Porfirio Díaz se dirige a las tribunas el 2 de abril* (Guillermo Becerril, 1902), *El general Porfirio Díaz paseando a caballo acompañado de sus ministros* (Enrique Rosas, 1904), *Las fiestas presidenciales de México* (Salvador Toscano, 1904), *Desfile frente a Palacio Nacional, México* (Hermanos Becerril, 1905), *Un 16 de septiembre en México* (Salvador Toscano, 1905), *Vista tomada en el parque de Chapultepec en la que aparecen el Presidente de la República y el gobernador de Durango, señor De la Torre* (Carlos Mongrand, 1905), etc. El segundo de esos primitivos reportajes cinematográficos se afanó en testimoniar un acontecimiento que año con año servía muy bien para reforzar la idea del heroísmo de Díaz en la lucha contra la intervención francesa, lo que le ayudaba a consagrar su dictadura conforme esta se prolongaba en el tiempo,

ello mientras se iban generando reacciones cada vez más enconadas contra la elite que él representaba.<sup>8</sup> Ya por censura o autocensura, dichas reacciones parecían estar ocurriendo en otro país toda vez que no tenían cabida en el imaginario filmico de la época. Por su lado, una película de producción extranjera, *La gran corrida de toros* (*The Great Bull Fight*), filmada el 2 de febrero de 1902 por enviados de la Casa Edison, destacó en su publicidad la presencia en la plaza “México” del general Porfirio Díaz “y miembros de su gabinete”, aunque es de suponer que, en vista de la brevedad del filme,<sup>9</sup> el dictador no apareció en pantalla.

Por un notable trabajo debido a Ángel Miquel<sup>10</sup> sabemos que *Viaje a Yucatán* aspiraba sintetizar de la mejor manera posible el periplo del dictador Díaz en aquel estado del sur de la República, trayecto realizado con un triple propósito: contribuir a la reelección de su amigo, el oligarca local Olegario Molina; dar su aval a los poco más de 30 integrantes de lo que después sería conocida como la “Casta divina”, terratenientes henequeneros encabezados por Rafael Peón Losa que habían sido señalados por una parte de la prensa capitalina como vulgares esclavistas, y, claro, inaugurar algunas obras públicas que hacían evidente el progreso en aquella zona, incluidos un moderno asilo para dementes y el hospital

---

<sup>8</sup> De hecho, cada determinada cantidad de años los festejos del 2 de abril eran aprovechados para que los porfiristas de toda laya cumplieran con el rito de ir a ofrecer al dictador una nueva candidatura para que siguiera en el poder; ello a fin de cubrir las supuestas formas “democráticas”. Sobre la última etapa histórica del gobierno de Díaz, véase: Ariel Rodríguez Kuri, *Los argumentos del Porfiriato. La racionalidad política de la Clase Dominante 1900-1913* (México, D. F.: UNAM-Tesis de Licenciatura en Sociología, 1985), 150 pp.

<sup>9</sup> Leal, *Filmografía mexicana 1896-1911*, 78-79.

<sup>10</sup> Ángel Miquel, *Salvador Toscano* (México D. F.: Universidad de Guadalajara, et al., 1997), 107-108.

O'Horán.<sup>11</sup> Integrada por doce “vistas en movimiento”, la película tuvo uno de sus estrenos en el Teatro Riva Palacio alrededor del 10 de marzo de 1906. Las “vistas en movimiento” registraron los siguientes acontecimientos y lugares: *Salida del señor general Díaz de México; Bahía de Veracruz y el muelle; El cañonero Bravo; En el puerto de Progreso; El general Díaz desembarca en Progreso; El Presidente en Mérida; Vista panorámica de Mérida; El general Díaz visita el Instituto; La señora Romero Rubio de Díaz visita la catedral y el obispado; El lago de la colonia de San Cosme; El general Díaz sale de Mérida; El Presidente se despide de Yucatán*. A decir de Aurelio de los Reyes,<sup>12</sup> el experimento filmico de Toscano se complementó con un reportaje de 51 imágenes fijas que constituían “un relato minucioso” del trayecto, mismo que primero implicó, en la realidad, un traslado por tren de la capital del país al puerto de Veracruz, donde Díaz y su esposa y demás acompañantes zarparon en barco con rumbo a Progreso, y viceversa.

*Fiestas presidenciales en Yucatán*, también difundida como *Fiestas presidenciales en Mérida (Gira a Yucatán de Porfirio Díaz)* (1906), de Enrique Rosas, debió registrar otra parte de lo ocurrido en aquellas jornadas, pero seguramente con el mismo afán, entre entusiasta y celebratorio, registrado en el filme de Toscano. De este último caso no deja de llamar la atención el fragmento en el que la esposa del mandatario haya visitado la catedral y el obispado de la capital del estado de Yucatán. Ese tipo de imágenes debieron reforzar una idea que a Carmen Romero Rubio le gustaba mucho que se difundiera de ella: la de una mujer fervorosamente creyente

---

<sup>11</sup> Véase: Gilbert M. Joseph, *Revolución desde fuera. Yucatán, México y los Estados Unidos 1880-1924* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992), 92 y ss.

<sup>12</sup> De los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*. Volumen I: *Vivir de sueños (1896-1920)*. (México D. F.: UNAM, 1983), 58.

como se suponía deberían serlo todas sus congéneres mexicanas. Es de sobra conocido que la religiosidad de la señora Romero Rubio de Díaz, a quien la conseja popular llegó a calificar como “Protectora de la Religión de la República”, fue un factor importante para que su marido terminara pactando a plenitud con el clero más conservador y “políticamente correcto”, en este caso representado por el arzobispo Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, otrora servil admirador y adulator de Maximiliano de Habsburgo y de su imperio de opereta, claramente apuntalado por un liberalismo contradictorio.

Al margen de mostrar la cercanía que el cineasta tenía para entonces con el régimen, otras películas realizadas en 1906 por Salvador Toscano (*El general Porfirio Díaz dirigiéndose a las tribunas el 2 de abril; Un 16 de septiembre en México*, que incluía imágenes del dictador con su guardia presidencial) tendieron a reiterar aquella imagen del presidente de la República como principal promotor de las particulares formas del civismo que se habían comenzado a gestar luego de la muerte de Benito Juárez. En tal sentido, el caso de *Tumba de Juárez, Ciudad de México* (Enrique Echániz Brust, 1906) puede ser, a su vez, relevante porque parece haber recogido las imágenes que permitieron constatar la presencia de Porfirio Díaz ante el sepulcro del “Benemérito de las Américas” para homenajearlo en el Centenario de su nacimiento, acto celebrado el 21 de marzo de aquel año. Reverenciar a quien incluso había tratado de derrocar por medio de la Rebelión de La Noria (1871-1872) fue una maquiavélica estrategia política que permitía al dictador proyectarse ante propios y extraños como un hombre capaz de reconocerle méritos a sus rivales políticos, siempre y cuando eso no fuera en detrimento de su ejercicio del poder.

Otros casos dignos de referirse. *Las fiestas con motivo de la inauguración de la ruta de Tehuantepec*, patrocinada por

la Empresa Cinematográfica Mexicana de Enrique Echániz Brust y Jorge A. Alcalde (1907);<sup>13</sup> *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907) e *Inauguración del tráfico internacional por el istmo de Tehuantepec* (hermanos Alva, 1907) se propusieron registrar y propagar el acontecimiento más relevante que, desde el punto de vista oficial, ocurrió en el sur del país a principios de aquel año, en el que, por cierto, se acentuaría una crisis económica con la sucesión de quiebras empresariales, plagas y demás calamidades, lo que oscurecería los festejos por la extensión de vías férreas.<sup>14</sup> Obtenida gracias a un intercambio con el British Film Institute, la Filmoteca de la UNAM conserva una copia casi completa de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec*, misma que, como su título indica, registró los actos y ceremonias del inicio formal de actividades del tramo ferroviario de Salina Cruz, Oaxaca, a Puerto México (hoy Coatzacoalcos), Veracruz, hecho ocurrido en torno al 23 de enero de 1907, lo que vino a significar quizá el mayor logro de la dictadura porfiriana en materia de instalación de vías férreas. Al igual que la mayoría de la prensa de esa época, la cinta de Salvador Toscano compartió el mismo afán apologético al ya para entonces prolongado régimen encabezado por el anciano político oriundo de “La vieja Antequera”, quien de esta forma pudo sentirse orgulloso de llevar el progreso a su estado natal. Incluso podría hablarse de un efecto complementario entre las imágenes filmicas y los textos publicados en los diarios que no necesariamente fue consciente por parte de sus respectivos

---

<sup>13</sup> Al parecer, de esta cinta derivó otra con el título de *14 vistas tomadas en la vía del ferrocarril de Tehuantepec*.

<sup>14</sup> Véase: John Mason Hart, *El México revolucionario. Gestación y proceso de la Revolución Mexicana* (México D. F.: Alianza Editorial Mexicana, 1990), 234-263.



Inauguración del tráfico  
internacional en el  
istmo de Tehuantepec.

creadores, pero que sin duda habla del uso de criterios más o menos comunes a la hora de construir la noticia. En otras palabras, ambos testigos del hecho histórico partieron de la idea de exaltar la monumental obra de ingeniería ferroviaria asociándola sin más a la política “progresista” implementada por don Porfirio, quien una vez más resultaba contemplado

como el gran benefactor del país y a cuya personalidad se rendía un culto no solo desmesurado, sino carente del menor sentido crítico.<sup>15</sup> Ante los filmes previamente mencionados, otras cintas que igualmente mostraran las labores de don Porfirio en el resto del año, e incluso durante 1908, debieron palidecer muchísimo.

Una buena parte de los historiadores está de acuerdo en que la entrevista que Díaz concedió al periodista canadiense James J. Creelman tuvo el mérito de abrir nuevas perspectivas en la lucha política.<sup>16</sup> Publicado en español el 3 de marzo de 1908 en el diario *El Imparcial*, en aquel diálogo Díaz enfatizó haber permanecido tanto tiempo en el poder gracias a la renovada petición “de la sociedad mexicana”, concretamente de los integrantes de los sectores medios, ello porque los “individuos de la clase del pueblo son, por desgracia, bastante ignorantes para aspirar al poder”. Como una elaborada jugada política más, Díaz dejó asentado ante Creelman que ya no tenía aspiraciones de mantenerse en la presidencia, pues el país había alcanzado logros irreversibles en materia económica y por lo tanto no aceptaría una nueva elección. Por otra parte, el caudillo oaxaqueño comenzó a manejar la idea de nacionalizar los ferrocarriles, ello como

---

<sup>15</sup> Un análisis más detallado de esa película puede encontrarse en: Eduardo de la Vega Alfaro, “Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec (1907), película de Salvador Toscano Barragán”, en *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 13, 1907. Primera parte. El cine y sus empresas*, de Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza (Ciudad de México: Juan Pablos editor; 2018), 225-261. Apunte obligado: resulta muy sintomático y nada casual que, en contraste con el afán de registrar aquel acontecimiento, ninguno de nuestros pioneros fílmicos se haya atrevido a filmar aspectos de las huelgas de Cananea y Río Blanco, por solo citar dos ejemplos de la ebullición política y social que ya se vivía en aquellos tiempos.

<sup>16</sup> Entre esa lista de interesados sobre las consecuencias de las declaraciones de Díaz a Creelman, sobresale Jesús Silva Herzog, *Breve Historia de la Revolución Mexicana* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1960), 71-74 y 127-139.

resultado de la considerable inversión de capital estatal (administrada por su hijo “Porfirito”) en la reconstrucción de la ruta Salina Cruz-Puerto, México. El mero anuncio de ese gesto de nacionalismo confiscatorio no gustó mucho al gobierno estadounidense que encabezaba el republicano William Howard Taft.

En el contexto de las secuelas de aquel importante encuentro con Creelman, en enero de 1909 se publica *La sucesión presidencial de 1910. El Partido Nacional Democrático*, libro de Francisco I. Madero que lo catapulta a la fama política. La aparición de ese texto coincide con la filmación de *Viaje a Manzanillo* (Gustavo Silva, 1909), obra financiada por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (SIPBA), instancia oficial puesta desde algunos años antes al mando del destacado intelectual Justo Sierra Méndez, que incluyó imágenes de una visita de Díaz a Guadalajara y la “tumultuosa” recepción que se hizo en el puerto de la costa del Pacífico. Poco después, la cinta tuvo su digno complemento en *Viaje de Justo Sierra a Palenque*, filmada por el mismo Gustavo Silva también para la SIPBA, lo que vino a coincidir con la aceptación por parte de don Porfirio de la candidatura presidencial que le había ofrecido la manipulada Convención del Partido Nacional Reeleccionista pretextando, una vez más, que tenía un “deber patriótico para preservar la estabilidad de la nación”. Las dos películas realizadas por Gustavo Silva marcaron la pauta de la intervención directa del Estado en la producción cinematográfica con abierta intención propagandística, sumándose con ello a la buena cantidad de empresarios-cineastas privados que ya para entonces se dedicaban de manera sistemática al financiamiento y difusión de filmes de claro aliento y sentido apologético. Un dato revelador en otro sentido: en alguno de los días de agosto el dictador oaxaqueño corroboró su profunda admiración hacia los logros de la ciencia y la tecnología al enviar un reconocimiento a Thomas

Alva Edison, felicitándolo de viva voz por la gran difusión que ya para entonces había alcanzado el fonógrafo.<sup>17</sup>

Realizada en Ciudad Juárez y El Paso, Texas, constituida por alrededor de 40 tomas de duración estándar (promedio de un minuto por cada una) y con una longitud calculada entre 850 y 1000 metros, *Entrevista de los presidentes Díaz y Taft* fue por su parte la síntesis filmica del primer encuentro entre representantes de los respectivos gobiernos de México y Estados Unidos. Los hermanos Alva formaron parte de la comitiva que viajó con Díaz y arribó el 15 de octubre de 1909 a Ciudad Juárez. Los cineastas michoacanos se habían dado a la tarea, sobre la marcha, de filmar las “manifestaciones populares” que se le ofrecieron al mandatario en las estaciones de Celaya, Silao, Irapuato, León, Lagos, Aguascalientes, Zacatecas, Calera, Jiménez y Chihuahua, donde fue objeto de varias recepciones y ceremonias cívicas. Una vez en la frontera, los Alva registraron los principales hechos de la entrevista entre ambos presidentes, lo que implicó tratar de seguir lo más posible los acontecimientos diplomáticos previamente programados.<sup>18</sup> A todo esto, los políticos locales encabezados por el gobernador y terrateniente Enrique Creel no escatimaron esfuerzos para que la ciudad sede del lado mexicano luciera espectacular,<sup>19</sup> cosa que se alcanza a notar en los materiales que han logrado preservarse de la película, lo que incluye un puntual registro

---

<sup>17</sup> Cuando menos eso fue señalado en la parte final del documental televisivo *Los tiempos de Don Porfirio* (Álvaro Vázquez Mantecón, 2010) <https://youtu.be/Tcc6nnO-lyFo>. También accesible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=eKHi6O-pEYv4>.

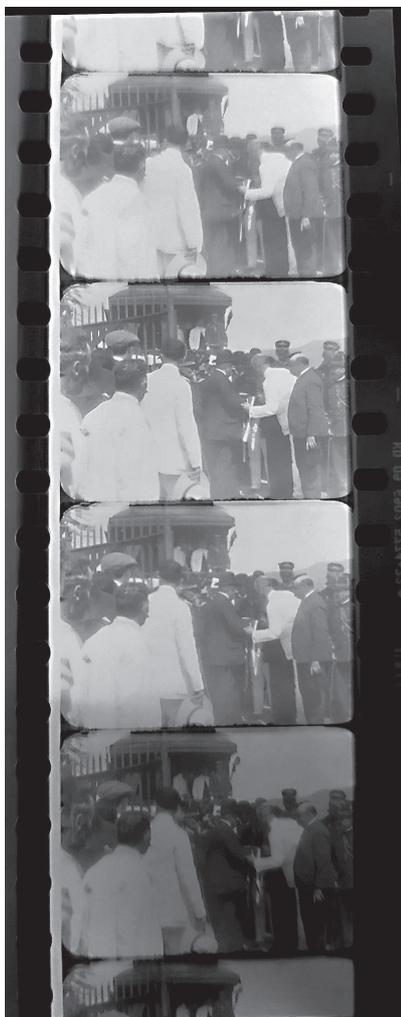
<sup>18</sup> De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1911*, 53-56.

<sup>19</sup> Willivaldo Delgadillo y Maribel Limongi, *La mirada desenterrada. Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)* (México D. F.: Cuadro por Miguel Ángel Berumen Editor, 2000), 97-103.

de la serie de “arcos triunfales” que engalanaron a Ciudad Juárez, la mayoría de los cuales hicieron alabanza de la labor pacificadora del presidente de la República. Aunque ya había ocurrido con otros reportajes acerca de los viajes del dictador, en la obra de los Alva se puso demasiado énfasis en los tumultos causados por la presencia de Díaz en las estaciones de paso rumbo a su encuentro con Taft, reunión en la que el político mexicano hizo gala, sin que la cámara de los Alva captara algo de eso, por supuesto, de una postura de claro nacionalismo defensivo frente a los cada vez más evidentes embates del imperialismo estadounidense, que ya había dejado muy atrás su fase de expansión territorial para iniciar una nueva forma de dominio por la vía de un complejo mecanismo de exportación de capital. Luego de ser formalmente estrenada el sábado 23 de octubre de 1909 en la Academia Metropolitana, sala regentada por los mismos hermanos Alva, una copia de *Entrevista de los presidentes Díaz y Taft* se exhibió cuatro días después en uno de los recintos del Castillo de Chapultepec ante un público “selecto”, encabezado por el presidente de la República y su esposa, quien al término de la “aclamada” función ofreció un té para los cineastas y demás invitados en aquella ocasión. La misión propagandística estaba cabalmente cumplida.

El énfasis puesto en la “popularidad” del mandatario, evidenciado en las principales secuencias de *Viaje a Manzanillo* y de *Entrevista de los presidentes Díaz y Taft*, pareció ser la respuesta en imágenes a lo dicho por el opositor Francisco Madero en *La sucesión presidencial de 1910*, ello si se toma en cuenta que, entre muchas otras cosas, en ese libro se planteaba la necesidad de que ya era tiempo de que el anciano y deteriorado político oaxaqueño se hiciera a un lado para dar paso al juego democrático ante la inminencia de un nuevo proceso electoral.

En la compleja coyuntura política de 1910, el cine jugó un papel ambivalente, ello si nos atenemos a los testimonios



Entrevista Díaz-Taft.

basados en la hemerografía y en los materiales filmicos que pudieron rescatarse de su inminente desaparición. Como se podía esperar, la gran mayoría de los productores, realizadores y exhibidores se plegaron a los deseos de Díaz por mantenerse en la presidencia de la República, sobre todo por lo

que hizo registro de los festejos conmemorativos del primer Centenario del inicio de las luchas de Independencia, ocurridos una vez que ya se había cometido un colosal fraude en las elecciones llevadas a cabo el 26 de junio de aquel año, proceso que fue filmado por Salvador Toscano en *Elecciones primarias en México*, esto desde un flanco bastante ambiguo. Por su parte, los largometrajes *Las Fiestas del Centenario*, del mismo Toscano, y *Películas de las fiestas del Centenario* (producida por los Hermanos Alva y luego exhibida, entre otros, por Guillermo Becerril), promovieron hasta el hartazgo de los opositores a la dictadura una imagen de Porfirio Díaz henchido de orgullo, al tratar de mostrar al resto del mundo que bajo su prolongado régimen el país se había encaminado, finalmente, por los sólidos caminos del “Orden y el Progreso” tan proclamado y defendido por los positivistas. Y, en ese mismo sentido, dichos filmes, de muy considerable duración luego de haberse exhibido a manera de noticiarios muy puntuales,<sup>20</sup> ya justificaban a la perfección la fraudulenta reelección del tirano, quien, pese a su cada vez más evidente declive físico y hasta mental, se aprestaba a gobernar al país otros seis años más, síntoma inequívoco de su irremediable adicción al ejercicio del poder.

Una vez concluidas las Fiestas del Centenario de la Independencia, la cinta *Desfile del bando nacional por la reelección del presidente y vicepresidente*, de realizador ignoto, aunque exhibida en el Salón Independiente de la capital del país durante octubre de 1910, debió hacer todo lo posible por reforzar la idea de la legalidad del régimen. Poco tiempo des-

---

<sup>20</sup> Lo que a la postre sería la cinta antológica *Las fiestas del Centenario*, fue filmada a lo largo de los treinta días del mes de septiembre y exhibida en dos grandes bloques a partir del 6 de octubre en diversas salas de la República. Véase: Leal, *Filmografía Mexicana 1896-1911*, 205-210.

pués de que Madero lanzara la convocatoria para derrocar a quien muchos consideraban como usurpador de la presidencia de la República, Salvador Toscano alcanzaría la primicia para filmar *Toma de Posesión del general Porfirio Díaz y del señor Ramón Corral como Presidente y Vicepresidente, respectivamente*, testimonio filmico del acto protocolario ocurrido el 1 de diciembre de 1910. Sin embargo, en una carta enviada a su madre, doña Refugio Barragán viuda de Toscano, el gran pionero del cine nacional, un tanto consternado ante las rotundas evidencias, describió así esa ceremonia llevada a cabo en el céntrico Palacio de Minería: “La procesión parecía entierro, pocos curiosos relativamente y sólo de cuando en cuando algunos aplausos de extranjeros interrumpían el glacial silencio. En la Cámara [de Diputados] no dejaban entrar sino con rigurosa invitación”,<sup>21</sup> La nueva cinta de Toscano bien podría considerarse aquella que cerró la ya larga trayectoria proselitista del cine mexicano en favor de la dictadura porfirista, esto todavía en presencia de Díaz en territorio nacional.

Las presiones contra el gobierno federal se prolongarían durante los primeros meses de 1911 hasta forzar la caída del dictador. Y ahora correspondería a los hermanos Alva filmar *Renuncia y exilio del general Díaz*, exhibida en diversas salas de la capital del país en el mes de junio, cinta que tuvo el valor testimonial de mostrar, entre otras, algunas imágenes de opositores en jubilosa celebración alrededor de la Cámara de Diputados o demandando al dictador para que dejara el poder mediante un mitin celebrado en las afueras de su casa particular ubicada en la céntrica “Calle de las cadenas”. Y, a diferencia de ocasiones anteriores, la cámara de los Alva vio partir al abatido “Héroe del 2 de abril” mediante una toma simbólica en la que se le mostraba alejarse cada vez más rum-

---

<sup>21</sup> Citado por Miquel, *Salvador Toscano*, 54.

bo al puerto de Veracruz, donde, a la espera del buque que lo llevaría al exilio, se hospedó varios días en la lujosa residencia propiedad de Weetman Pearson, el afamado empresario inglés que había invertido fuertes sumas de capital para activar el trazo ferroviario entre Salina Cruz y Puerto México. Esa imagen parecía finiquitar el largo periodo, iniciado por Veyre y Bon Bernard, en el que el medio cinematográfico había servido para rendirle culto a la personalidad del hombre que más ha permanecido en el poder en la historia del México republicano.

En el recuento hecho por Juan Felipe Leal para su libro *Filmografía mexicana 1896-1911*,<sup>22</sup> las cintas referidas a Porfirio Díaz, su familia y colaboradores más cercanos alcanzaron la cifra de 47, es decir a razón de 3 por año y aproximadamente el 7.33% del total de filmes producidos a lo largo de toda esa etapa. Pese a parecer un dato muy escaso con relación al conjunto de obras fílmicas producidas y difundidas durante la segunda y última parte de la dictadura encabezada por don Porfirio, no habría que olvidar el gran impacto que esas películas pudieron tener, largometrajes incluidos, como refuerzo y propaganda de un sistema político que, mientras más se prolongaba, más traicionaba no solo los principios del liberalismo que se propuso defender, sino que también sabotearía los relativos logros materiales que sin duda alcanzó en determinadas áreas de la economía y la cultura.

Después de que el “Ypiranga” trasladó a Europa al derrocado dictador y familiares que lo acompañaban, Madero se convirtió en el nuevo eje de la atención de nuestros pioneros fílmicos hasta que él también fue derribado, víctima de un sangriento golpe de Estado. Sin embargo, como se apunta

---

<sup>22</sup> *Filmografía mexicana 1896-1911* (Ciudad de México: Juan Pablos Editor, et al., 2019).

en otro espléndido libro de Ángel Miquel,<sup>23</sup> en los primeros días de agosto de 1913 (estamos hablando de un momento que podría calificarse como el del “apogeo” del régimen castrense de Victoriano Huerta), el Cine Palacio exhibía *El señor general Porfirio Díaz en París*, película tomada directamente en “La Ciudad Luz” para “la casa Navascués y Camús S. en C., y para ser estrenada en esta sala”. Según la prensa de la época, dicha cinta documental mostraba en pantalla

[...] interesantísimas escenas de la vida que en la Ville Lumière hace el anciano e ilustre expresidente en unión de su virtuosa esposa y familiares. En esta cinta puede apreciarse el excepcional vigor que aún conserva el gran expatriado, que ajeno a toda vida política, aún tiene el brío suficiente para ofrendar su vida y los servicios de su gloriosa espada en defensa de la independencia de la patria.

Gracias a la perseverante labor de Salvador Toscano, algunas de las imágenes incluidas en la película estrenada en el céntrico cine formarían parte de *Memorias de un mexicano* (1950), el notable documental “de montaje” realizado por Carmen Toscano para, entre otras cosas, conmemorar el 40 aniversario del inicio de la Revolución de 1910-1917. So pretexto de reseñar la muerte de Díaz, ocurrida el 2 de julio de 1915, en dicha obra su avejentada pero siempre elegante figura es evocada al subir a su lujoso automóvil, mientras un chofer le abre ceremoniosamente la puerta o dando un circunspecto paseo al lado de doña Carmelita Romero Rubio y diversos acompañantes por las céntricas calles de París o en los bosques de Bolonia, donde acostumbrara a hacer sus

---

<sup>23</sup> Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916* (México D. F.: Filmoteca de la UNAM, 2012), 155-157.

diarias caminatas matinales para mantener su costumbre al ejercicio físico.

Desde que se había instalado en la capital francesa para vivir plenamente en condición de exiliado político (lo que incluso le permitió tener en sus manos la mismísima espada de su admirado Napoleón Bonaparte), el político oaxaqueño, derrocado por la rebelión maderista, conocía de cerca las noticias que ocurrían en México gracias a las frecuentes visitas de que era objeto por parte de sus viejos amigos y, eventualmente, por la lectura de los diarios. Si la cinta exhibida en el Cine Palacio fue realizada a fines de 1912 o en los primeros meses de 1913, que es lo más probable, el político oaxaqueño no debió ser del todo ajeno al hecho de que su elogiada imagen cinematográfica iba a servir para apuntalar el gobierno espurio de Huerta que, entre otros pretextos, aprovechó la nostalgia, supuesta o real, que algunos sectores tenían por los años en que México había vivido bajo la dictadura para justificar plenamente el ilegal y oprobioso derrocamiento de Madero. Se sabe incluso que un sector de la prensa, acaso pagada por los todavía nostálgicos porfiristas, clamaban por el retorno del otrora dictador para, aprovechando el represor régimen huertista (al que supusieron de larga vida, aunque según algunas versiones, fue reprobado por el mismo Díaz), pudiera reintegrarse a la vida política. En ese sentido, una cinta como *El señor general Porfirio Díaz en París*<sup>24</sup> pudo haber sido muchas cosas; entre ellas, un sincero elogio al destacado defensor de México frente a la agresión francesa o a quien había ofrecido su espada “para defender la integridad nacio-

---

<sup>24</sup> Un anuncio de mano de esa “gran vista de actualidad”, que al parecer también fue exhibida con el título *Vida en París del expresidente de la República Gral. D. Porfirio Díaz*, se ilustraba con un retrato del afamado dirigente liberal portando en su casaca militar una buena cantidad de medallas.

nal”<sup>25</sup> ante la invasión de las fuerzas estadounidenses durante 1913, por ejemplo, pero, sobre todo, fue un claro modelo de abierta propaganda a favor de los militares golpistas y de sus marcados delirios neoporfiristas. Incluso podría ser el digno complemento del alto rango militar que, de forma simbólica, el huertismo en el poder le otorgaría a Díaz con el propósito de quedar bien con la oligarquía nostálgica de otras épocas. No parece haber registro de que la mencionada película se haya estrenado en “La Ciudad Luz” en que fue realizada, aunque sí es posible que Díaz la haya visto y, en una de esas, hasta pudo haber colaborado en su financiamiento. Misterios aún por resolver.

Salvo el paréntesis que vino a representar el caso de *El señor general Porfirio Díaz en París*, la figura del viejo dictador desapareció de nuevo de las pantallas para dar paso al sucesivo registro de los nuevos caudillos y la intensa lucha de las facciones encabezadas por ellos. Solo en algunos de los documentales “de montaje” dedicados a resumir diversos momentos de la Revolución mexicana (*La historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1912*, *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915*, *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1916*, etc.), de los que el mismo Toscano fue el indiscutido precursor y campeón casi absoluto, Díaz era mostrado como breve referente o ineludible punto de partida.

Al año siguiente de las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, mismas que pretendieron consolidar el gobierno del sonoreense Álvaro Obregón Salido, el diario *Excelsior* inició la publicación de unas polémicas memorias póstumas del General Díaz Mori, digno ejemplo

---

<sup>25</sup> Sobre esta actitud, destacada por la prensa de la época, véase: De los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, 133.



El señor general Porfirio Díaz en París.

de que la nostalgia por la prolongada dictadura liberal se mantenía firme a pesar de un arduo y sangriento movimiento revolucionario. De acuerdo con Aurelio de los Reyes,<sup>26</sup> esas memorias darían la pauta para la producción y exhibición de varios filmes abiertamente conmemorativos de la figura del dictador: *Porfirio Díaz en 1910* (estrenada el 26 de octubre de 1922 en el cine Bucareli); *Don Porfirio Díaz en las Fiestas del Centenario* (que tuvo su estreno el 30 de octubre de ese mismo año en los cines Lux y Royal); *Fiestas del Centenario de 1910 presididas por el general don Porfirio Díaz* (presentada el lunes 6 de noviembre en el cine Venecia) y *La vida del general*

<sup>26</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*. Volumen II. *Bajo el cielo de México (1920-1924)* (México D. F.: UNAM, 1993), 126. Y, del mismo autor, *Filmografía del cine mudo mexicano*. Vol. II. 1920-1924, (México D. F.: UNAM), 181-183.

*Díaz en París*, cortometraje de amplia difusión con imágenes muy probablemente tomadas de *El señor general Porfirio Díaz en París* (1913) y exhibido a partir del 3 de noviembre en las salas Odeón, UFA 5 de mayo, San Juan de Letrán, Progreso Mundial y Fausto. Es muy posible que en aquel contexto pos-revolucionario esos documentales “de montaje” cumplieran la función de anhelar, desde los sectores de clase media representados por sus realizadores, una presidencia “fuerte” que trajera un nuevo periodo de “Orden y Progreso”, cosa que aún tardaría su buena cantidad en años para ocurrir.

Tal vez no haya sido causal que en los años siguientes a este retorno del neoporfirismo fílmico se haya producido en el seno de Hollywood un fenómeno un tanto cuanto inusitado. Una serie de filmes de ficción, aunque de baja estofa, entre los que cabe mencionar *Below the Rio Grande* (1923) y *Branded the Thief* (1924), ambas de Neal Hart; *The Reckless Sex* (1925), de Alvin J. Neitz y *The Dead Line* (1926), de Jack Nelson, hicieron nostálgico y desmesurado elogio de los terribles rurales porfirianos, que eran mostrados como un brazo armado mucho más eficiente y digno de confianza que las huestes de Francisco Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza y demás caudillos revolucionarios.<sup>27</sup> Luego de ver ese tipo de filmes pudo quedar la impresión de que, para sus destajistas creadores, la dictadura que encabezara Porfirio Díaz era mejor que el caos que los gobiernos de los sonorenses parecían incapaces de controlar y encauzar por la nueva ruta del tipo de progreso impuesto por el nuevo orden mundial posterior a la Primera Guerra Mundial.

---

<sup>27</sup> Cf. Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, Volumen I (México D. F.: Ediciones Era / Universidad de Guadalajara, 1987), 137.

## III.

No sería sino hasta la década de los treinta del siglo xx cuando, interpretado por actores maquillados para el caso, el dictador oaxaqueño volvió a poblar las pantallas. En *Juárez y Maximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1933), primer gran éxito comercial del cine mexicano con sonido integrado a la imagen, Antonio R. Frausto encarnó brevemente al maduro Porfirio Díaz cuando este luchaba al lado de las fuerzas liberales contra los contingentes del II Imperio. En un curioso juego intertextual, ello marcaría la pauta para las diversas apariciones de dicho intérprete haciendo el mismo papel. En cambio, las películas *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938) y *Café Concordia* (Alberto Gout, 1939), ambas producidas a todo lujo, ubicaban sus respectivas historias de amor en un México porfiriano fácilmente identificable, eso mientras la trama de *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939) ya se reservaba el dudoso mérito de evocar directamente al político aludido en el título, en este caso de nuevo interpretado en la cinta por el gran Antonio R. Frausto, en un papel que no por ser episódico dejaba de tener importancia en la medida que el actor resumía en su figura todo un espíritu de época. El triunfo comercial de la mencionada trilogía de películas, que marcaría la pauta para el desarrollo del género de “nostalgia porfiriana”, claramente caracterizado por un ímpetu tan mistificador como reaccionario, no puede considerarse algo casual ya que, en términos generales fue la contundente respuesta de los sectores de la clase media que se sintieron por lo menos incómodos ante las medidas progresistas tomadas por el gobierno de Lázaro Cárdenas. En ese sentido, tampoco deja de ser un síntoma que la realización de tal tipo de películas haya coincidido con dos hechos históricos muy sintomáticos: la fundación del Partido de Acción Nacional (PAN), organización a la que hasta en fechas recientes se le están des-

cubriendo sus profundas aunque siempre convenientemente ocultadas raíces pronazis, y la designación de Manuel Ávila Camacho como candidato del Partido de la Revolución Mexicana, lo que vino a representar un claro giro hacia la derecha por parte de esa agrupación política.

También en 1939, el Porfirio Díaz estratega y brillante luchador contra el Ejército francés fue brevemente evocado tanto en *The Mad Empress* (*La emperatriz loca*), cinta filmada en Hollywood por Miguel Contreras Torres, como en *Juárez*, de William Dieterle, obra producida por la Warner Brothers para contribuir a tender puentes diplomáticos entre los gobiernos de Estados Unidos y México, en el marco del colaboracionismo ante una nueva guerra mundial. Tocó a dos actores estadounidenses, Earl Gunn y John Garfield, caracterizar respectivamente al también conocido como el “Héroe del 2 de abril”. En todo caso, Garfield prestó su figura para mostrar una imagen más desparpajada de Díaz, lo que contrastaba con la del Benito Juárez encarnado por el hierático Paul Muni. Ese aspecto no dejó de pasar inadvertido al poeta y crítico Xavier Villaurrutia (en revista *Hoy*, 1 de julio de 1939), ello a pesar de que “el personaje dibujado por los adaptadores no corresponde al carácter del verdadero Díaz”.

Ya consagrada como especie de género, la “nostalgia porfiriana” viviría su etapa de esplendor durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho, periodo que también correspondió a la llamada “Época de oro” del cine mexicano y al pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, lo que promovió una especie de necesidad de escapismo y evasión por vía de no pocas películas de marcado acento conservador. Ubicadas en la época del esplendor y ocaso de la dictadura porfiriana, cintas al suntuoso estilo de *Yo bailé con don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), *Yolanda* (*Brindis al amor*) (Dudley Murphy, 1942), *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1942), *El globo de Cantolla* (Gilberto Martínez

Solares, 1943),<sup>28</sup> *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943, en la que el personaje de Díaz otra vez fue interpretado por Antonio R. Frausto), *El gran Makakikus* (Humberto Gómez Landero, 1944), *La Reina de la opereta* (José Benavides Jr., 1945), *Lo que va de ayer a hoy* (Juan Bustillo Oro, 1945) y *Los maderos de San Juan* (Bustillo Oro, 1946) trataban de hacer creer no solo que “todo tiempo pasado fue mejor”, así en abstracto, sino que se reciclaba en todas ellas la noción de que el país gobernado por el dictador nacido en Oaxaca (cuyo espíritu parecía gravitar en todo momento en las respectivas tramas de esos filmes, aunque ni siquiera se mencionara su nombre) había sido, sin lugar a dudas, nuestra plácida y deslumbrante *Belle Époque*.

El hecho de que tanto servilismo frente a esa etapa histórica resultara redituable en taquilla también contribuiría a la realización de *Entre dos amores* (*Porfirio Díaz*) (Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra, 1944), mezcla de melodrama y cinta pseudobiográfica, en la que por supuesto se elogiaba al personaje epónimo de toda una época (en este caso interpretado por José Luis Jiménez), pero solo durante su periodo de extraordinario combatiente liberal (es decir, de 1854 a 1867) y, por medio de un estilo solemne y apologetico hasta la exasperación, labrar la estatua fílmica que el “Héroe del 2 de abril” parecía estar reclamando desde ultratumba.<sup>29</sup> No fue casual

---

<sup>28</sup> Es muy posible que esta buena comedia, sátira a ciertas convenciones del mismo cine añorante de la dictadura, haya tenido como uno de sus referentes, ya directos, ya indirectos, la “vista” *Ascensión en globo de don Joaquín de la Cantolla y Rico*, realizada en 1899 por Salvador Toscano; el muy difundido asunto en torno a la figura de Cantolla y Rico también sería evocado en una de las áreas de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, el célebre y polémico mural originalmente pintado en 1947-1948 por Diego Rivera en el Hotel del Prado.

<sup>29</sup> Para un análisis más a fondo de ese tipo de cine, puede verse: David M. J. Wood, “¿Reactionary Pleasures? Porfirian Nostalgia in Mexican historical comic cinema”, en

que el filme ostentara en sus créditos la asesoría y supervisión del mismísimo “Coronel e ingeniero” Porfirio Díaz hijo (quien para entonces contaba con 72 años de edad), ni que la trama arrancara con la visita que el nieto de un compañero de armas le hacía al protagonista en su exilio parisino, para de ahí dar paso a un largo *Flash back* en el que se recordaban una a una las principales hazañas militares y políticas del oaxaqueño. En vista de que la cinta parece no haber tenido problemas con la censura, y a más de su exitoso resultado en taquilla, podría decirse que Sevilla y Saavedra se esforzaron mucho para ofrecer una imagen de Díaz a la medida del gobierno avilacamachista y su fervorosa “Unidad Nacional”, lo que implicaba una supuesta reconciliación histórica. Incluso no resulta tan descabellado suponer que, de manera un tanto cuanto sutil, la película deslizara la idea de que ya era tiempo más que suficiente para que los restos de Díaz retornaran a su país natal. Lo cierto es que el proceso de posproducción del filme coincidió con el fallecimiento de Carmen Romero Rubio, acaecido el 25 de junio de 1944 en la capital del país, a donde había regresado diez años antes de manera sigilosa para vivir en una modesta casa situada en las calles de Tonalá, de la colonia Roma.

Por la lista de intérpretes que estaban previstos para la posible película (Miguel Ángel Ferriz, Susana Guízar, Lina Montes, Eugenia Galindo, Aurora Walker, Armando Soto La Marina “El chicote”, Enrique Uthoff, etc.), todos ellos activos en la década de los cuarenta del siglo xx, se puede inferir la fecha de un guion escrito por Mauricio Magdaleno,<sup>30</sup> texto

---

A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano, coord. Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez (Ciudad de México: Universidad Autónoma de Zacatecas / Cineteca Nacional, 2000), 21-37.

<sup>30</sup> Véase: Mauricio Magdaleno, *Porfirio Díaz* (México D.F.: Plaza y Valdés / Conaculta, 1995).

que abarcaba la vida del político y militar oaxaqueño desde su papel jugado en 1867 hasta su muerte en París. Es posible que ese proyecto se haya truncado porque Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra se adelantaron con la realización de *Entre dos amores (Porfirio Díaz)*. Y por los antecedentes de Magdaleno como aguerrido militante del movimiento vasconcelista de 1929, no deja de ser extraña la perspectiva elogiosa de la trayectoria de Díaz que hubiera mostrado la cinta en caso de haberse filmado, lo cual no le resta interés al guion como documento histórico.

Aparte de que simbólicos y muy representativos retratos de Díaz solían presidir los hogares de melodramas mundano-familiares y comedias folclóricas como *Tres hermanos* (José Benavides Jr., 1943), *Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1945), *Una aventura en la noche* (Rolando Aguilar, 1947), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950),<sup>31</sup> durante los primeros años de la posguerra la imagen de Porfirio Díaz reapareció en al menos seis cintas de diversa índole filmadas entre 1949 y 1951, es decir, en pleno sexenio alemanista y sus afanes de plena consolidación del avance industrial impul-

---

<sup>31</sup> El uso simbólico del retrato de Díaz, aunque con un sentido radicalmente diferente al de estas cintas, iba a aparecer como *leit-motiv* en *Maguey*, episodio de *iQue viva México!* (1930-1932), el finalmente frustrado proyecto de S. M. Eisenstein. Ubicada en uno de los pasillos de la hacienda pulquera de Tetlapayac, Hidalgo, la hirsuta figura del dictador parecía presidir todos los ignominiosos actos cometidos contra los tlachiqueros y demás trabajadores de aquel lugar; incluida la muerte de tres de ellos bajo las patas de los caballos montados por los patrones. Algo similar acontecería en *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933), justo en el momento en el que la efigie de dictador era cambiada por la de Victoriano Huerta en la oficina del torvo militar encamado por Alfredo del Diestro y en la película de corte satírico *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958), sobre la cual pesaría una terrible cesura que se prolongaría durante cerca de 14 años, en la que otro icono del dictador se transformaba en el oblicuo referente de las atrocidades cometidas por los caciques contra los habitantes de un pequeño poblado michoacano.

sado por el régimen porfirico.<sup>32</sup> Caracterizado por Ignacio Peón, el dictador era mostrado brevemente en *Las tandas del Principal* (Juan Bustillo Oro, 1949) mientras daba “El Grito” del 15 de septiembre desde un balcón del Palacio Presidencial al tiempo que lo aclamaba, entre muchos otros, el viejo solterón encarnado por Fernando Soler. Para no ser menos, el mismo Peón encarnó al dictador en *El gendarme de la esquina* (Joaquín Pardavé, 1950), melodrama en el que se le veía, muy preocupado, hacer un rondín nocturno para, de repente, toparse con un modesto policía que quedará para siempre prendado de tan emblemática figura, aquí la más pura encarnación del político venerado por siempre y para siempre. El don Porfirio de *Sobre las olas* (Ismael Rodríguez, 1950), una vez más interpretado por el ya estereotipado Antonio R. Frausto, era revestido de una simpatía “natural” para completar a la perfección la etapa histórica en la que ocurrían los más significativos pasajes de la atormentada vida del músico alcohólico Juventino Rosas (Pedro Infante), quien, antes de irse para siempre de México, alcanzaba a dirigir la orquesta en un lujoso festejo de año nuevo en la residencia presidencial. *Si me viera don Porfirio* (Fernando Cortés, 1950), mezcla de comedia folclórica con algunos elementos de drama de nostalgia porfiriana, tuvo el mínimo mérito de rescatar unos fragmentos de alguno de los documentales filmados por el pionero Enrique Rosas, muy probablemente de *Fiestas presidenciales en Yucatán*. Como ya adelantamos, en *Memorias de un mexicano* se reciclaban imágenes documentales de Díaz preservadas por la familia Toscano para ser utilizadas con un

---

<sup>32</sup> Aunque ubicada en los años más intensos de la rebelión yaqui contra el régimen de Díaz, *Bajo el cielo de Sonora* (1947), cinta realizada por Rolando Aguilar, pero producida y protagonizada por Raúl de Anda, se cuidó mucho de no hacer alguna alusión más directa y contundente a la brutalidad que caracterizó la persecución sistemática contra esa siempre combativa comunidad indígena.

claro propósito apologético en la conmemoración de los 40 años del inicio oficial de la Revolución mexicana. Y en las primeras secuencias de *¡Viva Zapata!* (1951), cinta estadounidense realizada por Elia Kazan para supuestamente dar a conocer en el plano internacional la vida y obra política del “Caudillo del sur”, podía verse al dictador (Fay Roope) en su lujoso despacho, mientras hacía astutas e incumplidas promesas de justicia histórica a un grupo de campesinos morelenses encabezados por el siempre desconfiado Emiliano Zapata (Marlon Brando), inteligente y tenaz opositor a la tiranía.

Inspirado en algunos de los hechos que implicaron la construcción de los tramos finales del Ferrocarril Interoceánico, en 1953 el cineasta michoacano Miguel Contreras Torres, campeón del cine histórico nacional, produjo, escribió y dirigió la cinta *Tehuantepec (Mujeres en el paraíso)*, de la que también se hizo una versión en inglés intitulada *Hell in Paradise*. Congruente con el tipo de cine nacionalista que caracterizó a su realizador, en la cinta se mencionaba el apremio de Porfirio Díaz y el ya mencionado empresario inglés Weetman Pearson por inaugurar la ruta ferroviaria de Salina Cruz a Puerto México y mostraba, muy mistificados, algunos de los conflictos sociales, políticos y sanitarios exacerbados por las epidemias que asolaron la región durante la instalación de los durmientes, acontecimientos de los que probablemente Contreras Torres se enteró cuando era niño o adolescente, y que muchos años después decidió trasladar a la pantalla. La arista liberal del director se tradujo en una representación de la presencia del Ejército porfiriano como entidad dispuesta al control y la represión en aras de evitar el contagio general de la peste bubónica y la fiebre amarilla que se declaraban en la zona de la construcción del “Tehuano”, pero su arista conservadora (como en los casos de muchos otros cineastas mexicanos de la época, Contreras Torres oscilaba entre ambas tendencias ideológicas, ello dependiendo de la coyuntu-

ra), lo llevó a elogiar la humanitaria y “científica” labor de los médicos e ingenieros ingleses en pro de las víctimas de tan temibles pandemias. Hasta donde sabemos, esta ha sido la única ocasión en la que el cine industrial y de ficción intentó mostrar en pantalla hechos relacionados con la manga obra ferroviaria emprendida por la dictadura porfirista en 1907, pero sus resultados estéticos quedaron muy lejos del rigor analítico que esos acontecimientos históricos reclamaban.

Cabe aquí un breve apunte en torno a *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958). La brillante adaptación de la novela homónima de Benito Pérez Galdós al México gobernado por Porfirio Díaz vino a ser en este caso, al menos en algún sentido, un crudo retrato de ese momento histórico, sobre todo por lo que se refiere al papel del clero y a la rígida división de clases y grupos sociales. Dos momentos resultan sumamente reveladores de ello: el auto-excomulgado padre Nazario (Francisco Rabal) encuentra trabajo en el tendido de vías férreas a cambio de comida, hecho que abrirá el cauce para el estallido de la lucha de clases a escala mínima entre el capataz (José Chávez Trowe) y un grupo de asalariados de posible filiación anarquista. Más adelante, en su afanosa necesidad de hacer el bien sin mirar a quién, el protagonista se presta a ayudar al grupo de personas que están intentado poner de nuevo en circulación un averiado carruaje que obstaculiza el camino; clara encarnación del opresivo militarismo porfiriano, un atrabiliario y ultra racista-clasista coronel (Arturo Castro) reprende con violencia verbal al indio que, por distracción, no lo saludó a él ni al cura reaccionario que lo acompaña. Apenado, el hombre ofrece disculpas y regresa su andar para, ahora sí, proferir el saludo, obligada muestra de respeto y sumisión a ambas encarnaciones del poder, es decir, el militar y el eclesiástico. Por ese tipo de detalles y, sobre todo, gracias a la magnífica descripción de atmósferas de época desde la perspectiva de los marginados,

*Nazarín* podría considerarse, por fin, la perfecta y radical antípoda de la “Nostalgia porfiriana”.

En la década de los años sesenta, esto como parte de una vana estrategia para sacar a la industria filmica mexicana de la crisis aguda, Juan Bustillo Oro intentó reverdecer los lauros del género que le había dado prestigio con la realización de la trilogía conformada por *México de mis recuerdos* (1963, *remake* de la película homónima filmada justo 20 años atrás), *Así amaron nuestro padres* (1964, *remake* de *En tiempos de don Porfirio*) y *Los vales venían de Viena y los niños de París* (1965), cinta que a su vez marcó el final de la carrera de un cineasta notable por su sólida formación cultural (había sido una de las figuras descollantes de la dramaturgia de vanguardia) y por sus antecedentes en los terrenos de la lucha política (fue destacado militante del movimiento vasconcelista), pero también por el agudo olfato para hacer películas exitosas en taquilla, lo mismo que obras maestras del cine popular como *Aquí está el detalle* (1940), consagratoria de *Cantinflas*. Cabe decir en este punto que en *México de mis recuerdos* el simpático dictador, interpretado por David Reynoso, terminaba apadrinando la boda de la pareja protagonista, lo que marcaba una muy significativa diferencia con respecto a la primera versión, que concluía con don Porfirio despidiéndose de sus acongojados y ya nostálgicos simpatizantes desde la cubierta del buque “Ypiranga”. Pero esos antecedentes vasconcelistas de Bustillo Oro también permiten hacer suponer, en ese muy particular caso, que su primer bloque de películas de “Nostalgia porfiriana” debió ser un medio para hacer la crítica, desde un flanco conservador muy bien disfrazado, al sistema político emanado de la Revolución mexicana, que muy pronto se había convertido en vía para la corrupción y nuevas formas del autoritarismo.

Documentales históricos aparte (entre ellos, los realizados para televisión al estilo de *Porfirio Díaz: Místico del poder* —1987—, primer capítulo de la serie *Biografía del po-*



*México de mis recuerdos*, segunda versión, 1963.

der, coordinada por Enrique Krauze, y su derivado celebratorio *Porfirio Díaz: El Centenario*, miniserie de cinco capítulos —“El hombre de Oaxaca”, “Paz, orden y progreso”, “La vida en tiempos de don Porfirio”, “Las artes y las letras en tiempos porfirianos” y “El destierro interminable”—, realizado para Clío en 2015 por Alejandro Gerber Bicecci y Juan Prieto Molina a partir de la investigación y guion de Greco Sotelo), el político oaxaqueño también sería personaje con breves apariciones en *Aquellos años* (Felipe Cazals, 1971), *Cananea* (Marcela Fernández Violante, 1976-1977) y *Antonieta* (Carlos Saura, 1982). Para la primera, evocación de la lucha de los liberales contra el imperio de Maximiliano, el autoproclamado gran estratega del 2 de abril fue brevemente caracterizado por Alfredo Torres. En las otras dos, el sobrio Víctor Junco prestó su figura para representar, respectivamente, al ya emblemático dictador en su glamurosa y circunspecta visita a las instalaciones de la afamada empresa minera, lo que algu-

nos dirigentes obreros trataran de aprovechar para matarlo sin poder lograrlo, ello tiempo antes al estallido de la huelga anarquista atrocemente reprimida, y supervisando los avances del diseño para la construcción de la Columna de la Independencia en la sala de la sofisticada casa del arquitecto Antonio Rivas Mercado (Narciso Busquets), cosa que otro grupo de opositores al régimen utilizan para intentar eliminarlo a balazos, objetivo en el que también fallan. Ambos proyectos de asesinato, supuestamente ocurridos en los últimos años del prolongado gobierno del oaxaqueño, quisieron revelar en términos filmicos el hastío de algunos sectores contra todo lo que el dictador encaraba en su avejentada figura.

Casos aparte, aunque complementarios a la antes mencionada trilogía, fueron dos cintas realizadas en pleno sexenio de Luis Echeverría Álvarez y su paradójica “Apertura cinematográfica”. En primer término estaría *El valle de los miserables*, realizada en 1974 por René Cardona Jr. con base en uno de los capítulos de *México bárbaro*,<sup>33</sup> el libro del periodista estadounidense John Kenneth Turner publicado en 1910 en el que, entre otras aberraciones típicas de la dictadura porfirista, se denunciaban las terribles condiciones padecidas por los opositores remitidos a las fincas tabacaleras de Valle Nacional, Oaxaca, propiedades, según la cinta, de un compadre de Félix Díaz, sobrino del presidente de la República y uno de los incitadores del golpe de Estado que derrocaría a Francisco I.

---

<sup>33</sup> El documental de aspiraciones vanguardistas *El periodista Turner*, filmado en 1966 por Óscar Menéndez para participar en el II Concurso de Cine Experimental llevado a cabo el año siguiente, ilustra el primer apartado de *México bárbaro*, dedicado a describir la atroz vida de los esclavos de Yucatán. Pero el sentido profundo de este interesante filme era el de dar a conocer la situación de los trabajadores del henequén durante la década de los sesenta del siglo XX, no muy distinta a la sufrida por sus ancestros durante el porfiriato; con ello se quiso aludir al rotundo fracaso de la Revolución mexicana en materia agraria.

Madero. Por sus declaradas ambiciones de retratar un abominable pasaje de la súper explotación, abuso desmedido y sojuzgamiento atroz como características primordiales del régimen de Díaz (algo de eso se había intentado ya en *La rebelión de los colgados*, realizada en 1954 por Alfredo B. Crevenna y Emilio Fernández a partir de la novela homónima de B. Traven), la obra filmica de Cardona Jr. bien pudo colocarse, al lado del *Nazarín* buñueliano, en las antípodas de los filmes de “Nostalgia porfiriana”, pero el regodeo en las imágenes de violencia inusitada (principal atractivo de taquilla) y la carencia de una sólida perspectiva histórica negaron categóricamente esa posibilidad. Y, por otro lado, en *Longitud de guerra* (1975), del chihuahuense Gonzalo Martínez Ortega, cineasta formado en la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, se adaptaron algunos pasajes de la célebre y magistral crónica novelada *Tomochic*, de Heriberto Frías Alcocer, primero publicada por entregas en el diario liberal *El Demócrata* (1893-1895) y luego en forma de novela, coincidiendo con las brutales represiones a las huelgas de Cananea y Río Blanco (1906-1907). Si el ya referido terrible caso histórico ocurrido en un pequeño poblado de Chihuahua a partir de diciembre de 1891 marcó uno de los puntos culminantes de la violencia instrumentada por la dictadura porfiriana contra cualquier tipo de disidencia, la cinta de Martínez Ortega no fue capaz, por desgracia, de profundizar con rigor en la mecánica política y social que hizo posible tal aberración. Todo quedó en una épica vacía y por lo tanto poco verosímil, pese a las buenas intenciones del realizador (ya mostradas en su cinta precedente, *El principio*, filmada en 1972), esto aunque la parte final de la cinta pueda leerse como otra de las varias alegorías de la matanza de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968, cosa que también puede decirse del antes mencionado caso de *Cananea*.

Para el 2010, el tema de este ensayo dio una especie de giro sobre sí mismo. En ese año de conmemoraciones histó-

ricas ofrecidas en bandeja de plata para la descarada corrupción del gobierno calderonista, la cinta *El atentado*, realizada por Jorge Fons a partir de la novela *Expediente del atentado*, de Álvaro Uribe —a su vez inspirada en un hecho real—, tejió su trama en torno a la también fallida intentona para derrocar por vía del asesinato a un tan incólume como a veces sentimental Porfirio Díaz (Arturo Beristáin), ello en plenos festejos patrios de septiembre de 1897, es decir, en la época en que la imagen del dictador comenzaba a ser difundida de manera sistemática por medio de las pantallas. Con la malicia y fina ironía que caracterizó a su cine, Fons logró establecer las no pocas similitudes y claros paralelismos entre la dictadura de don Porfirio y el rampante neoliberalismo que, desde hace ya varias décadas, mantiene a México en una situación de agobio permanente y cotidiano.

Pero todavía faltaban otras vueltas de tuerca más. En los inicios del oprobioso sexenio de Enrique Peña Nieto, un grupo de producción no casualmente encabezado por el asimismo corrupto gobierno panista del estado de Puebla financió *Cinco de mayo: La batalla* (Rafa Lara, 2012-2013), película de resonancias épicas hasta la náusea, cuyo costo, de alrededor de 80 millones de pesos, rebasó con mucho los parámetros de la industria filmica mexicana, porque asimismo implicó alrededor de 12 semanas de ardua filmación. En uno de los momentos más laudatorios de *Entre dos amores (Porfirio Díaz)*, el ceremonioso general Ignacio Zaragoza (Arturo Soto Rangel) reconocía al héroe epónimo por sus brillantes acciones estratégicas en la ladrillera de Azcárate, determinantes en el triunfo del Ejército mexicano en los combates del glorioso 5 de mayo poblano. Sesenta y nueve años después ya podíamos ver al enjundioso caudillo militar oaxaqueño (Pascacio López) cubrir la retirada de las tropas nacionales, luego de la fallida estrategia en la emboscada de las Cumbres de Acultzingo; días más tarde, el férreo general ha de ceñirse

a las tajantes órdenes de su brillante jefe supremo Ignacio Zaragoza (Kuno Becker) y, tras arengar a su respectiva tropa con vehemencia (“¡Soldados: vamos a enseñarle a estos cabrones de qué están hechos los mexicanos!”, frase de la que derivará el eslogan publicitario del grandilocuente filme), coordinar con precisión la ofensiva que terminará por hacer correr a los despavoridos zuavos, lo que a su vez marcará el “milagroso” triunfo de los mermados pero aguerridos milicianos nacionales. Nunca será casualidad que, en uno de los letreros finales, entre el humo y el polvo de la feroz batalla, se diga que “Junto con otros generales, Porfirio Díaz continuó peleando contra los invasores franceses y sus victorias militares fueron claves para expulsarlos de México en 1867”. En tal sentido, la película de Lara, coproducida por Televisa, pareció hacer un primer eco al revisionismo histórico “neoporfirista” (Paul Garner, *dixit*), que gente como Enrique Krauze y sucedáneos comenzaron a difundir en perfecta consonancia con el establecimiento de los sucesivos regímenes neoliberales. Ya nada más faltó que se hiciera la complementaria superproducción cinematográfica que mostrara a un predestinado Díaz derrotando de forma arrolladora a los militares conservadores (que, debido al nuevo juego político internacional, se habían quedado sin el apoyo de los franceses), esto en la también célebre batalla del 2 de abril de aquel 1867 en la misma Puebla, preámbulo del significativo fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía en el Cerro de las Campanas. Con ello, el nuevo monumento filmico al político oriundo de Oaxaca hubiera contribuido, sobre todo, a la perenne solicitud familiar del retorno de sus embalsamados restos mortuorios desde París a la barroca Iglesia de la Soledad.

Y, en pleno 2020, primer año del temible y devastador coronavirus, una cinta de otra índole, *El baile de los 41*, revivió en términos filmicos la que parece ser inagotable figura de Porfirio Díaz, ahora interpretado por Fernando Becerril.

Realizada a todo lujo y precisión de ambiente histórico por David Pablos, la obra cinematográfica, ubicada a fines de 1901, se concentra en un caso de escándalo nacional: gracias a una redada ordenada por el gobierno local, se descubre a la opinión pública la fiesta ceremonial en la que se reunían 42 homosexuales, entre los que se encontraba Ignacio de la Torre y Mier (Alfonso Herrera), para más señas yerno del dictador. En siete pero contundentes secuencias, la más reciente encarnación fílmica de Díaz lo muestra como un perfecto manipulador político, incluso a la hora de fraguar la detención de los “maricones” y la exoneración para el marido de su muy querida hija Amada (la estupenda Mabel Cadena), esto con propósitos de regresarlo al redil familiar por siempre jamás, no obstante, deslice amargas lágrimas por el destino de su bello amante, fallecido en los campos henequeneros de Yucatán. Entre sus no pocos méritos, el filme de Pablos, en el que alcanzan a percibirse ecos de los esplendorosos estilos de Luchino Visconti y el Milos Forman de *Amadeus* (1984), vino a ser el primero en la historia del cine nacional en que se muestra un aspecto hondamente conflictivo de la vida íntima y familiar del dictador, cuya respuesta fue la atroz represión contra algunos integrantes de la misma estructura del poder, en este caso justificado por el hecho de ser “desviados” de la norma en materia de preferencias sexuales. Así, *El baile de los 41*, ganadora de cuatro premios Ariel (por lo mejor en las categorías de actor, diseño de arte, vestuario y maquillaje) en la entrega del año 2021, resulta una suculenta parábola de la manera en que gobiernos de toda laya se las ingenian para justificar el control social sobre la intimidad de los ciudadanos.

A manera de breve colofón, podemos decir que el tránsito de la figura cinematográfica de Díaz ha dado pie a múltiples interpretaciones del significado político, social y cultural de quien encarnó a plenitud la dictadura de los liberales, una vez que se hicieron del poder luego del largo y

azaroso combate sostenido contra los conservadores durante buena parte del siglo XIX mexicano. La obsesiva permanencia del político oaxaqueño en las pantallas revela, entre otras cosas, que Díaz no solamente fue la primera especie de “estrella” del cine propagandístico mexicano, sino que también ha sido emblema y bandera de diversas causas, algunas de ellas de aspiraciones críticas contra la herencia autoritaria que ha caracterizado al sistema político mexicano desde el lejano siglo XIX, si no es que mucho antes, hasta nuestros atormentados días.

### Bibliografía

- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930*. Volumen I: *Vivir de sueños (1896-1920)*. México D. F.: UNAM, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*. México D.F.: Filmoteca de la UNAM, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Cine y sociedad en México 1896-1930*. Volumen II: *Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México D. F.: UNAM, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Filmografía del cine mudo mexicano*. Vol. II: 1920-1924. México D. F.: UNAM, 1994.
- Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi. *La mirada desenterrada. Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)*. México D. F.: Cuadro por Cuadro / Miguel Ángel Berumen Editor, 2000.
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. Volumen 1. México D.F.: Ediciones Era / Universidad de Guadalajara, 1987.
- Garner, Paul. *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador: una biografía política*. México D. F.: Planeta, 2003.
- Joseph, Gilbert M. *Revolución desde fuera. Yucatán, México y los Estados Unidos 1880-1924*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- Ibarra García, Laura. *El reclamo de justicia social en la historia de México*. México D. F.: Miguel Ángel Porrúa Editor / Universidad de Guadalajara, 2016.
- Leal, Juan Felipe. *Filmografía mexicana 1896-1911*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, *et al.*, 2019.
- \_\_\_\_\_, Carlos Arturo Flores y Eduardo Barraza. *1895: El cine antes del cine*. México D. F.: Juan Pablos Editor, 2005.
- Madero, Francisco I. *La sucesión presidencial 1910. El Partido Nacional Democrático*. San Pedro Coahuila: edición del autor, 1908.
- Magdaleno, Mauricio. *Porfirio Díaz*. México D. F.: Plaza y Valdés / Conaculta, 1995.
- Mason Hart, John. *El México revolucionario. Gestación y proceso de la Revolución Mexicana*. México D. F.: Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- Miquel, Ángel. *Salvador Toscano*. México D. F.: Universidad de Guadalajara, *et al.*, 1997.
- \_\_\_\_\_, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*. México D. F.: Filmoteca de la UNAM, 2012.
- Molina Enríquez, Andrés. *Los grandes problemas nacionales*. México: Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1909.
- Orozco Wistano, Luis. *Legislación y jurisprudencia sobre terrenos baldíos*. México: Imprenta del Tiempo, 1895.
- Rodríguez Kuri, Ariel. *Los argumentos del Porfiriato. La racionalidad política de la Clase Dominante 1900-1913*. México, D. F.: UNAM / Tesis de Licenciatura en Sociología, 1985.
- Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Uribe, Álvaro. *Expediente del atentado*. Ciudad de México: Tusquets, 2007.
- Vaidovits, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, 1989.

- Vega Alfaro, Eduardo de la. “Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec (1907), película de Salvador Toscano Barragán”, en *Anales del cine en México, 1895-1911. Vol. 13, 1907. Primera parte. El cine y sus empresas*, de Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, 225-261. Ciudad de México: Juan Pablos editor, 2018.
- Wood, David M. J. “Reactionary Pleasures? Porfirian Nostalgia in Mexican historical comic cinema”, en *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, coordinado por Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez, 21-37. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Zacatecas / Cineteca Nacional, 2000.
- Villaurrutia, Xavier. “Juárez en el Bellas Artes. Personaje de tragedia”, *Hoy* 123 (1939). 17 y 80.

#### Otras fuentes

- Mensaje grabado en un fonógrafo de Porfirio Díaz a Thomas A. Edison, 15 de agosto de 1909. <https://www.youtube.com/watch?v=eKhi6OpEYv4>. Consultado el 24 de mayo de 2021.

#### Filmografía

- Los tiempos de Don Porfirio* (Álvaro Vázquez Mantecón, 2010). <https://youtu.be/Tcc6nnO1yFo>. Consultado el 24 de mayo de 2021.

## II. DEL EXPERIMENTO DEMOCRÁTICO A OTRA DICTADURA. LAS IMÁGENES FÍLMICAS DE MADERO, LEÓN DE LA BARRA Y HUERTA Y EL RECICLADO DE LA PROPAGANDA FÍLMICA

Rosario Vidal Bonifaz

Departamento de Sociología. Universidad de Guadalajara

El presente capítulo analiza la relación surgida entre el poder y el cine, concretada, con sus dosis de autocensura y/o simpatías políticas a partir de las imágenes captadas principalmente por los hermanos Alva, Antonio Ocañas y Salvador Toscano, en torno a las figuras de los presidentes Francisco León de la Barra, Francisco Ignacio Madero González y José Victoriano Huerta Márquez. Ya fuera por simpatía, por intereses propios o debido a las razones más disímbolas, esos cineastas fueron construyendo un determinado *corpus*, el cual pareció coincidir/reforzar el respectivo discurso político hegemónico, ello mientras el presidente de la República en turno difundía, por medio de las imágenes en movimiento, ideas, postulados, avances y logros. Como corresponde, nos hemos apoyado en muchos trabajos precedentes a los que desde este momento les damos crédito, pero también hemos revisado todos los materiales a nuestro actual alcance para intentar ir más allá de esas primeras aportaciones. Finalizamos con un breve análisis de los respectivos documentales que incluyen esas primeras imágenes a partir de 1950 y se mencionan, por supuesto, algunas ficciones en torno a dichos personajes.

## Movimiento antirreeleccionista y cine sobre la toma de Ciudad Juárez

Durante el mes de diciembre de 1908 comenzó a circular en San Pedro, Coahuila, el libro *La sucesión presidencial en 1910. El Partido Nacional Democrático*,<sup>1</sup> obra de un hombre perteneciente a una de las familias más acaudaladas y poderosas del norte del país: Francisco Ignacio Madero González,<sup>2</sup> en el que el autor defiende la democracia y critica al régimen porfirista sobre todo desde el punto de vista político. El principal objetivo del texto fue la formación de un partido político denominado Partido Nacional Democrático, por medio del cual creía posible llevar a cabo un convenio con el gobierno del dictador, a fin de que un miembro de dicha organización ocupara la vicepresidencia. El 22 de mayo de 1909 crea el Centro Antirreeleccionista con intelectuales de la talla de Filomeno Mata, José Vasconcelos, Emilio Vázquez Gómez, entre otros. Y para difundir sus ideas, crearon el periódico *El antirreeleccionista*, cuyos principales redactores fueron Félix Fulgencio Palavicini, Federico González Garza, Luis Cabrera y el mismo Vasconcelos.

Sobreviene una historia más o menos conocida. De enero a principios de abril de 1910, al lado de Roque Estrada, Madero inicia una intensa vida política, lo que implica varias

---

<sup>1</sup> En el apartado II, el libro habla de las ambiciones del general Díaz, su política y medios de que se ha valido para permanecer en el poder; en el IV cuestiona el poder absoluto ejercido por el presidente en México.

<sup>2</sup> Francisco Ignacio Madero González (Hacienda El Rosario en Parras de la Fuente, Coahuila, 30 de octubre de 1873-Ciudad de México, 22 de febrero de 1913), estudió la primaria en un colegio jesuita en Saltillo; después llevó a cabo cursos de agricultura en Estados Unidos y de comercio mercantil en París, Francia. En 1893 se encarga de administrar una de las haciendas de su padre en Coahuila; en 1903 se casa con Sara Pérez Romero.

giras por el país. Después, viene un despliegue de actividades que, no casualmente, jamás serán registradas por los cineastas mexicanos de ese momento.

En mayo, Madero y Estrada continúan sus viajes por territorio nacional hasta que son aprehendidos y acusados de “incitar al pueblo a la rebelión”. El 26 de junio se llevan a cabo las elecciones en las que nuevamente es elegido de forma por demás fraudulenta Porfirio Díaz, que preparaba con bombo y platillo las “Fiestas del Centenario de la Independencia”, mismas que, como ya quedó apuntado en el capítulo anterior, fueron cubiertas por la gran mayoría de los cinefotógrafos de la época, lo que contribuyó a dar una imagen nacional e internacional de paz y progreso.

Evadido de forma audaz de la prisión de San Luis Potosí, Madero cruza la frontera y se instala en San Antonio, Texas, en donde se reúne con algunos de sus correligionarios antiporfiristas (Federico González Garza, Aquiles Serdán y Juan Sánchez Azcona) para redactar el “Plan de San Luis”, texto que entre sus principales renglones propone la no reelección, regresar sus tierras a los indígenas despojados y llama para que el día 20 de noviembre todos los ciudadanos tomen las armas a fin de derrocar a la añeja dictadura.<sup>3</sup>

El 14 de febrero de 1911, después de varios intentos, Madero abandona Texas, entra al país por Chihuahua; el 6 de marzo libra una de sus primeras batallas en Casas Grandes, en donde es derrotado, pero demuestra su valor físico y es el último en retirarse. Establece su cuartel general en la hacienda de Bustillos, a donde llegan primero para unirse a su movimiento Pascual Orozco y, después, un tal Francisco Villa al mando de 700 hombres. A petición de Madero, este último

---

<sup>3</sup> Cf. Silva, *Breve historia de la Revolución Mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), 151-152.

combate a los magonistas del Partido Liberal Mexicano, que se oponían a su liderazgo. Gracias a ello, el jefe revolucionario coahuilense logra por fin imponer su autoridad con un ejército unificado y disciplinado. Sus cuatro principales jefes militares fueron Pascual Orozco, Pancho Villa, Giuseppe Garibaldi<sup>4</sup> y José de la Luz Blanco. Pero, una vez más, todos esos importantes hechos brillan por su ausencia de las pantallas cinematográficas.

El afamado fotógrafo estadounidense Charles C. Harris,<sup>5</sup> que pasó algún tiempo con las tropas revolucionarias de Madero, quedó impresionado por su disciplina y armamento; se sabía que, además, se conformó una especie de policía militar que no permitía la entrada de licores al campamento.

A partir del 7 de abril, las tropas maderistas marchan a Ciudad Juárez con dos columnas de 500 jinetes cada una; la primera al mando de Pascual Orozco y la segunda con Pancho Villa como jefe de operaciones. Serán ambos quienes, contrario a las decisiones de Madero, lanzarán un furioso ataque contra Ciudad Juárez. El 7 termina un armisticio: Orozco ataca por el norte y Villa por el sur. El corresponsal estadounidense Timothy Turner y los fotógrafos, también estadounidenses, de series de tarjetas postales David. W. Hoffman, F. C. Hecox,

---

<sup>4</sup> Giuseppe *Pepino* Garibaldi II (nieto del libertador de Italia) luchó por las causas sociales de Sudáfrica, Venezuela y Guyana, llega a Chihuahua para probar suerte en las minas de oro de la sierra; después trabajó en los talleres ferroviarios, se unió a las tropas maderistas en El Paso, Texas. Madero lo nombró jefe de la Legión extranjera, lo que disgustó a Pascual Orozco, con el que tuvo varios enfrentamientos. En 1912, luego del triunfo de la Revolución maderista, Garibaldi se marchó a Grecia.

<sup>5</sup> Harris, quien se instaló en Chihuahua en 1910, siguió el movimiento revolucionario encabezado por Francisco I. Madero, y en 1912 fundó la agencia fotográfica *The Rochester Photo Stock*, cuyas oficinas se encontraban en la calle 16 de septiembre, número 5. Documentaría gran parte de la rebelión orozquista contra el gobierno de Madero en 1912 (Cf. Guevara Escobar; *Los Protagonistas* [octubre 10, 2011]). <http://losprotagonistas-tarjetaspostales.blogspot.com/2012/01/letra-h-fotografos-y-productores-de.html>.

Henry Blumental, Walter H. Horne, W. F. Stuart, Robert Dorman, Morris y Jim A. Alexander quedan impresionados con las refinadas tácticas de los revolucionarios.<sup>6</sup> A las 2:30 de la madrugada del 10 de mayo de 1911 el general Juan Navarro se rinde en Ciudad Juárez, Chihuahua; es escoltado rumbo a El Paso, Texas, por el mismo Madero, quien, algo contrariado por la actitud de Orozco y Villa (quienes querían apresar al militar porfirista), nombra como su secretario de guerra al civil Venustiano Carranza, puesto que Orozco creía merecer.<sup>7</sup>

La toma de Ciudad Juárez, que motivaría la renuncia de Porfirio Díaz, finalmente llamaría la atención de los cronistas fílmicos. Hubiera sido el colmo si no, toda vez que el hecho militar fue profusamente difundido por la prensa nacional e internacional. De entre las fotografías en movimiento captadas por los hermanos Alva<sup>8</sup> acerca de los acontecimientos históricos de Ciudad Juárez, sobresalieron, en primer término, *Insurrección de México*, que, entre otras imágenes, mostraban, sentados, al líder don Francisco junto a su hermano Gustavo A. Madero, Abraham González y Venustiano Carranza; de pie, atrás del autor de *La sucesión presidencial*, se puede distinguir la figura de Pascual Orozco. Posterior-

---

<sup>6</sup> Ángel Miquel, "Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual*, 2013, núm. 8 (2013), 4 y *The Getty Research Institute. Fotógrafos*. [https://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_mexico/fotografos.html#A](https://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html#A).

<sup>7</sup> Se sabe que Orozco se reunió al menos cuatro veces con Óscar Braniff y Toribio Esquivel, los representantes de Porfirio Díaz (Friedrich Katz, *Pancho Villa* [México: Era, 1998], 139).

<sup>8</sup> Los Alva habían de aprender el oficio al lado del poblano Enrique Rosas, con el que se asociaron en noviembre de 1908 para fundar la Compañía Exportadora Cinematográfica. Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916* (Ciudad de México: Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 2012), 18.

mente, Madero y Orozco aparecen frente a una casa de adobe y, finalmente, vemos al supremo jefe revolucionario con su esposa Sara Pérez. En su versión supuestamente completa, la cinta fue exhibida el 10 de mayo de 1911 en el Salón Mexicano de la Ciudad de México, lo que causó enorme interés entre los espectadores. Más allá de las fotos fijas difundidas por la prensa, *Insurrección de México* dio a conocer a la plana mayor del maderismo en plena acción y ya para entonces consagrados como una especie de héroes de la democracia. A su vez, la cinta marcaría el comienzo de un giro ideológico entre buena parte de los productores y exhibidores de películas de carácter nacional, quienes no hacía mucho habían resaltado los logros del porfirismo al conmemorarse el primer Centenario del inicio del movimiento independentista.

El 21 de mayo se firmaba el “Tratado de Ciudad Juárez”, el cual obliga a Porfirio Díaz y a Ramón Corral a renunciar definitivamente a la presidencia y vicepresidencia. Las tropas revolucionarias deberían ser desmovilizadas, cosa con la que los jefes militares no estaban de acuerdo; se dio el caso de que “Villa le profetizó a Madero que el tratado lo llevaría a su muerte [ya que] estaba entregando a los reaccionarios una revolución muerta por la que sería necesario combatir de nuevo”. Tal sería el motivo por el que Villa renunció al movimiento, al que se reincorporaría tiempo después. En torno a los sucesos que desembocaron en aquel Tratado, Antonio F. Ocañas, por entonces socio de Salvador Toscano, se desplazó a la región y filmó unas *Vista sobre la firma del Tratado de Paz en Ciudad Juárez*; la ceremonia tuvo lugar en la escalinata del edificio de la aduana fronteriza de Ciudad Juárez, en donde aparece Madero al lado de su esposa “Sarita” y, atrás de ellos, se deja ver Venustiano Carranza.<sup>9</sup> En otra toma Ca-

---

<sup>9</sup> Antonio F. Ocañas había asimilado el oficio de cinefotógrafo gracias a su relación

rranza y Madero conversan afablemente (se nota una gran confianza entre ambos, ya que se encuentran separados del resto de la comitiva). Al retirarse, Madero saluda al camarógrafo.<sup>10</sup> La obra fílmica sería estrenada el 30 de mayo de 1911 en el Teatro-Salón Palatino; posteriormente, estas imágenes se integrarían a lo que se difundiría con el atractivo título *La toma de Ciudad Juárez*, de la que se hablará en el apartado que creemos mejor le corresponde.

Los testimonios cinematográficos en torno a lo ocurrido en la frontera mexicano-estadounidense comenzaron a proliferar. *Asalto y toma de Ciudad Juárez*, de los hermanos Alva, incluía a Madero visitando a los heridos en el hospital local. Se exhibió el 31 de mayo de 1911 en el Salón Parisiense. *Los últimos sucesos de Ciudad Juárez*, realizada por los mismos hermanos Alva, permite ver a Madero entre la multitud mientras asciende a un estrado. Acompañado entre diversos personajes por Pascual Orozco y Gustavo A. Madero, la cámara lo enfoca de abajo hacia arriba, en *contrapicada*, por lo que su figura se ve recortada hacia el cielo, con el claro fin de resaltarlo,<sup>11</sup> mientras se dirige a la muchedumbre para darle

---

con el pionero Carlos Mongrand. Además, al declararse convencido antirreeleccionista, encontró en el cinematógrafo el medio ideal para hacer propaganda al movimiento a través del apoyo del distribuidor francés Enrique Moulinié, que por cierto se quedó con la copia positiva de sus materiales filmados en Ciudad Juárez y, para recuperarlos, le tuvo que pedir a Madero que atestiguara que él había filmado dichos materiales, a lo que el líder señaló por escrito: "le manifiesto que me consta que Ud. fue quien sacó las vistas cinematográficas del Ejército Libertador, en las cercanías de Ciudad Juárez, pues personalmente vi cuando realizó dicho trabajo" (Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*, 46-47).

<sup>10</sup> Escenas en *Revolución 2* (Filmoteca de la UNAM, 2013), entre los minutos 4:37 a 4:55.

<sup>11</sup> Como bien señala Ángel Miquel, esa toma de Madero parecerá replicarse años después con Lenin, en Rusia, para magnificar la figura del estadista (Ángel Miquel, *Acercamientos al cine silente mexicano* [México: Universidad Autónoma del estado de Morelos / Ediciones mínimas, 2005], 24).



Los últimos sucesos de Ciudad Juárez. Francisco I. Madero, Pascual Orozco y Gustavo A. Madero.

a conocer el inobjetable triunfo del movimiento armado; en otra toma, según parece realizada por Ocañas y quizá intercambiada con sus colegas, Madero aparece en segundo plano, esto mientras Juan Sánchez Azcona habla a la multitud.<sup>12</sup> *Los últimos sucesos de Ciudad Juárez* se exhibió el 2 de junio de 1911 en el Salón Allende.

Y en *Solemne entrega del cañón capturado por las fuerzas insurgentes*, también de los Alva, se muestra fugazmente a Madero, acompañado de su esposa, cuando se dirige a El Paso, Texas, a testimoniar el regreso del arma a sus dueños originales.<sup>13</sup> Se presentó en junio de 1911 en la Academia Metropolitana, propiedad de los mismos realizadores del filme.

---

<sup>12</sup> Se pueden ubicar las escenas en *Revolución 2*, entre los segundos 39 al minuto 1:49.

<sup>13</sup> Escenas en *Revolución 2*, entre los minutos 6:36 a 6:43.

Como pudieron constatar esos títulos, el cine jugaba ahora un papel clave en el cambio histórico y la eternizada figura de don Porfirio comenzaba a quedar fuera del escenario político y de las pantallas, lo cual no quería decir que no se dejara de añorarlo en algún sentido o en otro.

## II. El derrotero fílmico del breve gobierno de Francisco León de la Barra

Como se sabe, el interinato que debía proseguir a la caída de la dictadura fue resultado de un acuerdo establecido entre Porfirio Díaz, José Ives Limantour y Madero, esto con el afán de permitir una mayor participación social de las clases medias, altas y de los sectores populares, sistemáticamente excluidos.<sup>14</sup> Es decir, terminar de una vez por todas con el Estado autoritario, lo que asimismo llevó a una intensa lucha política entre viejos y nuevos actores políticos. Sin embargo, “El proyecto de país que concebían encajaba dentro del liberalismo progresista, con una moderada inclinación por las reformas sociales”;<sup>15</sup> es decir, Madero buscaba la validez del ejercicio electoral, la no reelección y la democracia sobre todo en el ámbito político. Aparte de acordar conjuntamente el gabinete interino, el líder revolucionario asignó gran importancia al gobierno de algunas regiones, por ello encomendó a gente de su confianza como Abraham González,<sup>16</sup> José María Pino

<sup>14</sup> Como destacado integrante de la clase alta del norte del país, Madero encarnaba al sector empresarial con intereses en la industria, finanzas y agricultura, cuyos representantes habían sido excluidos del poder político durante varios años.

<sup>15</sup> Felipe Ávila, *Entre el Porfiriato y la Revolución. El gobierno interino de Francisco de León de la Barra* (México: UNAM, 2005), 11.

<sup>16</sup> La designación de Abraham González en Chihuahua fue sobre todo para cerrar el paso a las ambiciones de Pascual Orozco.

Suárez y Venustiano Carranza la dirigencia política de sus respectivos estados, es decir, Chihuahua, Yucatán y Coahuila.

El 26 de mayo de 1911, en el salón de sesiones de la Cámara de Diputados, toma posesión como presidente interino el recientemente nombrado ministro de Relaciones Exteriores, Francisco León de la Barra;<sup>17</sup> en su mensaje, el ungido hizo hincapié en el restablecimiento de la paz; dijo que vigilaría el cumplimiento de las leyes, sobre todo las electorales. Poco después se dirigió a Palacio Nacional en donde recibió las felicitaciones del ejército, pero a su vez tomó la palabra uno de los colaboradores más cercanos a los revolucionarios, el ingeniero Alfredo Robles Domínguez: el maderismo se proponía estar presente en la mayor parte de los acontecimientos políticos que tuvieran que ver con el interinato. Para lograr la paz, era necesario el desarme de las fuerzas insurgentes: además, solo una parte de estas se incorporó a los rurales federales, mientras el ejército<sup>18</sup> siguió conservando todo su poder, lo que más adelante llevará a la caída y muerte de Madero.

Da principio entonces el perverso juego democrático emanado de los acuerdos de Ciudad Juárez. De regreso al país, el 4 de agosto el general Bernardo Reyes, distanciado de Madero, anuncia su candidatura a la presidencia, con muy pocos seguidores; a su vez, ese mismo día Francisco León de la Barra declara que al asumir la presidencia interina se

---

<sup>17</sup> Francisco León de la Barra y Quijano se identificaba con el grupo de los llamados "científicos"; fue tres veces diputado, después, desde 1902, ministro plenipotenciario en varios países: a partir del 19 de noviembre de 1908 asumió el puesto de embajador de México en los Estados Unidos, y desde el 25 de marzo de 1911, recibió el encargo de la Secretaría de Relaciones Exteriores (Cf. Ávila, *Entre el Porfiriato y la Revolución. El gobierno interino de Francisco de León de la Barra*, 13-14).

<sup>18</sup> No hay que olvidar que, para cerrar la pinza, en los acuerdos de Ciudad Juárez el ministerio de Guerra fue elegido por el viejo régimen, otorgando el nombramiento a Eugenio Rascón.

comprometió a no aceptar ningún puesto de envergadura. Pero el 13 de agosto el Partido Liberal apoya su candidatura a la presidencia; posteriormente el Partido Católico Nacional postula a Madero para la presidencia y a León de la Barra para vicepresidente.

Las imágenes cinematográficas que se preservan hoy en día del presidente interino fueron filmadas, sobre todo, por los hermanos Alva, quienes era obvio que se propusieron estar a la vanguardia con relación a sus colegas, al parecer todavía más cautos. Las primeras se integraron bajo el título de *Toma de posesión de la presidencia de la república por el licenciado Francisco León de la Barra*. Los fragmentos de la obra muestran al ya designado presidente y a su esposa en un medio plano saliendo de Palacio Nacional; ambos se suben a un carruaje con escolta. Llama la atención que las imágenes preservadas no registran la presencia del pueblo. Luego de un corte nos situamos afuera de la Cámara de Diputados; en un medio plano se alcanza a observar que una valla separa a los ciudadanos “de a pie” de tan solemne acontecimiento. Vemos la llegada en carruajes, autos o a pie de funcionarios, la oligarquía y militares, los cuales se introducen al recinto. Hay una banda de música, por un costado surgen militares a caballo y solo un jinete con sombrero. Es de suponer que la ceremonia de toma de protesta se lleva a cabo sin que nadie la registre para las cámaras de cine. Finalmente, Francisco León de la Barra sale del recinto y, en las escalinatas con algunos integrantes de su gabinete, se deja tomar fotos. Por medio de un *travelling* nos cercioramos de que integrantes del ejército a caballo saludan al ungido y una pequeña multitud agita sus sombreros.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Algunos fragmentos se pueden ver en *Revolución I* (Filmoteca de la UNAM, 2013), entre los minutos 79:52 a 81:49.

Otro *corpus* de imágenes en movimiento, vinculadas directamente con el ejercicio del interinato, registró pasajes de la inauguración del sanatorio Urrutia el 25 de septiembre de 1911. Siempre al servicio del régimen autoritario, el doctor Aureliano Urrutia<sup>20</sup> (quien fue el médico, primero de Porfirio Díaz y después de Victoriano Huerta, este último su compadre), famoso por salvar la vida al matador Rodolfo Gaona el 13 de septiembre de 1908,<sup>21</sup> manda a construir un lujoso sanatorio privado en cien mil metros cuadrados, ubicado entre el Barrio de San Lucas y la Colonia del Carmen en el entonces tranquilo pueblo de Coyoacán. En una parte de la construcción vivirá el galeno con sus siete hijas y cuatro hijos, todos procreados con doña Luz Fernández.<sup>22</sup> En el filme *Inauguración del sanatorio del doctor Aureliano Urrutia*, lo primero que vemos es un grupo de hombres y mujeres elegantemente vestidos, algunos con sombrillas (también hay niños), cami-

---

<sup>20</sup> Aparte de desempeñar diversos cargos con Porfirio Díaz, durante el régimen de Huerta el afamado médico fue nombrado ministro de Gobernación; el 18 de octubre de 1913 asumió como director del entonces recién inaugurado Hospital General de México y director de la Escuela de Medicina de la Universidad de México. En esta última intentó, no sin autoritarismo, un impulso reorganizador que, entre otras cosas, implicó la quema de revistas y periódicos sobre temas médicos publicados varias décadas atrás y quitar a la enseñanza su carácter filosófico. También se dice que el galeno le prestaría a Huerta 18 mil pesos para pagarle a los soldados y oficiales que formaron la escolta que condujo a Madero y Pino Suárez a la penitenciaría, y que el Partido Católico quiso lanzarlo como candidato a la presidencia en sustitución de su compadre. Cf. Servín, *Tras las huellas de Urrutia: ¿médico eminente o político represor?* (México: Plaza y Valdés, 2005), 43, 44, 81, 85, 144, y Cristina Urrutia Martínez, *Aureliano Urrutia: Del crimen político al exilio* (México: Tusquets, 2012).

<sup>21</sup> Por cierto, cuatro operaciones quirúrgicas de Urrutia fueron filmadas por Guillermo Kahlo, entonces recién llegado al país y proyectadas ante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, encabezado por don Justo Sierra, así como del personal de la Escuela de Medicina en la Universidad de México (Cf. Servín, *Tras las huellas de Urrutia: ¿médico eminente o político represor?*, 41).

<sup>22</sup> Manuel Servín, *Tras las huellas de Urrutia: ¿médico eminente o político represor?*, 49-50.

nando por los jardines del lugar: el nutrido grupo es encabezado por Francisco León de la Barra y su esposa y Aureliano Urrutia con su consorte. Hay un corte a una cúpula de cristal perfectamente iluminada: se trata del Pabellón de Cirugía. Se alcanza a ver en el pórtico el letrero que reza “Yo soy la Salud y la Vida”. Un buen y hasta sofisticado encuadre muestra al numeroso grupo encabezado por una enfermera que recorre el lugar, por demás elegante y amplio. Francisco León de la Barra pasa frente a la cámara en compañía de su mujer y aparecen varios fotógrafos con sus respectivos trípodes. Luego vemos descender al matrimonio De la Barra de una escalera para recibir a los invitados; conversan con algunos de ellos y el recorrido continúa por otro de los pabellones. En un momento, la cámara privilegia la magnificencia del lugar antes que a los personajes; los fotógrafos toman una foto del conjunto en el interior y otra al exterior. Se efectúa entonces la visita al jardín que se sabe contaba con ocho mil metros cuadrados. Muestra del lujo y solemnidad que prevalecía en el círculo íntimo en torno a la desvanecida y aún enseñoreada dictadura porfiriana, el filme fue exhibido en el Teatro-cine El Alcázar, en febrero de 1912.<sup>23</sup>

Se supo que a dicha inauguración llegó Gustavo A. Madero en representación de su hermano, aunque nunca se le ve en los restos de la película. Vale la pena mencionar que el sanatorio registrado por la cámara de los Alva tenía una magnífica sala de operaciones, un parque con estanques, lagos, fuentes, estatuas y una enorme capilla cubierta con mosaico veneciano azul claro (ubicada al extremo sur-poniente del parque, que fue eventualmente demolida para dar paso a la alberca y gimnasio de la Preparatoria 6 de la UNAM). La reja de acceso de hierro forjado de 22 toneladas provenía del an-

---

<sup>23</sup> Escenas en *Revolución I*, entre los minutos 84:30 a 90:07.

tiguo convento colonial San Juan de la Penitencia del centro de la capital (donde actualmente se encuentra la iglesia del Buen Tono, al costado poniente del mercado de San Juan). Hacia principios de 1914, el suntuoso sanatorio fue vendido a la fundación Mier y Pesado, que a su vez traspasa una parte del oriente a los Lasallistas para un internado-escuela (que se ha utilizado como suntuoso escenario de telenovelas y películas) y la otra, como ya se dijo, a la UNAM.

Las siguientes dos cintas filmadas por Salvador Toscano girarían en torno al presidente interino. En *Elecciones primarias en México*, realizada el 1 de octubre de 1911, la figura de Francisco León de la Barra arriba a la casilla electoral instalada en pleno Bosque de Chapultepec. Primero lo vemos antes de votar, captado en plano medio, rodeado de militares; después ejerce su derecho a participar como elector.<sup>24</sup> Estamos ante dos momentos de un mismo hecho, bastante revelador de los afanes democráticos postulados por la revolución maderista y, en tal sentido, exaltados por Toscano, ya para entonces claramente orientado a favor del nuevo proceso político. Por su lado, *Gira a Toluca del presidente interino Francisco León de la Barra*, película captada en la primera quincena de octubre, reseñaba el trayecto y trabajo político para promover la respectiva candidatura del aludido a la vicepresidencia. Algunas imágenes resultan claro ejemplo de la mezcla de reportaje “objetivo” con propaganda a la figura del representante del viejo régimen, no casualmente propuesto por el Partido Católico Nacional, a fin de hacer la cuña al inminente gobierno de Madero: el asombrado pueblo ve pasar a varios contingentes ataviados de riguroso traje; algunos portan estandartes y varios de ellos se aproximan a la cámara. Después de un corte nos encontramos en la estación del tren, hay sobre todo

---

<sup>24</sup> Escenas en *Revolución 2*, entre los minutos 84:59 a 85:32.



Elecciones primarias en México. Francisco León de la Barra depositando su voto (1 de octubre de 1911).

hombres con elegante traje, se anuncia que los partidos políticos locales le dan la bienvenida al candidato e irrumpe el estandarte del Partido Liberal del Estado de México, al que sigue el emblema de don José María Morelos. La expectante se acerca y aparece León de la Barra, quien saluda a gente del “pueblo” y se pierde entre la multitud que parece aclamarlo.<sup>25</sup>

Ya después del asesinato de Madero, León de la Barra fue gobernador del Estado de México y senador; durante el gobierno del dictador Huerta, del 11 de febrero al 4 de julio de 1913 se asume como ministro de Relaciones Exteriores y posteriormente es nombrado embajador de México en Francia para, al igual que su correligionario Porfirio Díaz, nunca más regresar a territorio nacional. La última filmación que

<sup>25</sup> Escenas en *Revolución I*, entre los minutos 81:53 a 84:26.

se conoce en torno a su figura es *El licenciado Francisco León de la Barra en París*, producida por los españoles Ignacio Navascués y Germán Camus en agosto de 1913, el digno complemento a *El señor general Porfirio Díaz en París*, asimismo comentada en el anterior capítulo de este libro. Un fragmento de ese filme muestra al exiliado León de la Barra muy sonriente al lado de su esposa descendiendo unas escaleras, lo que parece reiterar el momento ritual análogo de *Inauguración del sanatorio del doctor Aureliano Urrutia*. Hay constancia de que la cinta se estrenó en noviembre de 1913 en el Cine Palacio, propiedad de Camus, misma sala en la que había sido exhibida, como ya se señaló en el capítulo anterior, la película que trataba de rescatar de su exilio al dictador Díaz, justo en el momento en que el gobierno espurio de Huerta se mantenía a toda costa, aunque ya seriamente presionado por los nuevos levantamientos de los otrora maderistas provenientes del norte del país, a quienes se agregaron las combativas guerrillas zapatistas en Morelos y estados circundantes.

Con alguna excepción, lo más significativo de las imágenes que registraron a León de la Barra es la ausencia de gente del pueblo, y por supuesto de cualquier tipo de elementos revolucionarios. Los personajes que lo rodeaban visten con toda elegancia a la moda parisina; por supuesto que las mujeres solo aparecen como acompañantes o enfermeras en la inauguración del sanatorio Urrutia (escenario neoporfirista), a donde prácticamente no vemos al personal médico. Afortunadamente se mantiene la mirada de curiosidad de los participantes hacia la cámara. Todo parece indicar que no se permitió la entrada de los cinefotógrafos a la toma de posesión en la Cámara de Diputados; en todo caso, lo que importa destacar es a la burguesía porfiriana aún en el poder y su respaldo en la figura de los militares que sobresalen en tonos oscuros, es decir, son lo contrario al pueblo, modestamente vestido con manta. Los acontecimientos filmicos que

implican a Francisco León de la Barra son la representación del patrón porfirista; su interinato no pudo desligarse de un desmesurado clasismo. Ciertos gestos le pasan factura y eso es notorio en su lenguaje corporal, que la cámara registra muy a su pesar, ya que mientras Madero aparece siempre en medio de multitudes (como se verá en detalle en el siguiente apartado), De la Barra solía mostrarse, como se dice ahora, en ambientes político-sociales “controlados” y con los de su misma posición social, lo que resulta todavía más evidente en las imágenes que lo mostraban durante su ejercicio como embajador del México huertista ante el gobierno de Francia, a su vez culminación de su trayectoria política, siempre al servicio del porfirato.

### III. Películas sobre la campaña presidencial de Francisco I. Madero

Entre fines de mayo y principios de junio de 1911, Francisco Ignacio Madero había realizado un viaje en tren desde la frontera coahuilense con Estados Unidos hasta su recibimiento multitudinario en la capital de la República. Para no variar, los principales incidentes de ese trayecto fueron filmados por los hermanos Alva, Antonio Ocañas y Salvador Toscano, quienes después debieron intercambiar imágenes para conformar sus respectivos filmes en torno a ese gran acontecimiento histórico.

Los Alva editaron y difundieron *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México*. Como se sabe y debido a que las vías del tren se encontraban cortadas, el “héroe de la revolución” emprendió su recorrido en Ciudad Porfirio Díaz, hoy Piedras Negras, en donde aparece en el Puente Internacional al lado del gobernador provisional Venustiano Carranza, de pie en un auto descubierto, que se desplaza en medio de la multitud que los vitorea. Madero y su esposa

suben al tren que los traslada hacia la capital. En San Pedro de las Colonias, donde el político coahuilense fue presidente municipal, representantes de todas las clases sociales lo aplauden; aparece fugazmente Pascual Orozco: por medio de un intertítulo sabemos que las mujeres portaban listones con la leyenda “Sufragio efectivo, no reelección”. Luego, al final del vagón vemos de nuevo a Madero, que se encuentra al lado de su esposa, sacar un pañuelo para limpiarse la nariz, lo que implica un gesto natural que, a nuestra mirada, resulta una curiosidad en tanto que lo humaniza tras muchos años de que la Historia oficial lo ha convertido en figura “de bronce”. En Gómez Palacio, Durango, más de diez mil personas le forman una valla. En la terraza del hotel El Salvador de Torreón, Coahuila, pronuncia un encendido discurso; posteriormente aparece montando en un caballo, que seguramente alguien le prestó; entre Torreón y Zacatecas vemos a una multitud de personas humildes recibirlo con afecto, mientras un grupo de jinetes revolucionarios marchan luciendo sus espadas. El 5 de junio llega a Zacatecas; según el intertítulo respectivo es escoltado por el coronel Pérez Castro y sobresale la caballería de revolucionarios. En Guadalupe, también Zacatecas, una banda infantil de música le da la bienvenida. En Silao el gobernador de Guanajuato lo recibe de plácemes; en Celaya aparece caminando sin sombrero entre la multitud y posteriormente se sube a un carruaje al lado de Sarita. Ya en Salamanca, las imágenes destacan a un grupo de niños revolucionarios; atrás de ellos Madero y Eduardo Hay caminan ceremoniosamente, mientras que en Cuautitlán las maestras normalistas se dirigen a él con visible simpatía. El derroche del entusiasmo masivo resulta, a todas luces, evidente. Como había ocurrido en algunos viajes de Díaz rumbo a ciudades y poblados del interior de la República, ahora la gente se arremolina en torno al hombre que ha logrado la hazaña de obligar la renuncia del anciano dictador y el cine se ha tornado en

el jubiloso testigo de ello. La emotiva película se exhibió en la Academia Metropolitana, propiedad de los Alva, tan pronto como en el mismo mes de junio de 1911.<sup>26</sup>

*Entrada triunfal a México de don Francisco I. Madero* es otro reportaje de los hermanos Alva, claramente complementario al filme sobre el triunfal recorrido iniciado en Piedras Negras. En la vieja terminal de tren de Colonia, entre la gente expectante a la llegada, aparece, vestida de “Adelita”, la futura crítica y directora de cine Adela Sequeyro Haro al lado de un desconocido y de su hermana mayor, esto mientras les toman una foto que ella conservó durante toda su vida.<sup>27</sup> La cámara se mantiene por lo regular siempre fija, en un plano abierto y el pueblo es el que desfila frente a ella: es el principal protagonista. Afuera de la estación ferroviaria una gran masa ve la llegada del tren; entre la multitud, como una clara deferencia, va Emiliano Zapata montado en su brioso caballo. Ya sobre lo que hoy es el Paseo de la Reforma marchan a galope miembros del ejército revolucionario; el vitoreado Madero transita en ceremonial carruaje envuelto por la multitud que quería conocerlo y, quizá, reconocerse en él. En la confluencia con la avenida Juárez la estatua de Carlos IV está repleta de hombres jóvenes que anhelan ubicarse lo más cerca posible del trayecto de Madero rumbo al Palacio Nacional para conferenciar con León de la Barra. Entusiasta, el héroe saluda al pueblo con su sombrero. Sobre la avenida 5 de mayo, al lado de Madero alcanza a percibirse la delgada figura de Pascual Orozco; después la policía rural. Un intertítulo indica que los clubes políticos liberales portaban estandartes. Los contin-

---

<sup>26</sup> Escenas en *Revolución 2*, entre los minutos 8:59 a 31:44.

<sup>27</sup> Eduardo de la Vega, et al., *Adela Sequeyro* (México: Archivo fílmico Agrasánchez / Universidad de Guadalajara, 2000), 11. La toma se puede ver en *Revolución 2*, en el minuto 48:12 a 48:23.

gentes avanzan por avenida San Francisco; un *travelling* nos muestra el Palacio Nacional con solo dos pisos y la fachada de la Catedral: los principales edificios que rodean al “corazón de México” se convierten en testigos de la llegada de la figura política que había sido capaz de obligar a Díaz a batirse en retirada. Por avenida Juárez, Madero se traslada rumbo a su casa en las calles de Londres y Berlín. El testimonio de aquella jornada, que para muchos pudo resultar inolvidable, se exhibió el 15 de junio de 1911 en el Cine Nacional, otro establecimiento en ese entonces propiedad de los Alva, quienes, al menos por lo propuesto en pantalla, se revelaron como entusiastas seguidores filmicos del inminente cambio político y social.<sup>28</sup> Los Alva, o algunos de sus colaboradores, también filmaron las devastadoras consecuencias de un temblor ocurrido, cual presagio, el mismo día que el “héroe de la Revolución” llegó a la capital. Asimismo, el pionero guanajuatense Indalecio Noriega Colombres filmó el mismo 7 de junio *La entrada de Madero a la capital*, corto del que no se tiene más información.

Atraído por el triunfo de Madero, Salvador Toscano, y ahora sí motivado por su socio y camarógrafo Antonio Ocañas, también había partido rumbo a Piedras Negras con el propósito de reseñar en términos cinematográficos al héroe. El resultado de esa aventura fue *Viaje triunfal del señor Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez a esta capital*, que Ocañas exhibió en el sur del país, mientras Toscano lo hacía en la región norte, labor desarrollada entre mediados de julio a finales de agosto de aquel mismo año. La obra se anunciaba de la siguiente manera: “Estas vistas fueron tomadas con autorización del Sr. Madero a bordo de su tren especial, [en el cual] hizo también su viaje el empleado de esta empresa. Son las

---

<sup>28</sup> Escenas en *Revolución 2*, entre los minutos 48:00 a 67:03.

únicas auténticas”.<sup>29</sup> Estaba claro, con ese tipo de propaganda, que la dupla Toscano-Ocañas pretendía distanciarse, hasta donde fuera posible, de las demás películas acerca de aquel trayecto que sin duda sirvió al jefe revolucionario coahuilense como un sólido precedente a su campaña política para las inminentes elecciones por la presidencia de la República. Buena parte del filme completaría otro más, aspecto sobre el que volveremos páginas más adelante.

Mientras permanece en la capital del país, Madero despliega diversas actividades que son difundidas de forma más o menos cronológica por medio del cine. *Banquete en Chapultepec*, de los hermanos Alva, se filmó el 10 de junio de 1911; entre otras cosas, el testimonio informó de la renuncia de Bernardo Reyes a su respectiva postulación a la presidencia de la República, ello en presencia de Madero y León de la Barra. Fuera de cámaras, Madero ofrecería a Reyes un puesto en el gabinete en caso de ganar, lo cual muchos daban por hecho, pero el viejo militar porfirista tampoco accedió a ello. Desde ese momento comenzaría a fraguarse un levantamiento en armas por parte de los reyistas. La cinta se dio a conocer durante el mes de agosto en el Cine Palacio, que para entonces ya había pasado a ser propiedad de los mismos hermanos Alva, quienes, siempre atentos a desplazar sus cámaras para filmar cualquier hecho de posible interés nacional, también filmaron *Viaje del señor Madero a los estados del sur*. Como su título señala, la cinta siguió un nuevo trayecto del “héroe de la Revolución”, quien el 12 de junio se trasladó a Cuernavaca para intentar convencer a las tropas rebeldes del estado de Morelos a dejar las armas para abrirle cauce al juego democrático que ya se avecinaba. Gracias al presto oficio de

---

<sup>29</sup> Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*, 56.



Viaje del señor Madero a los estados del sur: 3 desconocidos, Francisco I. Madero y Carlos y Eduardo Alva (8 de junio de 1911).

los incansables hermanos Alva, hoy podemos ver a Madero al momento de su llegada en la estación del tren, donde, de inmediato, es rodeado por los zapatistas; irrumpe junto a la cámara el general Genovevo de la O y Zapata se acerca montando a caballo.<sup>30</sup> En otra toma aparecen departiendo Madero, Federico González Garza, Ambrosio Figueroa (enemigo acérrimo de Zapata) y *Pepino* Garibaldi. Desde un balcón del Banco de Morelos, Madero presencia un sobrio desfile de los rebeldes sureños; se dirige después rumbo a Chilpancingo en automóvil. Al pasar por Mezcala, nuevamente con la cámara fija, observamos la manera en que los revolucionarios zapatistas se van incorporando a su respectivo batallón para darle la bienvenida; un movimiento de cámara nos muestra la potencial fuerza popular de dicho ejército suriano. Como la cinta

---

<sup>30</sup> Por cierto, que esta misma incluye a la izquierda del coahuilense, junto a una cámara montada en tripié, a Carlos y Eduardo Alva que miran a la lente, ambos plenamente conscientes de que están siendo registrados junto al prócer del movimiento armado que derrocó a Díaz.

fue proyectada el 15 de junio en el Salón Rojo, es de suponer que fue revelada y editada *ipso facto*: sus realizadores, sobre la marcha convertidos en panegiristas del nuevo orden político, no querían perder mucho tiempo en dar a conocer tamaña noticia cinematográfica.<sup>31</sup>

Hubo, por supuesto, testimonios de otro tipo y sentido. En *Combate de flores en honor de Francisco I. Madero*, de director desconocido y producido por la Unión Cinematográfica, el líder coahuilense aparece fugazmente en un carruaje al lado de su esposa. Se proyectó, según parece, con más pena que gloria en el Salón Gómez Rivera, durante los últimos días de junio de aquel tan convulso como vertiginoso año de 1911.

Como una jugada política para afrontar la nueva situación de cara a las elecciones, el 9 de julio se crea el Partido Constitucional Progresista (PCP), que se convertiría en el brazo político del maderismo; en el primer círculo de la organización se encontraban Juan Sánchez Azcona, Luis Cabrera, José Vasconcelos, Jesús Urueta, Eduardo Hay, Gustavo A. Madero y otros. A sus principales postulados se agregarían los principios esenciales del Plan de San Luis, la formación de clubes políticos por todo el país y la fundación del periódico *Nueva Era*, cuya dirección fue encomendada a Sánchez Azcona, esto para combatir a la prensa antimaderista, que ya se asomaba en el firmamento de varias formas.

El tenso ambiente preelectoral siguió su marcha, y las noticias cinematográficas tampoco se hacían esperar. *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Francisco I. Madero a esa Ciudad*, de Guillermo Becerril, exhibida el 26 de julio de 1911 en el Cinema Nacional, mostraba a la multitud en el andén de Puebla saludar la llegada del héroe revolucionario coahuilense, en visita de reciprocidad para los deudos de quie-

---

<sup>31</sup> Escenas en *Revolución 2*, entre los minutos 67:07 a 75:31.

nes se habían sacrificado por su causa en la capital poblana el 19 de noviembre del año anterior, acontecimientos que se incluían, de manera sintética, en la primera parte de la cinta. La familia Serdán y Madero descienden de sus carruajes y entran al Ayuntamiento; después salen al balcón central a saludar al pueblo. Madero visita la casa del mártir Aquiles Serdán y coloca la primera piedra de lo que será el Puente de la Democracia, obra que llevará el nombre del gran liberal poblano. Más adelante, Madero y su esposa son captados a su salida del céntrico Teatro de Variedades: la pareja irradia su gusto de estar ante la cámara. La figura de quien se seguía considerando como el “héroe de la Revolución” que derrocó al viejo orden cobraba en este caso una enorme dimensión, eso si se considera que la campaña a favor de la presidencia, ya puesta en marcha, era fundamental para, desde el aparato de gobierno, aplicar las medidas que muchos sectores consideraban urgentes.

El 11 de agosto de 1911 se lleva a cabo la primera asamblea del PCP en la Ciudad de México, lo que puso a prueba la maquinaria maderista que finalmente logró imponer al liberal yucateco José María Pino Suárez como su candidato a la vicepresidencia de la República, lo que significó la ruptura definitiva con los hermanos Vázquez Gómez, que también ambicionaban compartir el poder. No fue por azar que algunas películas comenzaran a hacer eco a la fórmula del CPC para alcanzar los máximos puestos de poder político. *Francisco I. Madero y José María Pino Suárez en la capital*, registrada el 26 de septiembre de 1911 por Salvador Toscano (que se había comprometido a votar por el héroe revolucionario y hacerle abierta propaganda cinematográfica),<sup>32</sup> permitió ver, entre otras significativas imágenes, el arribo a la

---

<sup>32</sup> Cf. Leal, *El documental nacional de la Revolución mexicana* (México: Juan Pablos editor, 2012), 85.



Francisco I. Madero y José María Pino Suárez en la capital. Francisco I. Madero y José María Pino Suárez (26 de septiembre de 1911).

estación de San Lázaro de los candidatos a la presidencia y vicepresidencia; después, desde el balcón de su casa, Madero presenta de manera oficial la candidatura de Pino Suárez a la vicepresidencia. Hay un corte para observarlos ahora afuera de la casa, ambos en exultante *médium-shot*, con lo que parece darse a entender que el binomio político está sólidamente unido y emparentado por un proyecto común.<sup>33</sup> Por su parte, *Francisco I. Madero despachando asuntos en su casa*, también filmada por Salvador Toscano el mismo día, mostraba al político coahuilense revisando unos documentos y elaborando el dictado de una carta. Ambos filmes eran claro ejemplo de las afinidades y convicciones políticas del cineasta en pro del maderismo y sus respectivos afanes democráticos, lo cual

<sup>33</sup> Escenas en *Revolución 2*, entre los minutos 82:11 a 82:51.

compartía con otros de sus colegas como Antonio F. Ocañas, Guillermo Becerril y los hermanos Alva.

Algo similar pudo verse en *La campaña electoral en Puebla*, de Guillermo Becerril, filmada en la primera quincena de octubre. Madero visita el lugar donde cayó Aquiles Serdán, para dirigirse a otro espacio y, por fin, se le observa muy atento leyendo unos documentos al lado de otras personas a quienes se puede suponer como sus correligionarios y simpatizantes en la capital poblana, una de las regiones más importantes por el papel jugado en la génesis del proceso revolucionario.

#### IV. Películas sobre el gobierno democrático de Francisco Ignacio Madero

Finalmente, el 1 de octubre se efectuaron las elecciones primarias de las que Madero resultó claro triunfador. El 10 de octubre, el Partido Católico Nacional propone para la presidencia a Madero y para la vicepresidencia a León de la Barra: cinco días después se llevan a cabo elecciones secundarias, en las que Madero obtiene el 99 por ciento de los votos emitidos. La verdadera contienda se dio entonces por la vicepresidencia: Vázquez Gómez alcanzó el 17% de los votos contados; De la Barra el 29% y el triunfador, Pino Suárez, el 53%. Los maderistas acceden al poder y todo parece indicar que la causa de la democracia se ha consumado.

A raíz de dichos resultados electorales, el 6 de noviembre de 1911 Francisco I. Madero protesta como presidente constitucional, y el 23 del mismo mes José María Pino Suárez asume formalmente como vicepresidente de la República. En consecuencia, Toscano dará a conocer semanas después, en el cine Roma, el testimonio *Toma de posesión de Francisco I. Madero y José María Pino Suarez*, obra que sintetiza lo que para él viene a significar el arrollador triunfo del maderismo

en las urnas. Las imágenes que se preservan de ese filme retrataron, entre otros momentos, lo siguiente: mientras la multitud espera la salida del político, su casa es custodiada por Pascual Orozco; por medio de un sobrio *travelling* vemos que el exterior de la Cámara de Diputados se encuentra repleta de gente. Madero y Pino Suárez logran llegar en un carruaje y son aclamados por representantes de los sectores populares. Después de la toma de protesta salen del recinto y el presidente Madero sube nuevamente al carruaje, custodiado por Orozco, cadetes del Colegio Militar y, sobre todo, por los revolucionarios a caballo, quienes lo acompañan de regreso a su residencia ubicada en las calles de Berlín. De nueva cuenta, en todo ese trayecto las masas lo aclaman. Desde el balcón de su casa se dirige al pueblo y proclama: “Seré un celoso guardián de la Ley y la Libertad”. El apoteósico discurso se quiso dejar sentir en la pantalla y Toscano parecía colocarse a la vanguardia del resto de sus colegas en cuanto a su capacidad de registro de ese tipo de acontecimientos.<sup>34</sup>

Con el poder en sus manos, el nuevo presidente comenzó a desplegar actividades cívicas con las que pretendía ganarse definitivamente a los sectores más importantes del gobierno. Ejemplo de ello fue el caso de *El presidente Francisco I. Madero visita el Colegio Militar*, realizada unos cuantos días después de la toma de posesión. Como parte de su discurso, el coahuilense afirmó que el ejército no había sido derrotado en los campos de batalla por las huestes revolucionarias, sino que la dictadura de Porfirio Díaz era la finalmente vencida,<sup>35</sup> cosa que no debió gustar mucho a una parte de los asistentes. Sin duda se trataba de un gesto para tratar de mantener la fidelidad de las fuerzas armadas formales de su lado.

---

<sup>34</sup> Fragmento en *Revolución 2*, entre los minutos 87:23 a 93:47.

<sup>35</sup> Cf. Leal, *El documental nacional de la Revolución mexicana*, 93.

Otro ejemplo digno de destacar fue *La celebración del 5 de mayo*, filmada en esa fecha del año 1912 por Salvador Toscano. La cámara del pionero registró a Madero al momento de depositar una corona de flores en la tumba del general Ignacio Zaragoza, situada en el panteón de San Fernando, ritual en que fue acompañado por Pino Suárez, a quien vemos como parte del trayecto rumbo a la inauguración de un monumento a José María Morelos en la Plaza de la Ciudadela. Una toma en *tilt up* termina por mostrarnos la estatua del “Siervo de la Nación”, que parece presidir la ceremonia. Por cierto, que, hacia fines de aquel año, el antiguo edificio de La Ciudadela serviría de almacén de acopio del moderno armamento (sobre todo ametralladoras y fusiles Mauser), adquirido en Europa con el propósito de enviarlo a los estados de la región norte, los más fieles al nuevo gobierno, eso ante la siempre latente posibilidad de restarle poder al Ejército Federal. Nunca quedó clara la causa por la que esos pertrechos no fueron remitidos a sus originales destinatarios y semanas después serían de enorme utilidad para el grupo golpista que derrocaría al gobierno legal.

Un registro filmico más de las actividades del entonces primer mandatario fue testimoniado en *Viaje del presidente Madero a la planta hidroeléctrica de Necaxa*, obra de realizador desconocido filmada el sábado 13 de julio de 1912 en la que también aparecieron varios de los integrantes del gabinete en una nueva visita al estado de Puebla. Según una nota publicada en el diario oficial *Nueva Era* del 28 de aquel mismo mes, “El señor presidente de la República, los señores secretarios de Estado y el Cuerpo Diplomático asistieron ayer tarde a la exhibición de las películas de excursión presidencial de Necaxa, proyectadas en el Teatro Conservatorio [...]”. Esto era un claro ejemplo de la importancia que Madero le otorgó a las imágenes en movimiento, ahora puestas al servicio de las políticas implementadas por el nuevo régimen, que ya para

entonces era objeto de una feroz campaña en toda suerte de publicaciones opositoras. Quizá se dio por hecho que el cine algo o mucho podría contrarrestar esa andanada mediática contraria al gobierno maderista. Es de suponer que entre los integrantes del Cuerpo Diplomático que acudieron a ver la mencionada cinta estuvo Henry Lane Wilson, el embajador de Estados Unidos, nada afecto a Madero.

Cabe señalar que, entre mayo y noviembre de 1912 ocurrieron los levantamientos encabezados por Pascual Orozco y Félix Díaz, mismos que pusieron en jaque militar al endeble gobierno maderista, lo que fue aprovechado por los principales cineastas mexicanos para captar los nuevos hechos de armas. Las tomas filmadas por los hermanos Alva que muestran a Madero y a Pino Suárez en el sepelio del jefe militar suicida José González Salas, derrotado por Orozco en Chihuahua, son reveladoras en sí mismas: parecen hacer evidente la premonición de los tiempos aciagos por venir.

Los acontecimientos se precipitan. En *Angustias y zozobras*, de los hermanos Alva, filmada el 9 de febrero de 1913, permiten ver al presidente a caballo saliendo del Castillo de Chapultepec mientras es escoltado por los cadetes del Colegio Militar; cruza la Plaza de la Constitución y la gente sale a su encuentro para acompañarlo hasta las puertas del Palacio Nacional, donde es informado de la sublevación coordinada por los generales Manuel Mondragón, Félix Díaz y Bernardo Reyes, los dos últimos liberados de las prisiones en las que se encontraban reclusos. En defensa del gobierno, el general Lauro del Villar resulta herido, por lo que se nombra a Victoriano Huerta comandante militar de la Plaza de la Capital. Tras las renunciias de Madero y Pino Suárez el 19 de febrero, irrumpe Victoriano Huerta, traidor a la causa maderista, al que vemos llegar en automóvil, vestido de civil, al patio central del Palacio Nacional y recorrer sus pasillos. Trasladados a la pantalla, esos hechos, entre otros, se mostraron el martes

25 de febrero de 1913 en el Teatro María Guerrero, situado en el número 99 de la 8.<sup>a</sup> calle de Santo Domingo. La caída de la intentona democrática se había consumado y, debido a ello, al menos una parte del cine hecho en México pareció cobrar un nuevo derrotero.

Prestos a seguir de cerca los acontecimientos, Guillermo Becerril y Antonio F. Ocañas captan materiales para lo que será *Los sucesos rojos de México* o *Los sucesos de la semana roja* o *Decena trágica en México*. No es casual que, entre otras imágenes que debieron resultar perturbadoras, se viera al general Victoriano Huerta en el lado norte de la Alameda, en un medio plano, dando órdenes antes del combate llevado a cabo el martes 11 de febrero de 1913,<sup>36</sup> es decir, dos días después de la asonada con la que dio comienzo una nueva etapa sangrienta; posteriormente, se le observa subir a un auto y alejarse. En otro momento, el militar jalisciense se sube nuevamente en un automóvil en el interior del Palacio Nacional; puede colegirse que ha salido de hablar con el presidente Madero para ponerlo al tanto de la situación. También debieron llamar mucho la atención las significativas tomas de la casa de Madero ardiendo en llamas. La película se presentó el martes 25 de febrero en el mismo Teatro María Guerrero. Al exhibirse *Decena trágica en México* en Puebla, el periódico *El Independiente* del 21 de mayo de 1913 reportaba un gran escándalo suscitado en el Teatro Variedades, el mismo que había servido de fondo a la visita de Madero a aquella ciudad: al aparecer los retratos del presidente ya para entonces asesinado, iniciaron varias manifestaciones en contra del gobierno espurio. En una especie de propaganda “post-mortem”, si cabe el concepto, el cine intervenía de forma directa en la serie de actividades políticas que formarían parte de una nueva ola de levantamientos contra el

---

<sup>36</sup> Fragmento en *Revolución 2*, entre los minutos 134:02 a 134:27.

intento por restablecer la dictadura porfirista. Por su lado, *La Decena Trágica en México* (también conocida como *Revolución felicista* o *La caída del gobierno de Madero*), producida y difundida por Salvador Toscano, también incluyó la presencia de Huerta revisando sus tropas, los sitios donde habían muerto Gustavo Madero, su hermano Ignacio y José María Pino Suárez. La obra de Toscano incluyó dantescas imágenes del incendio de las instalaciones del diario *Nueva Era*, lo que vino a representar el derrumbe del principal aparato de difusión del maderismo por medio de la prensa.

Aunque nada fue un simple eco a las inmediatas consecuencias de esa estrepitosa caída de la incipiente democracia, en la cinta *Funerales del mártir de la democracia don Francisco I. Madero* o *Funeral de Francisco I. Madero*, realizada por los Alva, se hizo una crónica que incluía la congregación de más de dos mil personas en torno a la Penitenciaría de Lecumberri; la salida del féretro que conducía el cadáver dio la pauta para una serie de imágenes que también mostraban al sitio en que lo habían asesinado. Con la cámara a ras de tierra, un medio plano enfoca los pies de las personas reunidas en torno al escenario de la tragedia política; posteriormente un intertítulo señala que “la carroza fúnebre Tepeyac de la Agencia de inhumaciones Eusebio Gayoso llega al cementerio francés, amigos cercanos transportan el féretro, seguidos por la viuda [Sara Pérez] y la familia de Aquiles Serdán”. El ataúd del presidente derrocado es conducido a la capilla ardiente. Un ayudante de los hermanos Alva separa a la gente para que el otro camarógrafo muestre el rito del funeral, y después vemos a la agobiada doña Sara retirarse de la escena. El tono de las imágenes es por sí mismo sombrío y expresan la congoja y asombro generalizados.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Fragmento en *Revolución 2*, entre los minutos 136:30 a 141:38.

Durante el breve y azaroso gobierno de Francisco I. Madero, J. M. Guerrero, gobernador del Distrito Federal, dispuso el 2 de octubre de 1911 que los cines se clasificaran en tres categorías. Curiosamente, el encargado de vigilar la seguridad e higiene de los espacios para el espectáculo fílmico era Ramón Alva, tío de los hermanos Alva, quien también era el mismo camarógrafo. Con el aumento de número de salas, en julio de 1912 la Secretaría de Gobernación crea cuatro plazas, una para el inspector técnico a cargo de Ramón Alva y tres para los inspectores visitadores; además, se impulsó en los ocho distritos de la Ciudad de México la exhibición de filmes para “moralizar al pueblo y alejar a los obreros de tabernas y otros lugares de vicio”.<sup>38</sup> Asimismo, la Subdirección de Comunicaciones y Transportes, encabezada por Manuel Urquidi, contrató a algunos cineastas para filmar diferentes actos que fortalecieran la imagen del gobierno; gracias a esa política, Toscano había realizado, en mayo de 1912, diversas “vistas de manifestaciones favorables al régimen, simulacros del ejército y fiestas cívicas”.<sup>39</sup> Esas medidas también revelaron la importancia que el gobierno maderista otorgó al medio cinematográfico en una coyuntura sumamente propicia para ello.

A manera de conclusión de este apartado puede decirse que, en las imágenes captadas en torno a la figura de Madero, se aprecia casi siempre a las masas en acción, ello de todas las formas posibles: en manifestaciones, desfiles, como público a los actos cívicos, escuchando a los oradores, etc. En tal sentido podemos evocar a José Ortega y Gasset, que en *La rebelión de las masas* apunta:

---

<sup>38</sup> Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*, 89.

<sup>39</sup> Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*, 77-78.

El concepto de muchedumbre es cuantitativo y visual. La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: sólo hay coro.

Y más adelante, afirma: “Nadie, creo yo, deplorará que las gentes [sic] gocen hoy en mayor medida y número que antes, ya que tienen para ello el apetito y los medios”. Dichos medios eran ya, sin duda, las imágenes fotográfica y filmica.<sup>40</sup> El éxito de los documentales que Madero logró concitar se debe en parte al marcado interés de su parte para usar de la forma más directa posible al cine como vehículo de propaganda.

La presencia de la caballería es otro elemento importante; en casi todos los momentos hay hombres a caballo, los contingentes son numerosos y ordenados, son el elemento esencial en toda marcha o reunión. Las armas se destacan, tal vez, de manera circunstancial: machetes, cananas y rifles están presentes en ciertos momentos en los que el revolucionario coahuilense hace su aparición ante la cámara: el armamento, es, pues, importante: se diría el digno complemento hacia el interior del encuadre. En cambio, las imágenes que incluyeron figuras femeninas tendieron a ser escasas; por obvias razones, en este rubro sobresale la presencia de la señora Pérez de Madero, casi siempre con vestuario lúgubre, lo que obviamente se refrenda en el sepelio del presidente masacrado. Inevitablemente, las cámaras filmicas dejaron registro de la baja estatura de Madero, aspecto que le valió la despiada-

---

<sup>40</sup> José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (Madrid, España: Espasa Calpe, 1956), 43 y 46.

da sorna de sus enemigos; en dicho sentido, el contraste con Venustiano Carranza, por ejemplo, resulta notable.

En las cintas que pueden verse, casi no existen tomas en las que solamente aparezca Madero y se le pueda apreciar a plenitud, ya sea por su vestimenta o complexión física; como constante, es él quien se acerca a la cámara y no al revés. Muchas veces el personaje se pierde en la multitud que lo rodea. También llama la atención la cantidad de discursos mostrados, los cuales se realizan sin micrófono y frente a grupos bastante numerosos, por lo que escuchar totalmente esas arengas debió ser muy difícil, a lo cual se sumaba que se daban en espacios abiertos. Las imágenes manejadas y los títulos mostrados se construían frente a una incultura de las letras, es decir, aparecen muchos nombres de lugares, los cuales, muy probablemente eran desconocidos por el grueso de la población y mucho menos podrían ubicarlos geográficamente. Podemos decir que, desafortunadamente, a nadie se le ocurrió incluir mapas u otras formas gráficas, esto para mostrar los lugares aludidos, ya que muchos mexicanos de aquellos años no tenían ni idea de las dimensiones, límites y ubicaciones de las otras partes de su nación, más allá de “su terruño”, es decir, carecían de una visión territorial del país que habitaban. He ahí una notable carencia que tardaría en ser remediada, y eso no solamente en el cine nacional.

#### V. Los primeros documentales “de montaje” que incluyeron a Francisco I. Madero

Conforme el tiempo transcurre ya no parece quedar duda alguna de que la Revolución convocada por Madero tras haber sido objeto de encarcelamiento por parte del gobierno dictatorial de Díaz modificó el sentido del cine hecho en México. Sirva de sustento a esta tesis el relevante caso de *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución don Fran-*

*cisco I. Madero*, primero estrenada el 15 de julio de 1911 en el Salón Variedades de la capital del país y luego presentada, entre julio y septiembre del mismo año en Atlixco, “donde la madre de Toscano tenía el cine Pathé, y en Salina Cruz, Tehuantepec y diversas poblaciones yucatecas”.<sup>41</sup> Como parte de los actos conmemorativos del Centenario de la Revolución mexicana, en 2010 un equipo encabezado por Ángel Miquel llevó a cabo una restauración lo más aproximada posible al original, ello a partir de una sólida documentación, y contó con el decisivo apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía y la Fundación Carmen Toscano.<sup>42</sup> Adelantamos que la cinta integró a su vez dos películas realizadas en momentos diversos pero que juntas ofrecían una continuidad histórica y conceptual. La copia puesta a circular a partir del 2010 tiene menor duración que la exhibida en su momento, pero vale la pena desglosarla con cierto detalle, pues eso nos da idea de su estructura y elogioso contenido a uno de los momentos fulgurantes del maderismo.

Luego de unas tomas de la ribera del río Bravo, apreciamos a Madero, Orozco y una serie de jefes revolucionarios posando ante la cámara, plenamente satisfechos por su reciente triunfo militar. Calles y edificios de Ciudad Juárez, espacios en los que caminan, se detienen, conversan y observan algunos transeúntes y otros tantos revolucionarios. Destrozos provocados en algunas construcciones; otras se muestran intactas. Eufórico discurso de Madero que difunde la idea que “la guerra ha terminado”. A partir de un momento, la cámara nos hace testigos, en primera instancia, del amplio recorrido

---

<sup>41</sup> Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*, 56.

<sup>42</sup> David Wood, “Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano”, en *Cine y Revolución*, coordinación de Pablo Ortiz Monasterio (México: IMCINE, 2010), 43 y 44.

de Madero, en calidad de héroe, rumbo a la capital del país. A cada paso del recorrido, es aclamado por entusiastas multitudes. Como parte de la euforia sucesiva, hombres uniformados desfilan y acompañan a las respectivas llegadas o despedidas del tren que traslada al nuevo emblema de las aspiraciones democráticas. Presencia de las multitudes en las calles de la capital del país a la espera del paso de Madero rumbo al Palacio Nacional.

Como si los hechos así lo demandaran, la narración utiliza varios y notorios *travellings* asociados al cambio social que parece avvicinarsse. Las tomas generales a cierta altura son otro recurso para mostrar espectadores y fuerzas armadas que desfilan de forma ceremoniosa. A veces, la cámara adopta rigurosamente el punto de vista subjetivo de quienes la operan: de manera muy clara, las multitudes dirigen su mirada a su lente, es decir, el objeto de su atención es el artefacto que los capta. Estamos ante una retórica visual en la que “el uso del fuera de campo adquiere matices de una mayor envergadura, es decir, es más importante lo *no mostrado*, lo *sugerido*, que lo que podemos ver”.<sup>43</sup> Eso puede ser uno de los puntos nodales del *Viaje triunfal...*, lo cual, muy seguramente, no fue planeado, pero visto hoy a la distancia es, a nuestro juicio, una de sus lecturas más interesantes. Durante buena parte del metraje observamos que las multitudes se “construyen”, ello gracias a los que van a bordo del tren, incluidos los camarógrafos. Por eso mismo corren detrás de ellos, o se desplazan de manera paralela, mientras pueden hacerlo: ese implícito fuera de campo es lo importante y lo que da sentido a la propaganda fílmica en torno al nuevo héroe que, a su vez, despla-

---

<sup>43</sup> Francisco Javier Gómez Tarín, “Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico”, 9. Accesible en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf>. Consultado el 14 de abril de 2021.

zará al “héroe del 2 de abril”, como Porfirio Díaz gustaba ser reconocido y aclamado.

Por otro lado, se destaca esa “revoltura” de ciudadanos en los eventos que capta la cámara: gracias a su diversa vestimenta se puede afirmar que hay personas de diversas clases y sectores sociales, también hombres y mujeres y de varias edades, todos entremezclados y mostrando una actitud festiva o, cuando menos expectante.

Los grandes sombreros de los campesinos se confunden con sombreros más modernos y elegantes; esas imágenes muestran eso que se ha dicho, en primer término, de la Revolución maderista: un movimiento que logró unir, de alguna manera, a los mexicanos en un todo social. No es que haya igualdad social, económica, o de otro tipo; es una igualdad en torno a una visión sobre un personaje y las aspiraciones de cambio que encarna y representa. Y, posiblemente, la gran mayoría de ellos nunca habían salido a las calles de esa manera “anárquica” y entusiasta. Asimismo, podrían reconocerse en las fuerzas revolucionarias: esos alzados eran iguales a las personas del pueblo, para nada los elegantes oficiales porfiristas asociados en cintas anteriores a un régimen caduco: en su lugar, vemos las reacciones espontáneas que provocaba su persona y su triunfo contra el pasado. Lo que implicaba, por parte de muchos sectores de mexicanos, el comienzo de otra forma de aprender a ver al poder y a los políticos.

La suma de imágenes de dos cintas independientes, principio fundamental del filme restaurado en 1912, parece haber marcado la pauta de una serie de documentales “de montaje o compilación” realizados por Salvador Toscano desde 1912, iniciando por *La historia completa de la Revolución de 1910 a 1912*, que incluía tomas de los hermanos Alva, José Cava, Guillermo Becerril, Enrique Echániz, Indalecio Noriega, Antonio Ocañas y el mismo Toscano, cinta de aproximadamente 3 horas de duración que se presentó el 25

de agosto de 1912 en el Teatro Hidalgo de San Juan del Río, Querétaro; *La revolución mexicana de Madero y Orozco en Chihuahua*, con fotografía de Ocañas y Toscano, se exhibió en octubre de 1912 en Mission Auditorium de Brownsville, Texas (no fue casual que el cartel cinematográfico que sirvió para su difusión era bilingüe<sup>44</sup>); *La historia completa de la Revolución desde los primeros levantamientos en noviembre de 1910 hasta la caída de don Francisco I. Madero*, con escenas adquiridas a Becerril y los hermanos Alva, exhibida entre abril y julio de 1913, etc. Sobre las compilaciones del cineasta jalisciense, David Wood señala que: “No obstante las indudables intenciones historiográficas de Toscano, las diferentes perspectivas políticas que adoptó en las distintas fases de la Historia completa no fueron del todo inocentes: fueron cambiando con las convicciones de Toscano, o más frecuentemente con las necesidades de complacer a los poderes fácticos”.<sup>45</sup> El caso es que, por obvias razones, en todos esos trabajos de marcada ambición histórica, la figura de Madero fue central, diríase imprescindible, por lo que se les puede considerar como parte de la guerra ideológica que se desencadenó desde el momento mismo que el político oriundo de Coahuila se hizo del poder rodeado de porfiristas acostumbrados al ejercicio de privilegios.

## VI. El imaginario fílmico en torno al gobierno neodictatorial de Victoriano Huerta

Aunque la figura de Victoriano Huerta, a quien se le encomendó la tarea de escoltar a Porfirio Díaz en su trayecto al

---

<sup>44</sup> Cf. Leal, *El documental nacional de la Revolución mexicana*, 118-120 y 122-125.

<sup>45</sup> David Wood, “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”, *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* 75 (septiembre-diciembre, 2009): 153.

puerto de Veracruz con destino final a París, ya había aparecido en filmes como *La revolución orozquista en Chihuahua* o *La revolución en Chihuahua*, documental realizado por Antonio Ocañas de 1912, imágenes filmicas del militar jalisciense comenzarían a prodigarse desde el momento en que asume la jefatura de la defensa de la Ciudad de México ante el embate de las huestes comandadas por Félix Díaz y Manuel Mondragón, una vez que estas se pertrecharon en La Ciudadela.<sup>46</sup>

Como ya se advirtió en páginas anteriores, en un primer momento Huerta ofrece la imagen de soldado fiel al gobierno maderista. Ungido a la presidencia de la República tras la derrota de la facción afín a Madero en la capital, casi de inmediato el cine se volcará, con las habidas excepciones, a resaltar su obra y figura. De esta manera, *Victoriano Huerta llegando a Chapultepec*, filmada el 1 de abril de 1913 por los hermanos Alva, muestra al nuevo dictador rumbo a la apertura de la XXVI Legislatura del Congreso de la Unión; al término de la sesión lo vemos dirigirse al Castillo de Chapultepec rodeado de militares, signo de un hecho que a la postre sería revelador: con honrosas excepciones, todos los jefes del ejército, so pretexto del respeto a la investidura, se plegaron dócilmente a Huerta, no obstante que fue evidente su traición al Jefe del Ejecutivo que había sido electo por primera vez en décadas.

---

<sup>46</sup> José Victoriano Huerta Márquez (Colotlán, Jalisco, 23 de marzo de 1845-El Paso, Texas, 13 de enero de 1916) lleva a cabo sus primeros estudios en la escuela municipal de la región. Gracias al militar liberal Donato Guerra consigue una beca para estudiar en el Colegio Militar; después de graduarse fue comisionado al cuerpo de ingenieros. En 1890 obtiene el grado de coronel y para 1897 inicia el feroz combate a las rebeliones indígenas por todo el país, lo que le permitirá alcanzar el grado de general. Admirador de Bernardo Reyes, al enterarse de la muerte de este último a las puertas de Palacio Nacional, se pone a las órdenes de Madero, lo que mueve a suponer que, aprovechando nuevas circunstancias, en su mente flotaba la posibilidad de comenzar a 'pescar en río revuelto'.

Debido a su importancia incluimos aquí el singular caso de un filme de realización ignota: *Manifestación celebrada en la ciudad de México el 1.º De mayo de 1913 en conmemoración del día del trabajo o Día del trabajo, 1.º de mayo*. Por medio de intertítulos se nos informa que Huerta

[...] permitió a 25 000 obreros a celebrar el Día del trabajo para ganar su adhesión. La manifestación se inició a las 10 de la mañana en el zócalo rumbo al monumento a Juárez [...] con una gran manta que decía: 'Ni odio por razas ni división por credos [...] Para el obrero libertario, no hay más religión que la del bien, ni más credo que la igualdad'. Rumbo a la avenida Juárez por la avenida San Francisco.

Surgen entonces las imágenes de jóvenes militares marchando. Gente del pueblo festeja y saluda a la cámara; acaso con el afán de ser mejor identificados, varios se quitan el sombrero. Lo que viene resulta insólito en aquel contexto histórico: Rafael Pérez Taylor, periodista pionero de la crónica cinematográfica con el seudónimo de "Hipólito Seijas" y autor del libro *El socialismo en México*, editado en el mismo año de 1913,<sup>47</sup> entona el himno al trabajo. Un intertítulo es por demás explícito:

El obrero Epigmenio H. Ocampo, joven impetuoso se desborda en fundados ataques al clero, a la burguesía y a la reacción. Antonio Díaz Soto y Gama fustiga a los tiranos, condena la opresión y la explotación del hombre. Jacinto Huitrón con gran fogosidad pronuncia su brillante alocución salpicada de fuertes anatemas y llena de... condenación a la sociedad presente y a la burguesía, haciendo profesión de fe anarquista.

---

<sup>47</sup> Cf. Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929* (México: Universidad de Guadalajara, 1992), 83.



Manifestación celebrada en la ciudad de México el 1.º de mayo de 1913 en conmemoración del día del trabajo o Día del trabajo, 1.º de mayo. Rafael Pérez Taylor frente a la Cámara de Diputados (1 de mayo de 1913).

Después de hacer un acercamiento al Hemiciclo a Juárez, que se encuentra repleto de gente, alcanza a observarse una manta del Partido Socialista de México. Nuevamente los intertítulos nos anuncian el recorrido de los trabajadores y sus adherentes: “Rumbo a la Cámara de Diputados. Por la calle de Tacuba. Por la calle del Factor. Rafael Pérez Taylor [en imagen y de forma muy emotiva] pronuncia un discurso de corte anarquista frente a la Cámara de Diputados”; vemos a los concurrentes, no pocos, por cierto, aplaudir la forma y el contenido de esa pieza oratoria. Ahí mismo “José Colado, portavoz de la Casa del Obrero Mundial, enuncia en su brillante discurso ... el

anhelo de los obreros mexicanos por la ley federal del trabajo”. Según lo enfatizan los intertítulos y lo vemos plasmado en imágenes, el diputado Serapio Rendón ofreció luchar en las Cámaras por la implantación de la ley que anhelaban los trabajadores. En la plaza Jesús García, depositaron una ofrenda y de ahí regresaron al Zócalo donde terminó la manifestación. Contra lo que podía pensarse, las multitudes asistentes a esa manifestación se proclamaban opositoras al régimen emanado del golpe de Estado efectuado semanas antes.<sup>48</sup>

Vale aquí aclarar que, desde el 31 de marzo de ese año, en Eagle Pass, Texas, Venustiano Carranza y un grupo de militares norteros proclamaron formalmente el “Plan de Guadalupe”, previamente signado en una hacienda del poblado de Ramos Arizpe, Coahuila. Es posible que el tono contestatario de aquella manifestación obrera quiso hacer eco a la rebelión de Carranza y simpatizantes en contra de la usurpación huertista.

En otro filme muy representativo, *Celebraciones de la batalla del 5 de mayo*, filmado en la respectiva fecha de 1913 por los infatigables hermanos Alva, aparecen en el Hipódromo de Peralvillo, en planos aproximados a sus figuras, Huerta y los generales Manuel Mondragón y Aurelio Blanquet, todos ataviados de elegantes trajes militares; todos ellos portan abundantes medallas meritorias de sus hazañas en los campos de batalla. A mayor desenfado, se condecoran mutuamente por los supuestos servicios prestados “en defensa de la patria”. No pudo pedirse mayor énfasis propagandístico a favor del gobierno espurio, sobre todo si tomamos en cuenta la relevancia histórica de la fecha.

Ya convertidos en prosélitos del gobierno dictatorial, el 12 de septiembre de 1913 los Alva elaboraron *Militariza-*

---

<sup>48</sup> Fragmentos en *Revolución 3* (Filmoteca de la UNAM, 2013) de 6:54 a 15:55 minutos.

*ción de la Escuela Nacional Preparatoria o El general Victoriano Huerta en la Preparatoria Nacional*,<sup>49</sup> cinta que, en su versión original y luego de su respectivo rescate por parte de la Filmoteca de la UNAM, volvió a conocerse durante el Primer Seminario Latinoamericano de Archivos Fílmicos celebrado en Oaxtepec, Morelos, en 1980. Aunque parece no estar completa, la cinta ofrece una clara idea de su sentido propagandístico a rabiar. Por principio de cuentas aparece un intertítulo que señala: “Una compañía del batallón de la escuela, en uniforme de gala, se instaló en la puerta de entrada hasta el patio principal”. Marcada en la película a las 10:30 se aprecia la llegada de Victoriano Huerta, registrada en *medium shot* y en compañía de su gabinete: el general Aureliano Blanquet, Federico Gamboa (efímero secretario de Relaciones Exteriores), el poeta Luis G. Urbina (director de la Biblioteca Nacional de México), el general Juvencio Robles (gobernador de Morelos), el mayor Alberto Fuentes, el general Agustín Breton, jefe del Estado Mayor Presidencial, entre otros. Desde un templete, el poeta Rafael López (a la sazón secretario particular del ministro de Educación Pública y Bellas Artes, José María Lozano) recita su poesía “A la bandera”, esto mientras Huerta le da la espalda. Otro intertítulo hace referencia a las palabras pronunciadas por Huerta

---

<sup>49</sup> El 30 de agosto de 1913 Huerta expedirá el Reglamento provisional para la organización militar de la Escuela Nacional Preparatoria con 18 capítulos, documento que no dejaba lugar a duda: “la Preparatoria se organizaba disciplinaria y orgánicamente como cualquier institución militar [...] Fueron 17 meses de extenuante disciplina castrense donde lo más importante eran las prácticas de tiro, la organización de batallones y demás unidades, las guardias, y los ejercicios militares; de estas disposiciones sólo se exceptuaba a las alumnas, a quienes se ubicó en cargos ‘propios de su sexo’, de enfermeras por ejemplo” (“La militarización de la Preparatoria”, *Gaceta UNAM* [6 de junio de 2019], 49). Un estudio más detallado sobre este aspecto del gobierno dictatorial de ese periodo puede encontrarse en: Arturo Langle Ramírez, *El militarismo de Huerta* (México: UNAM, 1976).

(“¡Jóvenes estudiantes! ¡Jóvenes soldados de la Patria!... vengo a depositar en vuestras manos una enseña que representa una nacionalidad... Vosotros que comenzáis la carrera de la vida”), toma la bandera y se la entrega a Miguel V. Ávalos, director de la afamada escuela. Los estudiantes, vestidos con trajes militares, desfilaron en el patio de la escuela y en las calles cercanas, rodeados de militares. El gabinete se retira después de la ceremonia.<sup>50</sup>

Entre lo más destacado de las imágenes de Huerta, tanto en la visita a la Preparatoria como en el desfile por la celebración del 1 de mayo, hay un tema muy claro a desarrollar: las imágenes adecuadas para mostrar tales hechos y la obtención de buenos encuadres sobre los personajes y sus acciones. Huerta se ha dado cuenta de la importancia de las imágenes para su propia proyección ante los ciudadanos. Desde que arriba al patio central de la Escuela Nacional Preparatoria por la calle de San Ildefonso, la cámara casi lo utiliza como eje central de buena parte de lo que ocurre. Salvo en algunos momentos, cuando el paneo hacia la izquierda lo hace salir de cuadro, todas las demás tomas se realizan cercanas a su persona, sin que nadie le estorbe. Se pueden apreciar sus ademanes y su lenguaje corporal cuando está dando un discurso; cuando escucha una declamación, o al momento de entregar la bandera nacional al director del centro de enseñanza: a diferencia de los demás, su postura tiene una cierta rigidez de parada militar (brazos hacia abajo, la mano izquierda sostiene el sombrero, como si fuera un espadín militar, el cuerpo muy recto). Con estas imágenes sabemos quién es el hombre en el pináculo del poder, pero uno que, a diferencia de Díaz, que se forjó como militar en los campos de batalla, lleva la huella de la formación castrense en la academia, lo que equi-

---

<sup>50</sup> Escenas en *Revolución 3*, a partir de 44 segundos a 6:51 minutos.

vale a decir que ha interiorizado el lenguaje de la rigidez y mentalidad autoritarias. Eso no lo habíamos visto en los otros documentales antes comentados.

El personaje importante es captado con nitidez, de manera cercana y por un tiempo bastante prolongado, se encuentra al mismo nivel que los demás que lo rodean, pero está ubicado al centro y la cámara casi está centrada en su persona.<sup>51</sup> Para enfatizar estas tomas personalizadas, el resto de las imágenes se presentan en *top shot* o plano general, o un poco distanciadas durante el pequeño desfile en el patio.<sup>52</sup> Tal vez, solamente la breve presencia, por su discurso, del director de la Preparatoria, podría competir con la singularidad de lo captado en la figura de Huerta. Dichas imágenes las podemos comparar con la manifestación del 1 de mayo; en ellas se capta plenamente la gran cantidad de personas asistentes en los puntos donde se concentra, así como de los desfiles que realizan algunos de esos participantes, a los cuales se les dedica un buen par de escenas. En un momento su movimiento es captado del fondo hacia la derecha. En un corte, la cámara los toma de frente, pero el contingente da vuelta en una bocacalle. En la manifestación del 1 de mayo, en general, los

---

<sup>51</sup> En toda la toma realizada, Huerta queda frente al objetivo de una cámara atenta a sus acciones y hacia el centro. No hay nada entre ella y el nuevo dictador: Estamos, pues, ante una variante del *punctum*, magistralmente analizado por Barthes: "es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme [...] este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me irá tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que habló están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas son puntos. [...] El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (Pero que también me lastima, me punza)" (Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [Barcelona, España: Paidós, 1990], 64-65).

<sup>52</sup> Es significativo, que, en el interior; solamente marchen gente de uniforme y en el exterior; lo hagan también personal vestido de civil.



Militarización de la Escuela Nacional Preparatoria o El general Victoriano Huerta en la Preparatoria Nacional. Federico Gamboa, Victoriano Huerta y Miguel V. Ávalos en la Escuela Nacional Preparatoria (12 de septiembre de 1913).

oradores son captados a distancia y en medio de la multitud. No hay un acercamiento, salvo en un caso, cuando están en las escalinatas de la Cámara de Diputados.

Mientras, en todos los momentos percibidos de Victoriano Huerta en el Palacio Nacional, Castillo de Chapultepec, Hipódromo de Peralvillo y Escuela Nacional Preparatoria, al dictador se le ve seguido por varios de sus colaboradores o militares. El general, ahora presidente, camina de manera rápida, erguido, como buen militar, dando instrucciones, en lo que no parece una conversación amistosa: más bien se aprecia fácilmente un riguroso orden, quién manda y quiénes obedecen. Todo esto contrasta con las investigaciones de Rebeca Monroy, la cual escribe:

La primera cita de la prensa [con Huerta] se dio en el desfile que realizaron a favor de su traición, llenaron la plancha del Zócalo capitalino y mostraron las supuestas fuerzas a favor del dictador. Las masas congregadas, alrededor del caballo de Bernardo Reyes, uno de sus mártires, fue engalanado y exaltado por la prensa. También en los meses siguientes, se evidencian en las revistas, el uso de la militarización en todos los sectores sociales, desde las escuelas infantiles hasta la preparatoria y algunas escuelas universitarias. En estas imágenes lo que se asoma es el tratamiento de la vida cotidiana por parte de los fotógrafos, editores y reporteros en su diario andar. De ello dan cuenta las fotografías de ‘Todo México es soldado’, en donde los niños hijos de los periodistas, de trabajadores bancarios, del comercio entre otros marcharon los domingos como parte del ritual obligatorio que impuso Victoriano Huerta. Por su parte, también se inició el rito de con la jura de bandera los días lunes, que se convertiría con los años en un emblema nacional que llegaría a la posrevolución, y hasta nuestros días. Ahí están la presencia de las jóvenes y los niños que en un acto de adoración patria o de misticismo laico impulsado desde el porfirismo, retomado bajo el huertismo y que tuvo su seguimiento y control por parte del Estado nacional el cual se perpetuó bajo las propuestas de José Vasconcelos en la educación nacional.

Era claro los fotógrafos estaban en la búsqueda de la fuerza de las imágenes en complicidad con un régimen autoritario pues pocos escaparon a la tentación de mostrar el rostro de dictador, algunos más críticos que otros, pero todos siguieron participando de la contienda visual, mostrando el día a día, pero a la par de solapar el régimen, aunque también los hubo quienes buscaron el complejo escenario del otro lado de la moneda: los insurrectos rebeldes que se dejaban venir desde el norte y el sur del país.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Rebeca Monroy, “Revolución Mexicana y la modernidad manifiesta en la fotogra-

Quizá uno de los resultados de aquel afán huertista por militarizar a la Escuela Nacional Preparatoria fue el hecho de que, el 10 de enero de 1914, el afamado Anfiteatro de sus instalaciones sirviera de espacio para el estreno de *Sangre hermana* o *La revolución zapatista en Morelos en toda su fuerza*, dirigida por Antonio Ocañas, Samuel R. Carretero y Ernesto Torrecilla en 1913. La obra, que fustigaba de manera feroz a los zapatistas, sería exhibida entre abril y junio en la significativa cantidad de 13 salas, lo que lleva a suponer que una obra de ese tipo difundió la manipuladora idea de que el gobierno, surgido del sangriento golpe de Estado que derrocó a Madero, dedicaba buena parte de su esfuerzo para aniquilar a las fuerzas armadas que, sobre todo, amenazaban a la capital del país.

Por otra parte, resulta inevitable mencionar que el control de la exhibición fílmica mexicana por parte del gobierno huertista se hizo manifiesto desde el 23 de junio de 1913, fecha en que el *Diario Oficial de la Federación* publicó el segundo reglamento cinematográfico con aplicación a la Ciudad de México y territorios federales.<sup>54</sup> Integrado por 41 artículos, sobresalió el 18, que rezaba: “Quedan asimismo prohibidas las vistas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo a los culpables”; y el 35, que apuntaba que: “El gobernador del Distrito, así como la persona que presida, tienen facultad para suspender la exhibición de una película en que se ultraje directamente a determinada autoridad o persona, o a

---

fía”, *Patrimonio e Memoria*, 9, núm. 2 (julio-diciembre de 2013), 80. <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/412/700>. Consultado el 24 de marzo de 2021.

<sup>54</sup> No olvidemos que el primer reglamento cinematográfico en la Ciudad de México se había publicado en 1908, pero este todavía dejaba hacer sentir relativa una forma de “dejar hacer y dejar pasar” en cuanto a la producción de películas: en todo caso, el respectivo control se ejercía de otras formas, mucho más directas entre el poder y los cineastas.

la moral o a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público”.<sup>55</sup>

En agosto, el gobierno hace un ajuste para que los inspectores de cinematógrafos no permitieran que se exhiba la siguiente tipología de cintas:

- I. Aquellas que siendo el argumento un vicio, delito o falta, no termine con el castigo de los culpables.
- II. Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para cualquier funcionario público, o para cualquier particular.
- III. Las que representen actos que ofendan el pudor.
- IV. Las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de policía.
- V. Las de asuntos que inciten a la rebelión, o puedan provocar desórdenes o escándalos.
- VI. Las que puedan dar origen a cuestiones internacionales, por ofender el decoro o dignidad de una nación amiga.
- VII. Las que contengan escenas repugnantes de cirugía, o costumbres de pueblos muy bajos.<sup>56</sup>

En otras palabras y como fiel reflejo de todo un régimen de restauración dictatorial, el Estado mexicano inició entonces su intervención legal en el medio cinematográfico a nivel Federal, aplicando la censura al documental nacional sobre asuntos militares o políticos espinosos. Por hecho de carecer de fuerza legal, el reglamento se reformaría en 1915 bajo la consigna de que había sido expedido por un gobierno anti-constitucionalista.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Cf. *Diario Oficial de la Federación* (23 de junio de 1913), 653 a 655.

<sup>56</sup> *Diario Oficial de la Federación* (5 de agosto de 1913), 8.

<sup>57</sup> Virgilio Anduiza Valdemar, *Legislación cinematográfica mexicana* (México: UNAM, 1983), 16-18.

Otro caso digno de interés. En enero de 1914 el gobierno de Huerta prohibió la importación del filme de ficción sobre la guerra civil estadounidense *The battle of Gettysburg* (Charles Giblyn y Thomas H. Ince, 1913), el cual tenía mucha demanda debido a que “agentes constitucionalistas estaban alquilando la película, y cada vez que lo hacían, contrabandaban a México dos ametralladoras y doce rifles”.<sup>58</sup>

Algunas muestras de la clase de personaje que fue Huerta al momento de ejercer el máximo poder federal serían las siguientes: al acudir a una de las famosas celebraciones que ofreció su compadre, el médico Aureliano Urrutia en su residencia (que, como ya se dijo, estaba ubicada al lado de su sanatorio), al término del festejo y pasado de copas, el susodicho militar jalisciense

[...] fue a estrellar su auto contra la esquina norponiente de la larga media barda que bordeaba todo el antiguo atrio de la iglesia del lugar —San Juan Bautista— y cómo, rabiando de coraje por el accidente, mandó derribarla toda después del hecho. Solo dejaron en pie los dos arcos coloniales de acceso al atrio, que todavía pueden apreciarse frente a la calle de Francisco Sosa. Los viejos pobladores de la villa se referían en adelante con todo sarcasmo, y hasta la actualidad, como el sitio del borrachazo de Huerta.<sup>59</sup>

Por otra parte, estaría el caso de Salvador Toscano, quien sufriría en carne propia la persecución del huertismo. Señalaría Carmen Toscano que:

---

<sup>58</sup> Juan Felipe Leal y Aleksandra Jablonska, *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921* (México: Juan Pablos editor, 2014), 56 y 57.

<sup>59</sup> Manuel Servín, *Tras las huellas de Urrutia: ¿médico eminente o político represor?*, 55.

Alguien informó a Victoriano Huerta de que por ahí había un señor que sacaba películas que tal vez no convenía que se vieran en público y Huerta dio órdenes para que un grupo de soldados se presentara a catear la casa en donde vivía Toscano y las destruyera: pero no faltó el amigo que dio el soplo oportuno y Toscano tuvo tiempo de saltar por la azotea de su casa y de huir por las casas vecinas, llevándose sus negativos, para esconder el tesoro de imágenes en la casa de su cuñada Dolores. [...] Los soldados del disciplinado ejército de Huerta, enviados a la casa particular de Toscano, encontraron allí muchas películas, que sacaron a la mitad de la banqueta y les prendieron fuego divirtiéndose al verlas arder, retorcerse y desaparecer casi instantáneamente.<sup>60</sup>

Por último, hay que señalar que Jesús Hermenegildo Abitia, simpatizante de Madero, también fue implacablemente perseguido por los esbirros de Huerta, lo que lo obligó a mudarse de ciudad en varias ocasiones. Ese tipo de actitudes contra ambos cineastas formaron parte del gobierno de terror implantado por Huerta (quien, para justificar su régimen, incluso tomó algunas banderas del original movimiento maderista sin llegar a aplicarlas: reparto de tierra, beneficios a obreros, etc.), hechos a los que, por supuesto, ningún documental de la época aludió.

Llama la atención que, si el Ejército Federal de remanentes porfirianos combatió en diversas áreas del país al levantamiento de los constitucionalistas, tan sólo una película, *El sitio de Guaymas*, también titulada *Triunfos del gobierno del señor general don Victoriano Huerta*, realizada por los hermanos Alva, haya sido filmada *in situ* para ser bastante di-

---

<sup>60</sup> Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano* (México: Fundación Toscano, 1991), 121-122 y Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, 65-66.

fundida en septiembre de 1913. Esto resulta lógico porque se trató de una de las pocas batallas ganadas por los milicianos huertistas, lo que sin duda sirvió para propagar la idea de la fuerza armada en la que se sustentaba el gobierno usurpador, de sobra capaz de poner en jaque a los alzados contra sus proyectos de “pacificar” al país.<sup>61</sup>

## VII. La mirada desde fuera

Entre 1911 a 1916 varios reporteros cinematográficos estadounidenses cruzaron la frontera mexicana para filmar escenas para noticieros o documentales de largometraje, en los que se expresa “que las autoridades de Estados Unidos estaban preocupadas por los acontecimientos de México y que velarían por la tranquilidad de sus compatriotas”,<sup>62</sup> esto a diferencia de los documentales mexicanos que solían hacer propaganda del gobierno en turno. Algunas de las películas más destacadas en torno a Madero fueron: *Mexican war pictures / The mexican insurrection*, financiada por Angelus Film Corporation de Los Ángeles; *Mexican war pictures / Mexican civil war*, de Shubert y William A. Brady, proveniente desde Chicago, y *Mexican insurrection pictures / Madero Murdered* (director y camarógrafo Frank S. Dart, febrero de 1913), de la Universal Film Manufacturing Company de Nueva York. En estas últimas sobresalían las escenas rodadas en el sitio donde asesinaron a Madero y en la segunda se condenaba a Huerta por “atentar contra la democracia”. En esa línea testimonial también estuvo *A trip*

---

<sup>61</sup> Cf. Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*, 182, 185, 297-298.

<sup>62</sup> Ángel Miquel, *Acercamientos al cine silente mexicano* (México: Universidad Autónoma del estado de Morelos / Ediciones mínimas, 2005), 18.

*thru Barbarous México / Barbarous Mexico* (camarógrafo H. Hood, 1913), atribuida a la American Feature Film Company de Chicago, que desde su título enunciaba una mirada racista y clasista contra la Revolución encabezada por Madero y derrocada por la gente de Huerta.

Acerca de este último y/o la lucha de los constitucionalistas contra el dictador se filmaron *Mexican war pictures* (1913), *War with Huerta* (del camarógrafo Frank Jones, febrero a abril de 1914), producción de Mullin y Tisher de Nueva York, en la que Huerta posaba uniformado ante la cámara. *El aterrador 10 de abril en San Pedro de las Colonias* (fotografiado por el célebre Fritz Arno Wagner entre marzo y abril de 1914), exhibida en el Salón Rojo,<sup>63</sup> documental financiado por el noticiario Pathé's Weekly, estuvo rodeado de anécdotas de lo más contradictorias: primeramente, el camarógrafo fue nombrado por el dictador como oficial por un día para así poder filmar de manera ordenada al ejército; sin embargo, Wagner "fue secuestrado junto con sus películas por la policía secreta que obedecía órdenes de Huerta. Pudo escapar a Veracruz, donde Victor Milner, otro camarógrafo del mismo noticiario, le entregó una cámara nueva para retratar la ocupación del puerto por los norteamericanos".<sup>64</sup> Por supuesto que durante el gobierno de Huerta no se exhibieron en la capital mexicana los filmes de la Pathé's Weekly.

En contraste, varias producciones de la Revista Pathé, editada en Francia, no tuvieron, al parecer, problemas con la censura del sector de la exhibición. Otra empresa francesa, la Film D'Art, hizo un reportaje sobre el asesinato de Madero y

<sup>63</sup> Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*, 190.

<sup>64</sup> Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México* (México: UNAM, 1992), 383.

Pino Suárez<sup>65</sup> y la Gaumont emprendió *Histoire: Révolution au Mexique*, documental filmado del 8 al 9 de febrero de 1913 que, entre otras imágenes, mostraba “a la multitud aplaudiendo al general Victoriano Huerta” y un civil montando a caballo, probablemente el también general Manuel Mondragón. Se hicieron también fragmentos incluidos en los noticieros “Journal Actualité” como *Mexique. Le general Huerta, PDT de la République*,<sup>66</sup> en donde vemos a Huerta descender las escalinatas después de entregar algunas medallas, custodiado por militares. Muy posiblemente fueron reelaborados a partir de *Celebraciones de la batalla del 5 de mayo*, de la respectiva fecha de 1913, tomadas por los hermanos Alva, en el Hipódromo de Peralvillo y mencionadas con anterioridad, y como fue el caso de *L'ancien PDT du Mexique, M. Huerta vient de mourir a El Paso au Texas*,<sup>67</sup> donde aparecía Huerta con un tal José C. Delgado; todo indica que las imágenes que ilustraron la nota de su fallecimiento fueron unas que a su vez registraron la llegada del otrora dictador a Nueva York en el vapor español *Antonio López*.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Juan Felipe Leal y Aleksandra Jablonska, *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*, 90.

<sup>66</sup> Página web de Gaumont. Referencia 1417GJ00007 [https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showStory&id\\_doc=190347&rang=2](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showStory&id_doc=190347&rang=2).

<sup>67</sup> Página web de Gaumont. Referencia 1603GJ00001 [https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id\\_doc=191004&rang=1](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id_doc=191004&rang=1).

<sup>68</sup> Erik del Ángel Landeros, “El intento de regreso de Huerta en 1915 y su relación con el reconocimiento de Estados Unidos a Carranza”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, número 47 (enero a junio de 2014), 127. La aludida nota señalaba que: “El 12 de abril en Nueva York, junto con Huerta, se encontraban José Delgado, Creel y Abraham Ratner; ‘un judío dedicado al negocio de armas en Nueva York’, quien se encargó de aprovisionar parte de la artillería y pertrechos al movimiento huertista en EUA”.

### VIII. Otros documentales “de montaje” y reportajes históricos en torno a Madero y Huerta

El levantamiento de las facciones opositoras a la nueva dictadura tendría su corolario el 13 de agosto de 1914 cuando, en el poblado de Teoloyucan, Estado de México, se pactó la rendición del Ejército Federal tras la vergonzosa huida al extranjero del dictador Victoriano Huerta. La Revolución entraría en una nueva y definitiva fase, lo que seguiría dando pie a la producción de filmes en torno al movimiento armado y sus consecuencias.

Consolidado el triunfo de los constitucionalistas, se dio paso a una nueva y larga serie de “documentales de montaje” y reportajes históricos de toda laya que recurrieron a fragmentos en los que las figuras Madero y Huerta reaparecieron una y otra vez desde diversas perspectivas. Entre ellos estuvieron el largo documental *Historia de la Revolución Mexicana* de Salvador (1928), y la *Historia de la Revolución Mexicana* (1928) atribuido a Julio Lamadrid y preservado en el Imperial War Museum de Londres, en los que el público pudo apreciar de nueva cuenta, diez años después de concluido el movimiento revolucionario, imágenes de la llegada del “Apóstol de la Revolución” a la Ciudad de México, luego de su exitosa gira iniciada en Piedras Negras. Asimismo, se recrearon momentos del levantamiento orozquista; de Madero viendo el desfile de tropas zapatistas en Cuernavaca, de la ‘Decena trágica’ y del sepelio de este último en el Panteón Francés, entre otras.

De entre los casos que sobrevinieron después, concentrémonos en destacar aquellos en que la figura histórica de Madero resultó eje primordial de la expresión dramática y, por supuesto, filmica. Cabe aclarar que ya estamos en la etapa en que este tipo de obras fueron producidas para ser primordialmente difundidas en la televisión y en las “nuevas tecnologías de la información”.

*Y vino el remolino 1910-1914* (Manuel González Casanova, 1992), producción de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM para la serie *18 lustros de la vida en México en este siglo*, tuvo asesoría histórica de Ricardo Pérez Monfort y 26 minutos de duración. La primera imagen que vemos de Madero lo representa dando su célebre discurso proveniente de *Los últimos sucesos de Ciudad Juárez*, pero al agregarle sonido con una voz chillona, pierde toda su fuerza. No pudieron faltar imágenes de Madero acompañado por Carranza, ni del ‘viaje triunfal’, estas apoyadas con corridos de época, su visita a territorio zapatista. También lo vemos al lado de Pino Suárez y otra vez podemos ser testigos de su funeral. Asimismo, se retoman ‘vistas’ de León de la Barra en la inauguración del hospital del doctor Urrutia y de Huerta cuando partió para combatir a Orozco; otro corrido apunta que “Huerta, con sus partidarios, se hizo presidente y a Madero dio la muerte”, para pasar a la visita a las instalaciones de la Escuela Nacional Preparatoria, mientras la voz *en over* nos dice que fue “un intento más por controlar la Universidad y a los cambios que en ella se gestaban [...]”. Dedicada a don Edmundo Gabilondo, el principal compilador de la obra de los hermanos Alva, la cinta se propone hacer una interpretación de sesgo marxista del periodo en que se ubica y su crítica al papel jugado por Huerta es evidente. Sin embargo, quizá por las limitaciones impuestas por el tiempo, el trabajo no va tan a fondo en el análisis de los hechos y la figura de Madero queda poco cuestionada, es decir, se hace eco a la vieja idea que parecía estar predestinada para el sacrificio en bien de la democracia.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Accesible en [https://www.filmoteca.unam.mx/secciones\\_cine\\_linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/](https://www.filmoteca.unam.mx/secciones_cine_linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/) y en <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/3-y-vino-el-remolino-1910-1914/>.

El caso representado por *Francisco I. Madero. Místico de la libertad* (Alberto Ávila, 1999), que forma parte de la serie *México Siglo xx. Biografía del poder*, producción de Clío-Televisa, de 42 minutos, ilustra lo dicho por Enrique Krauze en su respectivo texto, mismo que considera al héroe revolucionario como liberal proclive a la devoción espiritista. Se resaltan sus estudios de médico homeópata y, de nuevo, aparecen imágenes del muy socorrido ‘viaje triunfal’, alternadas con fotos familiares. Se hace énfasis en el hecho de que defraudó a Zapata, pero lo respetaba; en su craso error al nombrar a Victoriano Huerta como jefe militar y en que quizá el episodio más conocido de su trayecto político tiene que ver con la ‘Decena trágica’, que a momentos se refuerza con imágenes del sepelio de Madero. El video filme es un claro vehículo para ilustrar las tesis liberales de Krauze en el contexto de lo que sería el penúltimo año del gobierno de Ernesto Zedillo, cuya desastrosa gestión abriría el cauce para que el Partido Acción Nacional finalmente alcanzara la presidencia de la República, por medio de la candidatura del empresario guanajuatense Vicente Fox Quesada.

Como caso un tanto al margen de lo que hasta entonces se venía difundiendo por medio de imágenes fílmicas, en 2006 irrumpió *1910 La revolución espírita*, de Alejandro Fernández Solsona, de 73 minutos, trabajo que sobre todo aborda los antecedentes y nexos de Madero con los movimientos espiritistas de fines del siglo XIX y el influjo de estos para su concepto de lo que debería ser el cambio político y social. Por medio de fotos familiares, documentos como los escritos espíritas originales de Madero, entrevistas con el biógrafo y guionista del filme Manuel Guerra Luna (mientras aparece la portada del *Manual espírita* escrito por Madero, pero firmado con el seudónimo de *Bhima*) e historiadores de la talla de José Manuel Villalpando, Alejandro Rosas y Friedrich Katz, entre otros, cuyas reflexiones permiten el tejido de imágenes

antiguas con modernas, como los vestigios y paisajes de la hacienda de San Pedro de las Colonias en Coahuila, en donde el cronista Manuel Cavazos nos informa que por la noche en dicho lugar Madero tenía comunicación con los espíritus, mientras vemos una foto de este en ese sitio. Ya después puede verse otra vez sonriendo durante su ‘viaje triunfal’, rodeado de mujeres pertenecientes de la Cruz Blanca y de los revolucionarios, con gente del pueblo como una especie de ‘personaje principal’. La obra de Fernández Solsona tuvo el mérito de abrir otros territorios del análisis en torno a una faceta poco conocida de Madero que, sin embargo, fue fundamental en momentos claves de su trayectoria y su obra en los complicados terrenos políticos e históricos.

Al aproximarse la conmemoración del Centenario del inicio de la gesta de 1910, *Madero muerto. Memoria viva* (dirección y fotografía de Juan Carlos Rulfo, 2008), de 76 minutos de duración, intentó dar otro giro más a la historia de la rebelión maderista y sus trágicas consecuencias. El punto de partida es el cuestionario a diversos transeúntes del centro de la Ciudad de México, a quienes se les pregunta si saben quién fue Francisco I. Madero. Después de ello, comienza una combinación de tomas actuales de la capital del país: estaciones y vagones del metro, calles, parques, museos, transeúntes, turistas en lugares históricos, alguna manifestación de protesta. Ello es combinado con material fotográfico e imágenes en movimiento, sobre todo en torno a la ‘Decena trágica’, mientras una voz en *over* y un conductor ocasional recuerdan diversos hechos y personajes. El texto recurre a escritos de la época (José Juan Tablada, *et al.*) y a materiales provenientes de muy diversas fuentes. El narrador Daniel Jiménez Cacho trata de ubicar en el contexto actual algunas cosas del pasado. Se suman canciones y música instrumental. Imágenes de archivo muestran a Madero, que aparece desde el fondo, camina con otros personajes en el andén de una es-

tación de ferrocarril, rodeado de una multitud, en los patios de una estación ferroviaria y, junto a Pino Suárez, posa para la cámara en medio de otros personajes que, es de suponer, eran algunos de sus simpatizantes.

En la parte moderna de este documental aparece gente viajando en el metro, vendedores ambulantes, bailadores en la Plaza de la Ciudadela, los altos de la Catedral de México, más estaciones del metro o de los tranvías, transeúntes en el Zócalo y demás. El material del pasado se centra, como ya señalamos, en diversos momentos del golpe de Estado que derrocó a Madero, esto para hacer eco filmico a los acontecimientos enmarcados entre el 9 y el 24 de febrero de 1913.<sup>70</sup> Cabe destacar que muchas de las fotos son sumamente ilustrativas de ese breve pero intenso periodo. Las imágenes en movimiento logran integrarse bien a las fotografías, no así a lo contemporáneo. Puede considerarse que no se obtiene establecer, con suficiente rigor, ni una conexión directa, ni una contradicción entre el ayer y el hoy. El presente es un relleno bastante anodino para el documental. Lo mismo puede decirse de un conductor que aparece y desaparece a voluntad y sin aportar gran cosa. Es más, ofrece una visión ‘crítica’ sobre el estado actual de las cosas: “aquí debería haber una plaquita”, “da vértigo, pero se ve bien” (cuando está en el techo de la catedral). La *voz en over* a veces resulta demasiado impersonal;

---

<sup>70</sup> En 2009 se filmaría otro documental en torno a esta misma etapa histórica: *Temporada de zopilotes. La decena trágica*, coproducido por Anima Films y The History Channel, y dirigido por Matías Gueilburt a partir de la crónica novelada homónima de Paco Ignacio Taibo II, a su vez conductor del video filme, de 87 minutos. Aparte de que profundiza mucho más en los de por sí polémicos acontecimientos históricos, de este caso puede llamar la atención el hecho de que no se haya recurrido a materiales filmicos de archivo para reforzar su tejido de imágenes: bastaron una bien seleccionada y abundante cantidad de fotos y muy creativos dibujos animados de carácter expresionista acreditados a Ezequiel Torres y Flavio Greco. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=PIQZZk\\_rhDE](https://www.youtube.com/watch?v=PIQZZk_rhDE).

simplemente narra de la manera menos emotiva posible; en otros momentos sí se pasa a la primera persona y adopta diversos tonos para enfatizar ciertos acontecimientos, pero eso contribuye a diluir la posibilidad de profundizar en lo que se quiere mostrar desde la pantalla.

Con similar afán celebratorio que el de la película de Rulfo, *La historia en la mirada* (2010, 78 minutos de duración), producida por la Filmoteca de la UNAM con dirección, guion visual y tratamiento final de José Ramón Mikelajáuregui, investigación histórica de Carlos Martínez Assad, música de Eduardo Gamboa y “recomposición de cuadro” de Hugo Mendoza. Al igual que *Vino el remolino* la película, un documental “de montaje” de estilo neovanguardista, se fundamenta en imágenes de los hermanos Alva coleccionados por don Edmundo Gabilondo, aunque se utilizan fragmentos realizados por Ocañas y Toscano, principalmente pero no únicamente.

En el momento que le corresponde desde el punto de vista cronológico, un subtítulo nos informa: “Madero firma los Tratados de Ciudad Juárez con los emisarios de Díaz” y vemos al referido saludar a su entonces correligionario Pascual Orozco; después voltea hacia el camarógrafo: detrás de él va Carranza. En eficaz *medium shot* Madero aparece al lado de su esposa en un auto; por supuesto, nos reencontramos con imágenes del *Viaje triunfal*, aquellas que muestran a Madero y Carranza de pie en un auto cruzando el puente de la frontera de Piedras Negras. Ceremonioso como era su costumbre, Madero saluda ahora al pueblo para pasar a la clásica imagen mientras ofrece su discurso, moviendo el cuadro hacia arriba para enfatizar el rostro del orador. Pasamos al arribo del héroe a la vieja estación Colonia de la capital del país. Ya luego, en cámara lenta un *close-up* y vemos a Madero durante el premonitorio entierro del general José González Salas; más tarde, el para entonces agobiado presidente de la

República, en *médium shot*, es ahora testigo del sepelio de Benito Juárez Maza, simpatizante del maderismo y emblema del liberalismo nacional, quien falleció ejerciendo las funciones de gobernador del estado de Oaxaca.

Con precisa música de fondo, un subtítulo nos informa que “El 9 de febrero de 1913, surge en la capital un golpe de estado contra el debilitado presidente Madero”; Huerta aparece dando instrucciones y, por medio de un lento y sobrecolector *zoom*, el director enfatiza el lugar donde fue asesinado Madero, para pasar de su entierro a una comida lujosa encabezada por Huerta, al que después vemos en el ambiente de la Escuela Nacional Preparatoria. Por medio de muchas de las imágenes ya vistas en anteriores reportajes históricos, Mikelajáuregui pone la mirada en un país constantemente en pie de guerra, invitando al espectador a ver un filme documental de autor que a su vez nos invita a imaginarnos de nuevo en lo que puede ser otro momento histórico.

La propuesta de Mikelajáuregui con el encuadre de imágenes, los subtítulos, el espléndido acompañamiento de música, el uso de cámara lenta, *zoom* y *travelling*, forman parte de una nueva y afortunada narración que nos conduce tanto a reflexionar como emocionarnos, ahora con una sólida revisión creativa de las imágenes sobre la Revolución, es decir, la construcción de la mirada, de los revolucionarios con el pueblo, tratando a su vez de conducir a una experiencia para los espectadores sobre la vida cotidiana en tiempos de guerra. No era menos lo que se reclamaba para una película que también fue parte de las conmemoraciones de la fundación de la ahora UNAM, institución clave en la historia del México moderno.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Se puede ver en <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/la-historia-en-la-mirada/>.

Un ejemplo más fue *La Revolución desde la butaca. Una mirada de Fernando de Fuentes* (Héctor Ramírez Williams, 2011), producida por la Dirección General de Actividades Cinematográficas y Filmoteca de la UNAM, con 54 minutos de duración. Como su nombre lo indica, se trata de una revalorización en torno a los tres grandes filmes del gran cineasta veracruzano Fernando de Fuentes sobre la Revolución, en los que, como se sabe, *El prisionero 13* (1933) y *El compadre Mendoza* (1934) contienen referencias al dictador Victoriano Huerta. En la introducción de este interesante recuento se incluyen las ya clásicas imágenes de Madero hablando del fin del movimiento revolucionario luego de la toma de Ciudad Juárez y de su *Viaje triunfal*; también se repone la visita de León de la Barra en la inauguración del hospital del doctor Urrutia y a Huerta en el campo de Batalla. La película pone énfasis en la manera en que las figuras de Madero y Carranza quedaran plasmadas en imágenes sumamente significativas y, por supuesto, se plasma la idea de que “los cinefotógrafos de la época tomaron conciencia de la importancia de registrar los acontecimientos históricos y aceptaron su responsabilidad en esta acción testimonial”.<sup>72</sup>

## IX. Las escasas ficciones

Imposible no señalar, en primer término, que, contrastadas con la recurrente representación de Porfirio Díaz en películas de ficción, las figuras de Madero y Huerta resultan contadas y, con alguna excepción, poco ilustrativas. Se supo que ya durante la presidencia de Miguel Alemán Valdés, el cineasta michoacano Miguel Contreras Torres intentó promover su proyecto *Viva Madero*, guion escrito en 1950, del que tiempo después recordaba que

---

<sup>72</sup> Accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=51733FiloXM>.

[...] sería un memorable espectáculo en colores, con alardes de lo más moderno de la técnica y con la interpretación de nuestros mejores artistas [...] El general [Francisco L.] Urquiza, dada su personalidad reconocida como revolucionario y miembro prominente en varios gobiernos, se avocó al problema de obtener las facilidades del Gobierno para la mejor realización. [...] el General Urquiza le explicó el proyecto al presidente Alemán, quien, al informarse del asunto, ofreció otorgarnos la más amplia ayuda y la intervención del Banco Nacional Cinematográfico, S. A., para ayudarnos con DOS MILLONES de pesos de los tres que se suponía tendría como presupuesto la tal película.<sup>73</sup>

Pero el director del Banco le informó a Contreras Torres que una inversión tan alta para un filme histórico y revolucionario no recuperaría su inversión y le negaron el crédito. Estaba claro que, en caso de haber llevado a cabo, esa cinta hubiera sido una más de las conmemoraciones oficiales del 40 aniversario del inicio de la rebelión maderista; al parecer, Contreras Torres nunca reveló el nombre de quien sería el intérprete cinematográfico del “Apóstol de la democracia”.

En otro sentido, Eduardo de la Vega Alfaro apunta que en diversas cintas narrativas e industriales

Francisco I. Madero aparece como personaje vulnerable que, presionado por las circunstancias políticas, terminará aniquilado en medio de la traición y el caos revolucionario que finalmente lo derrocó [lo que se puede observar en las breves apariciones de Madero] en [...]: *¡Viva Villa!* (Jack Conway-Howard Hawks, 1935), *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), *¡Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1951), *Así era Pancho Villa/Cuentos de*

---

<sup>73</sup> Miguel Contreras, *El libro negro del cine mexicano* (México: Edición del autor; 1960), 21 y 22.

*Pancho Villa* (Ismael Rodríguez, 1957), *Villa!* (James B. Clark, 1958), *Villa Rides* (Buzz Kilik, 1968), *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970), *Vals sin fin* (Rubén Broido, 1971) y *La muerte de Pancho Villa* (Mario Hernández, 1973).<sup>74</sup>

Por supuesto que también en este otro tipo de cine la contraparte será encarnada por Victoriano Huerta, de quien se alude su condición de villano y traidor en los ya mencionados filmes *El prisionero 13* (1933) y *El compadre Mendoza* (1934), ambas de Fernando de Fuentes.<sup>75</sup> En la primera, el personaje principal es un coronel interpretado por Alfredo del Diestro, prototipo del dictador: en su oficina tiene una imagen de Victoriano Huerta y en su escritorio hay siempre una bala y una botella de licor, claras alusiones al autoritarismo y alcoholismo del dictador. Mientras que, en la segunda, aparece nuevamente el espléndido Alfredo del Diestro, quien ahora interpreta a un hacendado que cambia de bando, según la situación política y de acuerdo a quien lo visite en su extensa propiedad. En momentos clave del relato, la efigie fotográfica de Huerta presidirá la sala de la casa, simbolizando la verdadera filiación ideológica del protagonista, quien terminará traicionando a su compadre y amigo, el militar zapatista magistralmente interpretado por Antonio R. Fraustro.

Otros casos emblemáticos. En la muy subvaluada *Resurrección* (Gilberto Martínez Solares, 1943), adaptación de la novela homónima de León Tolstoi, hay una vigorosa se-

---

<sup>74</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, "Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa", en *Cine y Revolución*, coordinador: Pablo Ortiz Monasterio (México: IMCINE, 2010), 53.

<sup>75</sup> Ambos filmes disponibles en la página web de la UNAM: <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/el-prisionero-trece/> y <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/el-compadre-mendoza/>.

cuencia en la que, al acudir a visitar a un viejo amigo suyo que ha sido encarcelado por apoyar a Madero, el protagonista (Emilio Tuero) lee el periódico que alude a las actitudes del traidor Huerta. Y en *¡Viva Zapata!, El Centauro del Norte* (Ramón Pereda, 1960), *¡Villa rides!, Emiliano Zapata y Zapata, el sueño del héroe* (Alfonso Arau, 2003), Huerta vuelve a encarnar diversas formas de la traición histórica a las pretensiones democráticas de Madero y los maderistas.

Una mención aparte merece *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976),<sup>76</sup> en la que, en primer lugar, actúan con pequeños papeles los cineastas Gilberto Martínez Solares, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Ludwik Margules y el propio Isaac: todos ellos representan a algunos de los miembros del gabinete del neodictador al momento en que posan para la foto oficial. Por lo demás, la cinta, producida por el Estado durante el último año del gobierno federal de Luis Echeverría Álvarez, amalgama de manera un tanto compleja una serie de historias en torno a varios personajes emblemáticos del momento del golpe que derrocó y asesinó a Madero, siendo uno de ellos Victoriano Huerta y sus tiempos como dictador. La primera mención sobre el personaje la realizan Belisario Domínguez (Héctor Ortega) y un amigo boticario (Manuel Dondé), donde el segundo cuenta que Huerta solamente dejará entrar a dos extranjeros al país; Hennessy y Martell, alusión a reconocidas marcas de coñac y a la afición del general al alcohol.

Ya rumbo a la media hora del relato, por fin aparece Victoriano Huerta (Bruno Rey), quien está a punto de tener una reunión con su gabinete; por supuesto usa gafas negras y viste de militar elegante, lo que contrasta con las tomas documentales existentes. Se conoce la postura del gobernador Venustiano Carranza (Ramón Menéndez) frente a su presi-

---

<sup>76</sup> Disponible en Filminlatino: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/cuartelazo>.

dencia. Hay algunos acercamientos al dictador, como cuando recuesta su cabeza en el respaldo de la silla, lo que enfatizará su empleo de la censura a fin de que no se dé a conocer lo promulgado por Carranza, que ha desconocido a su gobierno: un acercamiento a sus manos muestra la destrucción del documento respectivo.

Más adelante, Huerta tiene una reunión con representantes de gobiernos extranjeros, con los cuales se toma una foto oficial; los diplomáticos no se sienten a gusto, pero el hombre no les hace mucho caso. En otra escena, se encuentra reunido con banqueros y otros diplomáticos en los jardines del Castillo de Chapultepec; termina por centrar su atención en lo dicho por el embajador estadounidense, otra de las figuras claves del golpe de Estado antimaderista, y hace énfasis en la posibilidad de que “si los rebeldes [carrancistas] se ponen de acuerdo, lucharán contra los gringos”, cosa que no cae nada bien al diplomático.

Después, el dictador conversa sobre los discursos y las acciones de Belisario Domínguez, y deja claro que no teme y amenaza que el principal afectado de sus acciones puede ser el senador chiapaneco. En otro momento, se siente atraído morbosamente por una joven que se está arreglando el vestido y deja entrever sus pantorrillas.

Posteriormente, en un *close up* desde abajo, el engreído Huerta amenaza a los banqueros con ahorcarlos en los árboles del bosque de Chapultepec si no facilitan los créditos solicitados; como apuntando a sus manías autoritarias, en varios de estos momentos chasquea continuamente los dedos. En una escena más, se le muestra mientras se arregla y es afeitado por un barbero visiblemente nervioso, y al mismo tiempo recibe la visita de dos obsequiosos senadores. En esa secuencia aparece con rasgos de paranoico: impide que le afeiten desde el cuello y, enojado, se limpia el jabón; ya fuera de campo ordena a un militar el regreso de su antiguo peluquero.

La última secuencia en que el personaje aparece, lo muestra al despedirse de su familia y de su círculo más cercano, ya que parte rumbo al exilio porque la presión del ejército carrancista es cada vez más agobiante. Se observa cariñoso con una criada y habla de manera amable con uno de sus hijos y mira con interés a un bebé. Pronuncia una frase lapidaria: “¡Sólo a los pendejos les va mal!”. En ningún momento se le relaciona directamente con la muerte de Belisario Domínguez (Héctor Ortega); tampoco hay alusiones claras a su golpe de Estado y a las distintas represiones que se muestran en otros momentos del filme: leva, prostitución en los cuarteles, censura a los medios impresos y agresiones a los disidentes. Como si todo se diera ya por conocido por parte de los espectadores. Aun así, la película pudo ser considerada como una paráfrasis de los diversos derrocamientos de la democracia en varios países de América Latina, en la década de los setenta del siglo pasado, periodo aciago en la historia del subcontinente.

#### Coda

La presencia filmica de Madero, León de la Barra y Huerta tampoco deja dudas del cine como claro recurso propagandístico, y eso no solamente en su respectivo momento de ejercicio protagónico en la historia de un país como México. También en periodos subsecuentes han sido referentes que nos permiten revelar otras formas de reapropiación de los acontecimientos a fin de que los públicos reflexionen acerca de sus particulares situaciones. Pese a su brevedad, estas notas no dan mayor ambición que la de poner al día datos y análisis en torno a un *corpus* de cintas y videofilmes que han servido de referencia icónica a esas figuras de un momento clave en nuestra historiografía.

## Bibliografía

- Anduiza Valdemar, Virgilio. *Legislación cinematográfica mexicana*. México: UNAM, 1983.
- Ávila, Felipe. *Entre el Porfiriato y la Revolución. El gobierno interino de Francisco de León de la Barra*. México: UNAM, 2005.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós, 1990.
- Contreras, Miguel. *El libro negro del cine mexicano*. México: Edición del autor, 1960.
- De los Reyes, Aurelio. *Con Villa en México*. México: UNAM, 1992.
- Diario Oficial de la Federación* (23 de junio de 1913).
- Diario Oficial de la Federación* (5 de agosto de 1913).
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico*, 1-15. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf>. Consultado el 14 de abril de 2021.
- Guevara Escobar, Arturo. *Los Protagonistas* (octubre 10, 2011). <http://losprotagonistas-tarjetaspostales.blogspot.com/2012/01/letra-h-fotografos-y-productores-de.html>. Consultado el 4 de enero de 2021.
- Katz, Friedrich. *Pancho Villa*. México: Era, 1998.
- Landeros, Erik del Ángel. “El intento de regreso de Huerta en 1915 y su relación con el reconocimiento de Estados Unidos a Carranza”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 47 (enero a junio de 2014): 121-153.
- Langle Ramírez, Arturo. *El militarismo de Huerta*. México: UNAM, 1976.
- Leal, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución mexicana*. México: Juan Pablos editor, 2012.

- \_\_\_\_\_ y Aleksandra Jablonska. *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos editor, 2014.
- Madero, Francisco I. *La sucesión presidencial 1910. El Partido Nacional Democrático*. San Pedro Coahuila: edición del autor, 1908.
- 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.
- \_\_\_\_\_. *Acercamientos al cine silente mexicano*. México: Universidad Autónoma del estado de Morelos / Ediciones mínimas, 2005.
- \_\_\_\_\_. *En tiempos de la Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual*, núm. 8 (2013): 1-23. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/497/425>. Consultado el 4 de enero de 2021.
- Monroy, Rebeca. “Revolución Mexicana y la modernidad manifiesta en la fotografía”, *Patrimonio e Memoria*, 9, núm. 2 (julio-diciembre de 2013): 71-86. <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/412/700>. Consultado el 24 de marzo de 2021.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós, 1997.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid, España: Espasa Calpe, 1956.
- Servín, Manuel. *Tras las huellas de Urrutia: ¿médico eminente o político represor?* México: Plaza y Valdés, 2005.
- Silva, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Sin Autor. “Solo cenizas y trágicas manchas de sangre marcan el lugar en que ocurrió la espantosa matanza de Ticumán”. *El Imparcial* (14 de agosto de 1912).
- Sin Autor. “La militarización de la Preparatoria”, *Gaceta UNAM, suplemento 6* (6 de junio de 2019). <https://www.gaceta.unam.mx/>

- hostilidad-politica-contra-la-universidad/. Consultado el 21 de marzo de 2021.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Temporada de zopilotes. Una historia narrativa de la Décena Trágica*. México: Planeta, 2009.
- Toscano, Carmen. *Memorias de un mexicano*. México: Fundación Toscano, 1991.
- Urrutia Martínez, Cristina. *Aureliano Urrutia: Del crimen político al exilio*. México: Tusquets, 2012.
- Vega, Eduardo de la, et al. *Adela Sequeyro*. México: Archivo fílmico Agrasánchez / Universidad de Guadalajara, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”, en *Cine y Revolución*, coordinado por Pablo Ortiz Monasterio, 49-70. México: IMCINE, 2010.
- Wood, David. “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”, *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* 75, 147-170 (septiembre-diciembre, 2009).
- \_\_\_\_\_. “Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano”, *Cine y Revolución*, coordinado por Pablo Ortiz Monasterio, 42-47. México: IMCINE. 2010.

## Otras fuentes

- Página web *The Getty Research Institute. Fotografos*. [https://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_mexico/fotografos.html#A](https://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html#A). Consultado el 4 de enero de 2021.
- Página web de Gaumont. [https://gparchives.com/index.php?urlaction=docListe#bloc\\_form\\_recherche](https://gparchives.com/index.php?urlaction=docListe#bloc_form_recherche). Consultada el 6 de mayo de 2021.

## Filmografía

- El prisionero 13* (1933) y *El compadre Mendoza* (1934), ambas de Fernando de Fuentes. <https://www.filmoteca.unam.mx/ci->

[ne-en-linea/el-prisionero-trece/](https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/el-prisionero-trece/) y <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/el-compadre-mendoza/>. Consultado el 30 de julio de 2021.

*Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976), disponible en Filminlatino. <https://www.filminlatino.mx/pelicula/cuartelazo>. Consultado el 30 de julio de 2021.

*Y vino el remolino 1910-1914* (Manuel González Casanova, 1992). <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/y-vino-el-remolino/>. Consultado el 30 de julio de 2021. [https://www.filmoteca.unam.mx/secciones\\_cine\\_linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/](https://www.filmoteca.unam.mx/secciones_cine_linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/) <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/3-y-vino-el-remolino-1910-1914/>.

*Temporada de zopilotes. La decena trágica* (Matías Gueilburt, 2009). [https://www.youtube.com/watch?v=P1QZZk\\_rhDE](https://www.youtube.com/watch?v=P1QZZk_rhDE). Consultado el 30 de julio de 2021.

*La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010). <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/la-historia-en-la-mirada/>. Consultado el 30 de julio de 2021.

*La Revolución desde la butaca. Una mirada de Fernando de Fuentes* (Héctor Ramírez Williams, 2011). <https://www.youtube.com/watch?v=51733FiloXM>. Consultado el 30 de julio de 2021.

*Revolución 1, 2 y 3* (Filmoteca de la UNAM, 2013).

### III. VENUSTIANO CARRANZA Y EL CINE, 1911-1920

Ángel Miquel

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

En este texto se hace un acercamiento a las relaciones entre Venustiano Carranza y el cine en tres principales aspectos. En primer lugar, se describe cómo este político coahuilense llegó a interesarse por las imágenes en movimiento, como resultado de su gusto por su representación fotográfica, poco después del alzamiento constitucionalista derivado del asesinato del presidente Francisco I. Madero. Después se muestra cómo durante su administración como presidente se produjo un fuerte patrocinio estatal a la filmación y difusión de películas documentales de carácter propagandístico, a través de varias Secretarías de Estado. En tercer término, se refieren las acciones de ese mismo gobierno relativas a la instauración de políticas públicas que permitieron la creación de una cátedra para la enseñanza de algunos de los oficios del cine y una oficina censora. En los tres casos se reveló un claro interés de Carranza en el medio fílmico, orientado primordialmente a afirmar su legitimidad como autoridad militar o civil, y combatiendo por eso a representaciones cinematográficas opuestas hechas por sus enemigos políticos en México o por el estereotipado y denigrante para los mexicanos cine de ficción estadounidense. Por último, se muestran en el ensayo las dos posturas gubernamentales tomadas respecto al medio en el breve periodo de Adolfo de la Huerta como presidente sustituto: una vez muerto Carranza y desmantelado su gabinete, algunas dependencias mantuvieron el interés por producir y difundir películas de propaganda, ampliando incluso su alcance hacia el campo de la ficción, mientras que otras limi-

taron sus pretensiones de intervención pública al cancelar la censura, los proyectos de promoción regional y el patrocinio a quienes habían ensalzado de algún modo la imagen del presidente anterior.

I.

Nacido el 29 de diciembre de 1859 en Cuatro Ciénegas, Coahuila, Venustiano Carranza fue el undécimo hijo del acaudalado ganadero liberal Jesús Carranza Neira. Luego de hacer estudios elementales en Saltillo, el joven Venustiano se trasladó a la Ciudad de México, donde ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria. Un padecimiento en los ojos lo obligó a abandonar su carrera de Medicina y a regresar a su tierra natal. Ahí inició su carrera política antes de cumplir treinta años, bajo el padrinazgo de Bernardo Reyes, uno de los hombres fuertes del régimen de Porfirio Díaz en el norte del país. En 1887 ocupó su primer cargo público, la presidencia municipal de Cuatro Ciénegas. Volvió a tener ese puesto dos veces, en 1894 y 1898, y más adelante fue diputado en el Congreso local, así como diputado federal suplente y senador federal suplente por Coahuila, siempre identificado con el grupo reyista. Su ascendente carrera tuvo su primer revés cuando en 1909 no logró el respaldo de Porfirio Díaz para convertirse en gobernador de su estado. Entonces, resentido con el presidente, Carranza se acercó a Francisco I. Madero, un coteráneo a quien hasta entonces no había concedido ninguna trascendencia en su lucha por el cambio político.<sup>1</sup>

Cuando la Revolución convocada por Madero ya estaba en marcha debido a que Díaz se había declarado de nueva

---

<sup>1</sup> Resumen hasta aquí información proporcionada por Enrique Krauze en *Puente entre siglos. Venustiano Carranza* (México: FCE, 1987), 9-15.

cuenta vencedor en unas inequitativas elecciones, Carranza se unió al movimiento. Desde abril de 1911 participó en los sucesos militares que dieron lugar a la decisiva toma de la plaza fronteriza de Ciudad Juárez, Chihuahua. Madero, quien se autodesignó como encargado provisional del Poder Ejecutivo de la República, invistió entonces a Carranza como ministro de Guerra de su gabinete. En ese carácter, este asistió a la toma de la ciudad por el ejército rebelde y luego a las conversaciones que los revolucionarios sostuvieron con los delegados del régimen y que culminaron en los Tratados de Ciudad Juárez, en los que se restableció la paz y se acordaron la renuncia del presidente Díaz y el vicepresidente Ramón Corral, el interinato del ministro de Relaciones Exteriores Francisco León de la Barra, y la celebración de nuevas elecciones presidenciales.<sup>2</sup>

Ciudad Juárez, según consignó Madero en una declaración, era en mayo de 1911 un hervidero de periodistas.<sup>3</sup> Reporteros mexicanos y estadounidenses se disputaban las primicias de los acontecimientos para plasmarlas en notas ilustradas con fotografías dirigidas a diarios y revistas, y también en filmaciones que se incluían en noticieros o con las que se configuraban películas largas.<sup>4</sup> El reportaje cinematográfico de acontecimientos políticos había surgido algunos años

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, 17-20.

<sup>3</sup> "Manifiesto de Madero explicando el ataque a Ciudad Juárez", incluido en Antonio P. González (*Kanta-Klaro*) y J. Figueroa Domenech, *La Revolución y sus héroes. Crónica de los sucesos políticos ocurridos en México desde octubre de 1910 a mayo de 1911* (México: Herrero Hermanos, 1911), 236.

<sup>4</sup> Sobre los fotógrafos y sus obras relativas a este episodio, en las que en un segundo plano aparece la figura de Carranza, véanse Miguel Ángel Berumen, 1911. *La batalla de Ciudad Juárez II. Las imágenes* (México: Cuadro por Cuadro, Berumen y Muñoz Editores, 2003) y Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución mexicana 1900-1960* (México: Trillas, 1967), tomo I, 86-98.

antes en México de la mano de los cineastas y exhibidores Salvador Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Alva. Como era de esperar, prácticamente todos los sucesos filmados en ese género tuvieron que ver con actos públicos de la administración de Porfirio Díaz. Algunas producciones destacadas en las que se había mostrado al presidente junto con miembros de su gabinete en viajes, ceremonias o festejos eran *Viaje a Yucatán* (Enrique Rosas, 1906), *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907), *Entrevista Díaz-Taft* (hermanos Alva y Enrique Rosas, 1909) y las dos cintas que en 1910 reprodujeron las Fiestas del Centenario de la Independencia, una filmada por los Alva y otra por Toscano.<sup>5</sup> En esas obras los cineastas ejercitaron las posibilidades expresivas de un medio en pleno desarrollo, aventurándose a hacer narraciones cada vez más largas. Las dos películas de las Fiestas del Centenario hechas en septiembre de 1910 habían alcanzado ya longitudes de más de una hora, por lo que no resultó extraño que también fueran de larga duración varias producciones que retrataron las consecuencias de la toma de Ciudad Juárez y el posterior viaje triunfal por tren de Madero a la Ciudad de México.<sup>6</sup>

Fue en este ciclo de obras hechas entre fines de abril y principios de junio de 1911 donde aparecieron por primera vez, hasta donde tenemos noticia, imágenes en movimiento

---

<sup>5</sup> Sobre el tema véase el capítulo de Eduardo de la Vega en esta obra referido al periodo presidencial de Díaz, así como Ángel Miquel, *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916* (México: UNAM, 2013), 26-34.

<sup>6</sup> Información relativa a esas cintas en Miquel, *En tiempos de Revolución*, 261-271. Las películas mexicanas sobre estos acontecimientos tuvieron como contraparte *War Ridden Juarez (Juárez después de la batalla, 1911)* documental filmado por camarógrafos estadounidenses para la productora Kalem; véase Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917* (México: Joaquín Mortiz, 1991), 40 y 218.

de Venustiano Carranza. Se trataba de unas cuantas escenas que consignan los programas de exhibición y de las que se conservan algunos fragmentos. En una, filmada en Ciudad Juárez, Carranza aparecía junto a Madero y los otros jefes y gobernadores provisionales frente a la llamada “casa de adobe” a las afueras de la ciudad.<sup>7</sup> Pero ese retrato colectivo en el que el encargado del despacho de Guerra era uno más en el grupo de ministros, se complementó con otro conjunto de tomas hecho pocos días más adelante en el que se lo mostraba codo a codo con Madero, desfilando por una calle o saliendo del edificio de la Aduana en el que se firmaron los tratados de paz. Su proximidad al líder revolucionario también fue realizada cuando, ya investido por Madero como gobernador provisional de Coahuila, recibió al caudillo al inicio de su viaje triunfal hacia México en la fronteriza ciudad de Piedras Negras y lo acompañó en su cruce del puente entre los dos países sobre un coche al que rodeaba una multitud que ondeaba banderas y estandartes. Como era frecuente, esas imágenes tuvieron un primer uso informativo en exhibiciones próximas a los acontecimientos que retrataban, y más adelante fueron reutilizadas en obras históricas que mostraban episodios importantes del pasado reciente y podían ser exhibidas durante más tiempo.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Berumen, *La batalla*, 43, fecha las fotografías tomadas en la misma ocasión el 30 de abril.

<sup>8</sup> Las referidas a Carranza se reunieron por primera vez en la producción larga de Salvador Toscano y Antonio Ocañas *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero* (1911). El programa de esta película —que, como el resto de las mencionadas en este trabajo, no se conserva en su forma original— se reproduce en Miquel, *En tiempos de Revolución*, 269-271. Más adelante, esas escenas también se recopilaron en *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), entre los minutos 28:20 y 28:45. Una cuarta escena de este grupo que se consigna en el programa no parece conservarse: “Llegada al Saltillo de don Venustiano Carranza, donde es recibido por las fuerzas insurrectas”.



Fotograma e intertítulo contenidos en una tarjeta del guion de montaje titulado *Los últimos treinta años de México*. Filmoteca UNAM, Archivo Toscano.

Las películas de larga duración, que a partir de la década de los diez dieron lugar al reconocimiento de los intérpretes en el modo cinematográfico de la ficción, permitieron en el documental la producción de propaganda más eficaz que la hecha con cortos en el periodo previo. Esto fue claro en el caso de la revolución maderista, cuyas cintas fueron muy populares y suscitaron la difusión masiva de las imágenes de sus protagonistas.<sup>9</sup> La principal figura representada en ellas era sin duda el jefe que había llamado a levantarse en armas el 20

<sup>9</sup> Véase el texto de Rosario Vidal Bonifaz referido a los periodos presidenciales de Madero y Huerta en esta obra. La nutrida exhibición de esas películas en la Ciudad de México se consigna en Miquel, *En tiempos de Revolución*, 261-271.

de noviembre del año anterior, pero Carranza, con su digna seriedad, su barba blanca, su solemne figura siempre ataviada con traje y corbata, y sus característicos anteojos de arillos circulares, fue la personalidad secundaria más prominente, desplazando a las de Pascual Orozco, Eduardo Vázquez Gómez, José María Pino Suárez, Francisco Villa, Eduardo Hay y otros. Esas obras, en cuyos programas e intertítulos se identificaba con nombre y apellido al gobernador de Coahuila, mostraron a Carranza, como a Madero, que la reproducción de la propia imagen en cine podía ser un excelente vehículo de propaganda.

## 2.

En 1911 se convocó a nuevas elecciones en Coahuila, en las que resultó ganador Carranza, quien había renunciado como gobernador provisional para poder competir en la contienda. Hubo naturalmente registros fotográficos locales de su persona tanto en la toma de posesión el 22 de noviembre como en el curso de las principales obras que su gobierno impulsó a partir de esa fecha.<sup>10</sup> Pero no se conocen nuevas cintas que mostraran su efigie hasta después de que dejara la gubernatura para encabezar la revolución contra el gobierno de Victoriano Huerta, uno de los protagonistas del cuartelazo que en febrero de 1913 llevó a la muerte del presidente Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez.

---

<sup>10</sup> Krauze, *Puente entre siglos*, 21-23 y Luis Barrón en *Carranza. El último reformista porfiriano* (México: Tusquets, 2009), 124-134; en el anexo fotográfico que aparece en este último libro hay una imagen grupal tomada en Saltillo en 1912, durante el periodo de Carranza como gobernador (153). En Casasola, "Gobernadores revolucionarios", *Historia gráfica*, tomo I, 392-393, se incluyen tres imágenes grupales de homenajes que con motivo de su triunfo en las elecciones le fueron rendidos al coahuilense en un viaje a la capital.

En el Plan de Guadalupe, firmado el 26 de marzo de 1913 en una hacienda de Coahuila, un grupo de militares y políticos desconoció al gobierno surgido de la usurpación. En esa reunión Carranza fue designado Primer Jefe del ejército al que se llamó “constitucionalista” y que lucharía por restaurar el orden legal interrumpido por el cuartelazo. Una de las acciones inmediatas de la Primera Jefatura fue vincularse con quienes adoptaron el Plan de Guadalupe en otros estados con el fin de establecer un centro de operaciones, así como acordar procedimientos políticos y de guerra conjuntos. Luego de itinerar por distintas poblaciones del norte del país, Carranza y sus seguidores se establecieron en Hermosillo; algunas imágenes fijas (pero ninguna escena cinematográfica) documentaron a quienes firmaron el Plan de Guadalupe, así como diversas etapas de la travesía de Carranza y sus fuerzas hacia Sonora.<sup>11</sup>

A partir de su llegada a Hermosillo en septiembre, el Primer Jefe impulsó una amplia campaña propagandística.<sup>12</sup> Entre otras acciones, esa campaña determinó que fuera profusamente retratado por fotógrafos, inaugurándose lo que Martín Luis Guzmán refirió en su novela testimonial *El águila y la serpiente* como una “actividad llamada a grandes cosas” y de seguro “desenvolvimiento económico”:

Porque don Venustiano cultivó a partir de allí tan tenaz y arrolladora inclinación a prodigarse en efigie, que su sonrisa bonachona y el brillo de sus espejuelos vinieron a ser en poco

---

<sup>11</sup> Casasola, “Plan de Guadalupe. La Constitución en Coahuila”, *Historia gráfica*, tomo I, 568-572 y 680.

<sup>12</sup> Pablo Yankelevich, “En la retaguardia de la Revolución mexicana. Propaganda y propagandistas mexicanos en América Latina, 1914-1920”. En *Boletín Americanista*, núm. 49, 1999, 247-251.

tiempo, para el agosto de los fotógrafos, verdadera alondra de luz: de luz áurea y tintineante. Miles de pesos importaban en Hermosillo las cuentas de retratos de la Primera Jefatura; más aún las de los retratos hechos en los talleres norteamericanos de California, adonde se encargaban [...] los tirajes de cien mil o doscientos mil ejemplares, las impresiones en papel de lujo o fantasía. Y esto mismo, importante ya, no habría de ser sino el comienzo de la era fotográfica, pues luego, no contentos con la imagen estática del Primer Jefe, los supremos directores de la Revolución recurrirían a la cinemática.<sup>13</sup>

En realidad, esto último ocurrió también en Hermosillo, donde se incorporaron al contingente de propagandistas los camarógrafos Jesús H. Abitia y Roberto Turnbull. El primero, chihuahuense con estudio fotográfico en Hermosillo, se había sumado en abril de 1913 a las fuerzas encabezadas por su amigo Álvaro Obregón con el fin de hacer imágenes de su causa. Además de retratos de los principales jefes, Abitia confeccionó a partir de entonces una serie de tarjetas postales en la que describió la campaña de los obregonistas contra el Ejército Federal, con sus mandos y soldados, sus armas y vehículos. Y cuando las fuerzas del caudillo regresaron victoriosas a la capital del estado, se entrevistó con el Primer Jefe, quien al dedicarle una imagen suya tomada por él lo designó como “distinguido fotógrafo constitucionalista”.<sup>14</sup> Desde ese momento salieron de las cámaras de Abitia numerosas representaciones de Carranza

---

<sup>13</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* (México: Compañía General de Ediciones, 1966), 337-338. Fotografías de esta etapa se reproducen en Krauze, *Puente entre siglos*, 40-44 y Casasola, “El Primer Jefe, don Venustiano Carranza en Sonora”, *Historia gráfica*, tomo I, 681-685, y “El Primer Jefe sale del estado de Sonora a Chihuahua”, tomo II, 757-760.

<sup>14</sup> Jesús H. Abitia, “Memorias de un fotógrafo constitucionalista”, *El Universal*, 22 de febrero de 1959, 4.ª sección, 5.



Venustiano Carranza. Fotografía de Jesús H. Abitia. La leyenda manuscrita dice: "A mi estimado amigo, el distinguido fotógrafo constitucionalista Jesús H. Abitia. Hermosillo, Son., febrero 22 de 1914". Filmoteca UNAM, Archivo Toscano, Fondo Abitia, doc. 0738.

y los otros jefes del movimiento revolucionario, así como una segunda serie de postales en la que describió el avance de la rama del ejército comandada por Obregón, con sus soldados, maquinaria, animales y pertrechos, enmarcados por los entornos rurales y urbanos de las regiones conquistadas.<sup>15</sup>

También —lo que constituye una de las principales características de este versátil creador de imágenes— Abitia filmó a partir de 1914 escenas destinadas a integrarse a un largo docu-

<sup>15</sup> Ángel Miquel, "El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas", en Varios, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana* (México: UAEM / Ediciones Sin Nombre / Fundación Toscano, 2004), 16-17.

mental también destinado a dar cuenta de la campaña y que se planteaba como competencia en el campo de la propaganda de cintas hechas para el enaltecimiento del bando enemigo, como *El sitio de Guaymas* (Hermanos Alva, 1913), que representaba una supuesta victoria militar del Ejército Federal.<sup>16</sup> Años más adelante, Abitia declaró explícitamente la vocación de las imágenes en movimiento creadas por él, al escribir que “desde que empezó la revolución” había elegido exponer sus ideales “por medio de la cinematografía, que es en la actualidad la mejor manera de hacer propaganda en todos los países civilizados”.<sup>17</sup>

El otro camarógrafo en las filas constitucionalistas era Turnbull. Este sonorenses con estudio fotográfico en Phoenix, Arizona, tenía alguna experiencia en el cine y cruzó temporalmente la frontera para filmar los encuentros de Carranza con el gobernador de Sonora José María Maytorena y el de Arizona George W. P. Hunt, así como reportajes sobre los jefes constitucionalistas Álvaro Obregón y Salvador Alvarado que incluían escenas de combate de sus tropas. El documental resultante de esas filmaciones fue exhibido a partir de abril de 1914 en poblaciones de Arizona y Chihuahua con el título *El ejército de Carranza, pesadilla de Huerta* (*Carranza's Army —Huerta's Nightmare*).<sup>18</sup> Rogelio Agrasánchez, Jr. in-

---

<sup>16</sup> Miquel, *En tiempos de Revolución*, 182-186.

<sup>17</sup> Jesús H. Abitia, “Memorándum al señor presidente de la República ingeniero don Pascual Ortiz Rubio”, 17 de enero de 1931, reproducido en Carlos Macías (introducción, selección y notas), *Plutarco Elías Calles. Correspondencia personal (1919-1945)* (México: FCE / Gobierno del Estado de Sonora / Instituto Sonorense de Cultura / Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, 1991), 349.

<sup>18</sup> Se afirmó que lo filmado por Turnbull iba a ser exhibido “a lo largo del territorio controlado por los constitucionalistas, para demostrar el progreso de esta causa”. Nota para el *Tucson Daily Citizen* del 13 de octubre de 1913, 3, reproducida en Rogelio Agrasánchez Jr., *Viaje redondo. El cine mudo mexicano en Estados Unidos* (Harlingen, Texas: Tres Piedras, 2018), 42.

forma que algunos periodistas opinaron que la película daba una imagen de los constitucionalistas de gran atractivo popular y que sería incluso aceptable para el receloso gobierno estadounidense.<sup>19</sup> No parecen conservarse imágenes de este documental de cuatro rollos y setenta transparencias, que fue la única obra de propaganda al Primer Jefe hecha por Turnbull.<sup>20</sup> Aunque establecer contacto con jefes revolucionarios resultaría útil después a este cineasta, quien filmó en Yucatán para Salvador Alvarado la película de promoción regional *El cultivo del henequén* (1917), y luego se trasladó a la Ciudad de México, donde participó como camarógrafo en las películas de ficción *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1918) y *Mitad y mitad* (Enrique J. Vallejo, 1921).<sup>21</sup>

Otros camarógrafos de la Motion Picture Corporation de Nueva York se incorporaron a los trenes de los constitucionalistas para filmar noticias, aunque seguramente teñidas de tonos propagandísticos favorables a las fuerzas con las que viajaban.<sup>22</sup> Junto con *El ejército de Carranza, pesadilla de Huerta*, esas cintas creaban al exhibirse un ligero contra-

<sup>19</sup> Rogelio Agrasánchez, Jr., "Roberto A. Turnbull: el cinefotógrafo de Carranza", documento disponible en <https://www.mexfilmarchive.com/earticles/Roberto%20A.%20Turnbull.pdf>, consultado el 21 de febrero de 2021, 3-5.

<sup>20</sup> Aurelio de los Reyes opina que la propaganda de Carranza y otras figuras del constitucionalismo hecha por norteamericanos fue poco destacada en comparación con la que se hizo de Pancho Villa, en parte debido a que "sus campañas y sus figuras no tenían la espectacularidad de las de Villa", pero también al "sentido publicitario" de este. *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución* (México: UNAM, 1985), 43 y *Cine y sociedad en México, 1986-1930. Vol. I Vivir de sueños* (México: UNAM, 1983), 144, respectivamente.

<sup>21</sup> Ángel Miquel, "Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental (1916-1919)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 5, diciembre de 1919, 72-73.

<sup>22</sup> "To Film Mexican War", *The Motion Picture News*, 3 de enero de 1914; reproducida en traducción por De los Reyes en *Con Villa en México*, p. 104.

peso a la mala prensa que los revolucionarios tenían en Estados Unidos, debida en primer y más importante lugar al temor de que sus acciones de guerra repercutieran sobre la sociedad del país vecino. Pero esa mala reputación también se había establecido en el nivel de los estereotipos, pues desde algunos años antes una gran cantidad de *westerns*, dramas y comedias había incluido personajes mexicanos caracterizados como violentos, flojos, sucios e inconfiables, ataviados con calzones de manta, sarapes y grandes sombreros, y que realizaban actos de bandidaje en pueblos y ranchos de los dos lados de la frontera. Esos personajes (a los que se denominaba despectivamente *greasers* o *mugrosos*) siguieron apareciendo en cintas hechas durante el periodo revolucionario, en las que se mostraron incorporados a columnas castrenses con jefes reconocibles, portando rifles y cananas.<sup>23</sup> Al menos una de esas cintas, *El viaje de Shorty a México* (*Shorty's Trip to Mexico*, Francis Ford, 1914), aludió de manera indudable al Primer Jefe. En ella, un gringo chaparro (interpretado por el actor Shorty Hamilton) tiene una novia mexicana, Anita. El deseo de encontrarse con ella lo lleva a involucrarse en un contrabando de armas destinado al general mexicano Carramba (una mezcla de intención burlesca del apellido con la exclamación). Este, alto, corpulento y de larga barba blanca, ha ocupado la población de Caliente, donde vive Anita. Una vez en México, Shorty se entera de que los hombres del general quieren despojar al padre de Anita de su ganado. Como este ha escondido a los animales, Carramba rapta a padre e hija. Shorty los rescata y huye con ellos en el automóvil donde se escondían las armas del contrabando. Luego de superar

---

<sup>23</sup> Sobre este tema véanse De Orellana, *La mirada circular*, 162-176, y Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero* (México: ERA / Universidad de Guadalajara, 1987), tomo I, 39-55 y 73-96.

los obstáculos puestos por sus torpes perseguidores, pasan al otro lado de la frontera donde por fin están seguros, pues los cobardes carrambistas no se atreven a seguirlos en Estados Unidos.<sup>24</sup>

Por otra parte, los norteamericanos retrataron a Carranza en breves reportajes editados en los noticieros *Pathé Weekly*, *Pathé News* y *Universal Animated Weekly*. En este caso, con la guerra en proceso, la representación tendía a fluctuar, otorgando algunas veces la primacía a las fuerzas constitucionalistas, otras al Ejército Federal comandado por Victoriano Huerta, y otras más, a partir de abril de 1914, a la armada norteamericana que ocupó los puertos de Tampico y Veracruz.<sup>25</sup> Al hacer el registro puntual de acontecimientos ligados en el tiempo, algunos de esos noticieros hicieron propaganda *de facto*. Por ejemplo, los programas que informaban del contenido de *Pathé Weekly* describieron la trayectoria del Primer Jefe desde que eligió Hermosillo como centro de operaciones en diciembre de 1913 hasta que, luego de la toma de Torreón por sus fuerzas en abril de 1914, se convirtió “en la figura más prominente de México”.<sup>26</sup> Aurelio de los Reyes afirma que tanto los cortos incluidos en noticieros como los

---

<sup>24</sup> La película, producida por Thomas H. Ince para la New York Motion Picture Corp., tiene una duración de 27 minutos y se conserva en las colecciones de la Motion Picture, Broadcasting & Recorded Sound Division, Library of Congress en Washington D.C. Curiosamente, el mismo año en que se produjo esa cinta, el gobierno de Huerta amenazó con confiscar las copias de *The Battle of Gettysburg* (Charles Gybling y Thomas H. Ince, 1913) porque quienes la alquilaban en la frontera eran agentes carrancistas que contrabandeaban armas diciendo en la aduana que eran “para exponerlas en los vestíbulos de los teatros”. “Mexican Government Bans Film”, *The Motion Picture News*, 10 de enero de 1914, 46, nota reproducida por Luis Recillas Enecoiz en el blog [cinesilentemexicano.wordpress.com](http://cinesilentemexicano.wordpress.com).

<sup>25</sup> Se reproducen programas de ese y otros noticieros en De Orellana, *La mirada circular*, 257-269.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 257 y 259.

documentales largos mostraban sobre todo la percepción norteamericana de la revolución, pero que algunos tenían además un interés político específico al intentar “justificar y aún a mostrar la necesidad de una intervención armada permanente, por lo menos hasta lograr la pacificación”.<sup>27</sup> Al percibir esa amenaza, los encargados de la propaganda carrancista buscaron contrarrestarla; y lo mismo ocurrió con la que derivaba de las películas hechas en México por caudillos rebeldes a la autoridad del Primer Jefe, como Emiliano Zapata, sobre cuya causa se produjo *Triunfos de la guerra zapatista* (1914), o Francisco Villa, quien negoció que la compañía norteamericana Mutual filmara el documental *La batalla de Torreón* (*The Battle of Torreon*, 1914) y la cinta de argumento *La vida del general Villa* (*Life of Villa*, Christy Cabanne, 1914), en la que además de figurar como un héroe del pueblo se lo hacía llegar a la presidencia de la República.<sup>28</sup>

### 3.

Después de poco más de un año de combates, los ejércitos encabezados por Carranza vencieron a los huertistas y ocuparon el centro político del país. Integrado al Cuerpo de Ejército del Noroeste, Abitia filmó en la población mexiquense de Teoloyucan los acuerdos de rendición de la Ciudad de México y de disolución del Ejército Federal, así como las posteriores tomas consecutivas de la capital, una encabezada por Obregón el 14 de agosto y otra por el Primer Jefe, seis días después; sin embargo, no reveló ni exhibió esos materiales, que pensaba como episodios de la película mucho más larga

---

<sup>27</sup> De los Reyes, *Vivir de sueños*, 213.

<sup>28</sup> De los Reyes, *Vivir de sueños*, 143-151 y *Con Villa en México*, 35-67, y Miquel, *En tiempos de Revolución*, 204-208.



para describir enseguida las de Carranza. Con la excepción de *El ejército de Carranza, pesadilla de Huerta* de Turnbull (que no se exhibió en la capital), fue la primera representación propagandística extensa del Primer Jefe en el medio del cine;<sup>30</sup> esto se debió en parte, claro, a la enorme trascendencia del suceso, que por lo mismo suscitó numerosos reportajes fotográficos.<sup>31</sup> De acuerdo con los programas conservados, la parte que culminaba la cinta constaba de diez escenas, en todas y cada una de las cuales aparecía la figura de quien a partir del asesinato de Madero había encabezado la lucha revolucionaria. La secuencia se desarrollaba así: Carranza avanza a caballo al frente de sus tropas por Tacuba y Popotla, hasta llegar a la antigua garita de la Tlaxpana (o San Cosme), donde se detiene para que los concejales del Ayuntamiento le entreguen las llaves de la ciudad, que él vuelve a confiar a los miembros de esa corporación, diciéndoles que son sus legítimos detentadores. Luego se adentra en la capital por el Paseo de la Reforma, Avenida Juárez y Avenida de San Francisco. En un punto, le entregan “la bandera de la legalidad” enarbolada por Madero el 9 de febrero de 1913, “al ser agredido por los usurpadores de su poder”. Bajo una lluvia de flores, serpentinas y confetti, desemboca en el Palacio Nacional, al que ingresa para ser investido como encargado provisional del Poder Ejecutivo.

---

<sup>30</sup> El número 22 del noticiero *Cine Gaceta*, exhibido en el Cine Palacio capitalino a mediados de agosto, incluyó un corto probablemente filmado en Tampico unas semanas antes titulado *Desembarque de tropas constitucionalistas en presencia de su jefe D. Venustiano Carranza* (*El Imparcial*, 13 de agosto de 1914, 6).

<sup>31</sup> Casasola, “Entrada triunfal del Primer Jefe, don Venustiano Carranza, a la Ciudad de México”, *Historia gráfica*, tomo II, 827-843. Daniel Escorza Rodríguez analiza algunas de esas fotografías en “Venustiano Carranza y su imagen en los medios, 1914-1920”, en Lorena del Río Cañedo y Gabriela Pulido Llano, *Vida y obra de Venustiano Carranza* (México: INAH / Museo Casa de Carranza / Cámara de Diputados, 2013), 204-216.

Finalmente, se asoma al balcón del edificio para arengar a la multitud reunida en la plaza.<sup>32</sup>

No parece que se filmaran nuevas obras en las que figurara el Primer Jefe entre septiembre y octubre de 1914. Y esto a pesar de que en ese periodo se celebraron actos, manifestaciones y festejos ampliamente cubiertos por la prensa gráfica como, entre otros, la presentación del gabinete carrancista, los homenajes a los Niños Héroe y a Francisco I. Madero, las celebraciones de las Fiestas Patrias, la marcha con mitin de trabajadores de la Casa del Obrero Mundial y la inauguración de una Convención de gobernadores y generales revolucionarios en la que recayó la definición del rumbo político del país luego de la derrota del régimen de Victoriano Huerta.<sup>33</sup>

Esa Convención sesionó unos días en la Ciudad de México, pero, ante la presión política de las fuerzas encabezadas por Villa y las del ejército de Zapata, se trasladó a Aguasca-

---

<sup>32</sup> Miquel, *En tiempos de Revolución*, 305; ahí también se consigna que la película se exhibió repetidas veces en varios cines capitalinos durante fines de agosto y hasta la segunda semana de septiembre. En *Memorias de un mexicano* se conservan algunas de sus escenas, entre los minutos 1:11:00-1:13:10. Parece haber habido otras cintas filmadas en esa ocasión. El *Noticiero Semanal Pathé* ofreció en su número 60 una escena con los "vítores de una inmensa multitud al presidente Carranza en la Ciudad de México" (*The Moving Picture World*, 3 de octubre de 1914, 187; traducción propia). Por otra parte, un programa reproducido por Luis Reyes de la Maza sin citar la fuente decía: "Entrada triunfal del Jefe Supremo del Ejército Constitucionalista. Gran película nacional que reproduce un gran acontecimiento histórico. El señor general don Venustiano Carranza, los principales jefes de su ejército y su Estado Mayor: Escenas de entusiasmo en la metrópoli [...] Es la mejor vista y la que de manera más fiel reproduce los acontecimientos del día". *Salón Rojo* (México: UNAM, 1968), 139.

<sup>33</sup> Casasola, *Historia gráfica*, tomo II, 847-850, 865-873 y 884-887. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, en noviembre de 1914 Carranza encontró a nuevos propagandistas en los hermanos fotógrafos José y Pedro Mendoza, quienes a partir de entonces harían un registro muy cercano de su figura. Estudio introductorio a José Mendoza (fotógrafo), *Historia Gráfica del Congreso Constituyente, 1916-1917* (México: INEHRM, 2016), 16.

lientes, en el centro geográfico del país. Ahí, los delegados acordaron destituir a Carranza como encargado del Poder Ejecutivo, designando como presidente provisional al general Eulalio Gutiérrez. El Primer Jefe, quien no había asistido a la Convención, rechazó ese mandato y, ante el avance sobre la capital de los ejércitos convencionistas, trasladó su gobierno al estado Veracruz. Algunos ministerios se ubicaron en las ciudades de Córdoba y Orizaba, mientras él y su núcleo de colaboradores más cercano se establecieron a principios de noviembre en el Puerto. Gracias a las negociaciones diplomáticas del propio gobierno carrancista, este acababa de ser evacuado por la marina estadounidense que lo había ocupado en abril.<sup>34</sup>

Entre quienes se asentaron en Veracruz estaban los cineastas Toscano y Abitia. No permanecieron inactivos y pronto presentaron nuevas obras de propaganda. En diciembre pudo al fin exhibirse en el Puerto una primera versión de la película de Abitia bajo el título *Marcha del ejército constitucionalista por diversas poblaciones de la República y sus entradas a Guadalajara y México, y viaje del señor Carranza hasta su llegada a esta ciudad*, mientras que Toscano proyectó ahí mismo cuatro meses después una muy larga versión de su *Historia completa de la revolución*, en la que incluía escenas de la reciente *Entrada triunfal de don Venustiano Carranza y las fuerzas constitucionalistas a la Ciudad de México*, así como de otras cintas previas filmadas por él o sus colaboradores.<sup>35</sup> Tanto la cinta de Abitia como la de Toscano mostraban la derivación de la contienda al establecer una narrativa según la cual, luego de la derrota del régimen de Huerta, la revolución encabezada por Madero tenía su continuación legítima en el

---

<sup>34</sup> Krauze, *Puente entre siglos*, 67-70.

<sup>35</sup> Miquel, *En tiempos de Revolución*, 219-226 y 309-311.

gobierno de Carranza en Veracruz, y no en el de Gutiérrez en la Ciudad de México.<sup>36</sup> En una carta de Toscano dirigida al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Félix Palavicini, en la que solicitaba su apoyo para la difusión de la cinta, se revelaba el propósito de hacer con ella propaganda del constitucionalismo para, al mismo tiempo, contrarrestar los efectos producidos por las cintas denigrantes estadounidenses y también las manufacturadas por los bandos villista y zapatista.<sup>37</sup>

En 1915, las fuerzas de la Convención y las de Carranza se disputaron la supremacía militar y política en diversos puntos del país. Abitia se sumó como de costumbre al contingente obregonista y siguió añadiendo fotografías y escenas cinematográficas a su largo proyecto, que esta vez por cierto incluyeron impresionantes imágenes de guerra en el Bajío, así como los acontecimientos que rodearon al episodio en que perdió un brazo el general Obregón.<sup>38</sup> Toscano se quedó en Veracruz reclamado por encargos burocráticos, pues había sido contratado en la Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, a cargo de Pastor Rouaix.<sup>39</sup> A pesar de prescindir de la colaboración de estos cineastas, el Primer Jefe conservó su acostumbrado contingente de reporteros, que cubrió con notas y fotografías sus incesantes intervenciones sociales y sus giras en búsqueda de aliados.<sup>40</sup> También encontró nuevos

---

<sup>36</sup> En un anuncio de la *Historia completa de la revolución de 1910 a 1915* se leía: "En todas sus fases políticas e históricas desde la caída del General Díaz hasta el completo triunfo de la Revolución Constitucionalista acaudillada por el Primer Jefe don Venustiano Carranza". *El Pueblo*, 16 de abril de 1915, 6.

<sup>37</sup> Miquel, *Salvador Toscano*, 69-72.

<sup>38</sup> Miquel, "El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas", 19-20.

<sup>39</sup> Miquel, *Salvador Toscano*, 68.

<sup>40</sup> Krauze, *Puente entre siglos*, 69-97 y Casasola, *Historia gráfica*, "Viaje del Primer Jefe de Veracruz a Saltillo", tomo II, 1064-1067.

propagandistas filmicos. En mayo, Luis Meza Herrera puso su Compañía Cinematográfica de Propaganda Modernista al servicio de la difusión del “credo constitucionalista” a través de funciones de películas y festivales artísticos a realizarse en los estados controlados por las fuerzas del Primer Jefe.<sup>41</sup> Eustasio Montoya, exhibidor y cineasta nacido en San Antonio, Texas, hizo más adelante los cortos *Gira de Venustiano Carranza por el norte de la República* y *Entrevista Carranza-Ferguson*.<sup>42</sup> Y a fines de año se anunció que el norteamericano F. L. Walker se iba a sumar al Ejército Constitucionalista “para informar de su campaña hacia la Ciudad de México”.<sup>43</sup>

4.

Es claro que, al igual que los cientos de imágenes fijas salidos de las cámaras de los fotógrafos que lo rodeaban, complacieron a Carranza los resultados de la propaganda cinematográfica de su causa hecha entre 1913 y 1915 por Roberto Turnbull, Jesús H. Abitia, Salvador Toscano y Eustasio Montoya. Por eso cuando los ejércitos bajo su mando derrotaron a sus enemigos a fines de este último año, convirtiéndolo de for-

---

<sup>41</sup> “Programa general de la Compañía Cinematográfica de Propaganda Modernista”, 17 de mayo de 1915, resguardado en el Centro de Estudios de Historia de México, doc. 4311; disponible en <https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?old=eVkwZHsBz390szR0dDRU> y <https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?old=eFkwZHsBz390szR0dDRP>. Agradezco a Tania Ruiz que me haya llamado la atención sobre esta referencia.

<sup>42</sup> Fernando del Moral González, *Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997), 34. James E. Ferguson fue gobernador de Texas entre 1915 y 1917. Imágenes fijas de este periodo en Casasola, “Viaje del señor Carranza a Tlaxcala, Puebla y Veracruz”, tomo II, 916-923.

<sup>43</sup> “Camera Man Walker Goes to Mexico”, *The Moving Picture World*, 25 de diciembre de 1915, 2408; traducción propia.

ma indiscutida en el vencedor en las luchas revolucionarias iniciadas en 1913 y por añadidura en el detentador único del poder ejecutivo nacional, mantuvo su apoyo a algunos proyectos fílmicos.

Uno de estos le fue presentado en 1916 por Miguel Ruiz Moncada, en la ciudad de Querétaro, adonde Carranza trasladó su gobierno para celebrar una reunión de representantes de las diversas facciones en la que habría de redactarse y firmarse una nueva Constitución. Ruiz, que en los años previos había mostrado su adhesión a la causa al filmar escenas de guerra protagonizadas por grupos constitucionalistas, obtuvo el encargo de hacer un registro del proceso constituyente y su culminación.<sup>44</sup> Producto de ese trabajo fue *Reconstrucción nacional*, cinta que mostraba los principales sucesos ocurridos desde la llegada de Carranza a Querétaro en noviembre de 1916 hasta los desfiles y manifestaciones que celebraron la promulgación de la Carta Magna en febrero de 1917.<sup>45</sup> Se hacía en ella un claro elogio del Primer Jefe y a su estreno en marzo podía capitalizarse el hecho que este había ganado las primeras elecciones por la presidencia reguladas por la nueva legislación, celebradas el mismo mes.

---

<sup>44</sup> Véase Ma. Gloria Reyna Ochoa Ruiz, *Miguel Ruiz Moncada y el cine* (México: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes / Conaculta / UNAM, 2013), en particular las cartas reproducidas en 61-62 y 65-66.

<sup>45</sup> "La película de *Reconstrucción nacional*", *El Universal*, 13 de marzo de 1917, 1 y "Hoy se proyectará en el Salón Rojo la película *Reconstrucción nacional*", *El Pueblo*, 20 de marzo de 1917, 4. Para otros datos véase Miquel, "Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental", 67-69 y 90-91. Algunas escenas aparecen en una propuesta de reconstrucción de esta cinta disponible en <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/testimonios-de-la-historia-de-mexico/congreso-constituyente-de-1917/>. Fotografías de los mismos acontecimientos se reúnen en Casasola, *Historia gráfica*, "El Primer Jefe sale a caballo rumbo a Querétaro", "El Primer Jefe vuelve a gobernar desde Querétaro" y "Sesiones del congreso constituyente" tomo II, 1151-1153, 1164-1165 y 1170-1211, respectivamente.

Una vez que Carranza asumió el cargo el primero de mayo de 1917, confirmó su compromiso con la promoción de imágenes en movimiento.<sup>46</sup> De inmediato se divulgó que la Dirección General de Militarización, dependiente de la Secretaría de Guerra y Marina, estaba en proceso de establecer, por instrucciones del presidente, “un departamento dedicado a impresionar películas de carácter mexicano [...], lo cual servirá al mismo tiempo de archivo gráfico para la futura historia de la gestión [...] y al mismo tiempo como labor de propaganda en toda la República”.<sup>47</sup> El militar a cargo contrató al michoacano Ezequiel Carrasco para filmar *Patria nueva*. Esta primera obra con el sello de la dependencia iniciaba con la llegada de Carranza a la Cámara de Diputados para hacer la protesta, seguida por el saludo del presidente a sus numerosos seguidores desde el Palacio Nacional y las celebraciones de los siguientes cinco días en las calles de la Ciudad de México: “el desfile militar de los niños de las escuelas, el simulacro de la Condesa, el combate de flores [...] así como la brillante manifestación obrera y las demás fiestas”.<sup>48</sup> Carrasco conocía el mundo de la propaganda, pues había trabajado durante más de un lustro como fotógrafo de prensa; además, se había iniciado recientemente como camarógrafo, al participar en una de las películas que

---

<sup>46</sup> Una gran cantidad de fotografías propagandísticas hechas durante los tres años del primer gobierno constitucionalista fueron recopiladas por Casasola, *Historia gráfica*, desde “El c. don Venustiano Carranza protesta como presidente constitucional de la República Mexicana”, hasta “Última ceremonia presidida por el c. presidente Venustiano Carranza”, tomo II, 1229-1236 y 1396, respectivamente.

<sup>47</sup> “Una película será impresionada el 2 de mayo”, *El Universal*, 1 de mayo de 1917, 10.

<sup>48</sup> “La exhibición de una película nacional”, *El Demócrata*, 22 de julio de 1917, suplemento dominical, 3. Algunas de sus escenas pueden verse en *Memorias de un mexicano*, entre los minutos 1:19:49 y 1:20:53. Más datos en Miquel, “Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental”, 65-67 y 91-92.

dieron inicio al cine de ficción en el país: *La luz* (J. Jamet, 1917).<sup>49</sup>

Puede considerarse que *Patria nueva*, estrenada en julio, inauguró junto con *Reconstrucción nacional* la publicidad cinematográfica del nuevo régimen. Un indicador de la trascendencia que se le dio fue que un día antes de su lanzamiento en cines se exhibió al presidente, el cuerpo diplomático, personalidades del gobierno y representantes de la prensa en una función privada que se llevó a cabo en el Castillo de Chapultepec.<sup>50</sup> Sin embargo, la Secretaría de Guerra y Marina no insistió en la producción de documentales y, por el contrario, impulsó tiempo después la creación de películas de argumento destinadas a proyectarse en cuarteles con el fin de moralizar y entretener al ejército. Filmadas en 1919, sus títulos fueron *El precio de la gloria*, *Honor militar*, *Block House* y *Juan Soldado*. Solo fue estrenada comercialmente la última, dirigida por Enrique Castilla con base en un relato del general Francisco L. Urquiza. En su argumento Juan, humilde campesino, es incorporado por leva al ejército en tiempos de Porfirio Díaz; al estallar la revolución, combate con furia contra sus paisanos y es ascendido a sargento; un día, borracho, mata a un superior; huye, es aprehendido y se lo condena a muerte.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> En 1918, Carrasco creó con subvención gubernamental y en sociedad con un banquero la productora México Film S. A. y la Sociedad Anunciadora Mexicana, esta última especializada en anuncios, copias de películas extranjeras y traducciones de intertítulos. CD ROM, Ezequiel Carrasco. *Manipulador de luces y sombras*, producido por María Elisa Lozano Álvarez y Horacio Muñoz Alarcón, 2004. Sobre este artista de las cámaras también véase Rebeca Monroy Nasr, *Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce* (México: INAH, 2011).

<sup>50</sup> "Se exhibió la película *Nueva patria* en Chapultepec", *El Universal*, 19 de julio de 1917, 3.

<sup>51</sup> Aurelio de los Reyes ofrece más información en *Filmografía del cine mudo mexicano*, vol. II, 1920-1924 (México: UNAM, 1994), 46-47.

Otras dependencias del gobierno de Carranza se propusieron hacer películas. Una de ellas fue la Secretaría de Agricultura y Fomento (antes de Fomento, Colonización e Industria), que lanzó a mediados de 1917 *Las riquezas de Quintana Roo*. Este largo documental de Salvador Toscano tenía el fin, según la nota que anunció su estreno, de “hacer propaganda en favor de las riquezas de Quintana Roo y alentar a los hombres de negocios a que inviertan su capital en la explotación de ellas”.<sup>52</sup> El ministerio lo puso a disposición gratuita de quienes desearan proyectarlo, para que se conocieran los recursos forestales y animales de ese lejano rincón del país, “que de una manera clara se pueden apreciar en la citada película”.<sup>53</sup> Toscano quedó encargado de hacer una promoción parecida de Baja California, otro territorio con escasa población y semiabandonado por la administración federal, en una película sobre su flora y fauna, así como sobre “los procedimientos empleados en el buceo de la concha perla”.<sup>54</sup> Dentro de la Secretaría se filmaron también cortos que mostraban emprendimientos de la dependencia como “distribución de tierras a pequeños agricultores, funcionamiento de las estaciones agrícolas experimentales, prueba de tractores y otros trabajos de campo”.<sup>55</sup> La acumulación de películas de ese género —en su mayor parte filmadas por Toscano— sugirió que podían emplearse en la enseñanza a agricultores y

---

<sup>52</sup> “Una película sobre las riquezas de Quintana Roo”, *El Universal*, 22 de junio de 1917, 18. Escenas en *Memorias de un mexicano*, entre los minutos 10:31 y 11:00. Otros datos en Miquel, *Salvador Toscano*, 74-76 y 130-134.

<sup>53</sup> “En todos los cines será exhibida una película de Fomento”, *El Universal*, 15 de agosto de 1917, 4.

<sup>54</sup> “El señor ingeniero Rouaix saldrá para la Baja California”, *El Pueblo*, 14 de noviembre de 1917, 1; al parecer Toscano no realizó el documental.

<sup>55</sup> “Las riquezas nacionales en película”, *El Pueblo*, 6 de febrero de 1918, 5.

a mediados de 1919 se anunció un programa en ese sentido, comenzando “en los estados de México y Puebla, tras los cuales seguirá el resto de la República”.<sup>56</sup> Una nota confirmó la intención del ministerio de abrir en la capital salones de lectura, donde se realizarían también “proyecciones cinematográficas con objeto de despertar entre los concurrentes el entusiasmo al desarrollo de la agricultura”.<sup>57</sup>

La Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos de la Secretaría de Agricultura y Fomento estaba a cargo de Manuel Gamio, quien como informa Aurelio de los Reyes usó al cine como medio de registro y difusión de los trabajos hechos con sus colaboradores en las ruinas de Teotihuacan, pero también como instrumento educativo y de preservación de las tradiciones del pueblo aledaño de San Juan; es interesante que el antropólogo y arqueólogo, irritado por la falsa representación del pasado indígena ofrecido en cintas como *Tabaré* (Luis Lezama, 1918) y *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1919), proyectara también filmar la película de ficción *Tlahuicole*, con argumento propio basado en una obra teatral que tuvo los majestuosos escenarios de las pirámides.<sup>58</sup>

También el Departamento Universitario y de Bellas Artes, dependiente de forma directa de la Presidencia, se interesó por explorar las posibilidades del cine. En una nota periodística de mediados de 1919 se informó que esa oficina estaba por adquirir una cámara con “suficiente dotación de películas y demás materiales que se necesitan para la impresión de films”, todo lo cual sería aprovechado por un técni-

---

<sup>56</sup> Epifanio Soto (hijo), “Crónica de México”, *Cine Mundial* (Nueva York), agosto de 1919, 638.

<sup>57</sup> “Propaganda agrícola por medio del cinematógrafo”, *El Universal*, 12 de agosto de 1919, 1.

<sup>58</sup> Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine* (México: UNAM, 1991), 9-34.

co próximo a ser contratado para desempeñar las funciones propias del “importante puesto de operador”.<sup>59</sup> Las compras y la contratación buscaban reforzar la enseñanza del arte del cine en la Escuela Nacional de Música y Arte Dramático del mismo Departamento, donde se asignó al profesor Manuel de la Bandera las cátedras “Preparación y práctica del cinematógrafo” y “Ceremonia, mímica y maquillaje”, impartidas en un *atelier* erigido en la azotea del edificio donde estaba la escuela.<sup>60</sup> Este muy notable intento de incluir la enseñanza de algunos de los oficios del cine en el currículo de una carrera patrocinada por el Estado lamentablemente no tuvo continuidad.

Mayor trascendencia tuvieron los proyectos cinematográficos patrocinados por la Secretaría de Gobernación, estimulados en último término por el combate a las películas norteamericanas que no dejaban de producirse con alusiones injuriosas al país. Algunas de estas fueron, por ejemplo, la comedia *La batalla de Chili con Carne* (*The Battle for Chili con Carne*, Louis W. Chaudet, 1916); el corto con dibujos animados *El coronel Mentiras captura a Villa* (*Colonel Heeza Liar Captures Villa*, Vernon Stallins, 1916) o el drama *Lobos de la frontera* (*Wolves of the Border*, Clifford S. Smith, 1918), donde los villanos eran mexicanos nuevamente caracterizados como *greasers*.<sup>61</sup> *El viaje de Shorty a México*, película de 1914 en la que el personaje del general Carramba y sus seguidores fueron representados como torpes y cobardes, adquirió una connotación más ofensiva al relanzarse en 1918, cuando Carranza ya era presidente, bajo el título de *Apaleando a*

---

<sup>59</sup> Véase la nota que reproduce sin citar fuente Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, 186-187.

<sup>60</sup> “Se levantará un ‘atelier’ cinematográfico”, *El Pueblo*, 25 de mayo de 1917, 3 y Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano* (México: Cineteca Nacional, 1989), 56.

<sup>61</sup> García Riera, *México visto por el cine extranjero*, tomo 2, 65-73.

los mugrosos (*Licking the Greasers*).<sup>62</sup> En una comparecencia ante la Cámara de Diputados, el secretario de Gobernación, Manuel Aguirre Berlanga, justificó la inversión en el cine de la dependencia a su cargo como un medio para contrarrestar los efectos internacionales de las películas de ese género, poniendo como ejemplo una, según sus informes proyectada “en ocho mil cines de los Estados Unidos”, que se anunciaba así: “México, el país donde los árboles no dan frutos, donde las flores no tienen perfume, donde las mujeres no tienen virtud y donde los hombres no tienen honor”.<sup>63</sup>

Aguirre Berlanga decidió enfrentar ese problema, en primer lugar, con la instauración de un riguroso sistema de censura, que pretendía evitar la proyección en México de películas denigrantes. Algunos celebraron la medida, como un editorialista que comentó:

[...] es una reivindicación de la patria escarnecida y vilipendiada por inconscientes y mendaces. Si no podemos evitar [...] que los productores de cintas en los Estados Unidos abandonen su gastado argumento de la villanía mexicana, qué remedio; pero sería el colmo que en nuestra propia casa permitiéramos afrenta tan desconsiderada.<sup>64</sup>

Como un paso en esa estrategia censora, la Secretaría instaló a finales de 1919 un Laboratorio Cinematográfico en el que

---

<sup>62</sup> En esta nueva versión también cambió el crédito del productor, de New York Motion Picture Corp. a W. H. Productions Co. (Catálogo de la Motion Picture, Broadcasting & Recorded Sound Division de la Library of Congress).

<sup>63</sup> Epifanio Soto (hijo), “Crónica de México”, *Cine Mundial* (Nueva York), febrero de 1920, 251.

<sup>64</sup> “La significación moral de la censura cinematográfica”, *El Demócrata*, 8 de octubre de 1919, 3.

serían revisadas (¡todas!) las películas en exhibición o próximas a exhibirse. La oficina se encargó a Dolores L. Ehlers, quien junto con su hermana Adriana había sido becada durante un par de años en Estados Unidos para estudiar diversos aspectos de la producción y el negocio del cine.<sup>65</sup> Al margen de la legitimidad de los propósitos de la Secretaría, la puesta en práctica del decreto causó problemas tan graves en la esfera de la exhibición que fue derogado a mediados de 1920, poco después de aprobarse.<sup>66</sup> Con él desapareció el Laboratorio, que había servido para ver las cintas a calificar y procesar obras de ficción privadas como *La bastarda* de María Cantoni y documentales de otras dependencias como *La industria del petróleo* de Adriana S. Ehlers y *Un paseo en tranvía en la Ciudad de México*, *El agua potable en la Ciudad de México* y *Servicio postal en la Ciudad de México* de Javier Frías Beltrán.<sup>67</sup>

Por otro lado, una política simultánea del ministerio se orientó a impulsar proyectos filmicos que evidenciaran en el extranjero “que esta no es una nación de salvajes”.<sup>68</sup> Al parecer por instrucción directa de Carranza, Aguirre Berlanga encargó a Abitia la filmación de cintas que después el mismo cineasta exhibiría en una gira por países sudamericanos, para hacer frente a “la mala impresión que hay en varios lugares debido a las informaciones de cierta prensa de los Estados

---

<sup>65</sup> Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, 110-112.

<sup>66</sup> *Ibidem*, 133-137 y De los Reyes, *Vivir de sueños*, 233-234.

<sup>67</sup> Dolores H. Ehlers, “Memorandum al subsecretario de Gobernación J. I. Lugo”, 28 de febrero de 1921. Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Obregón-Calles, caja 162, exp. 423-C-12, folios 1 y 2. *Un paseo en tranvía en la Ciudad de México* se conserva en la Filмотeca de la UNAM.

<sup>68</sup> Epifanio Soto (hijo), “Crónica de México”, *Cine Mundial* (Nueva York), noviembre de 1919, 803. La nota informa que ya se habían comprado doscientos mil pies de película para ese efecto.

Unidos”.<sup>69</sup> Abitia puso manos a la obra, haciendo documentales sobre lugares específicos, ciudades o incluso estados enteros. Pero su trabajo se fue alargando —como había ocurrido con su larga obra previa sobre la campaña constitucionalista— y solo a fines de 1919 pudo presentar un compendio al que tituló *Vida nacional* (o *Revista de México*).<sup>70</sup> Un documento posterior a ese estreno puntualizaba filmaciones hechas por él durante dos años cuatro meses con inversión de quince mil dólares en la presa de Necaxa, la fábrica de Río Blanco, el manicomio de La Castañeda, el pueblo de Cuyutlán, las ciudades de México, Puebla, Guadalajara y Pachuca, y los estados de Sonora y Sinaloa; además, había filmado el matrimonio de Cándido Aguilar con Virginia Carranza (una de las hijas del presidente), las fiestas patrias de 1917 en la capital y de 1919 en Guadalajara, y una *kermesse* con vuelos de aviones a beneficio de las víctimas de una tragedia natural en El Salvador.<sup>71</sup>

Gobernación también contrató al cineasta estadounidense afincado en México George D. Wright, quien había hecho desde 1917 filmaciones de oficios, industrias, paisajes, monumentos arquitectónicos y otros aspectos del país bajo el título general de *Escenas maravillosas de México*. Esos cortos se distribuían con algún éxito en cines de los Estados Unidos por lo que Aguirre Berlanga, considerando que podían ser la punta de lanza de un proyecto propagandístico gubernamental más amplio, pidió a Wright integrarlos en una cinta larga que además contuviera notas de política contemporá-

---

<sup>69</sup> “Las películas de México exhibidas en países latino-americanos”, *El Universal*, 1 de julio de 1917, I.

<sup>70</sup> Miquel, “Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental”, 75-78.

<sup>71</sup> Jesús H. Abitia, “Lista de las películas hechas hasta hoy”, Archivo Calles-Torreblanca, Fondo Archivo Plutarco Elías Calles, inv. 7, leg. I, doc. 11 (sin fecha).

nea. La obra resultante, titulada *Aspectos típicos de México*, comenzó a distribuirse a principios de 1919 en diversos lugares de los dos países. Además de edificios, jardines, la planta hidroeléctrica de Necaxa, el puerto de Tampico y los pozos petrolíferos de esa región, mostraba “los retratos animados de los principales personajes de la administración gubernamental”, así como “escenas tomadas el día del aniversario de la Independencia mexicana” con “el presidente, sus ministros y los representantes extranjeros”, para culminar con tomas del desfile militar del 16 de septiembre.<sup>72</sup>

Uno de los cortos incluidos se titulaba *Un día con el supremo mandatario de la nación* y daba cuenta, entre otras cosas del “momento en que este funcionario deposita su voto de ciudadano”; de “su paso por las calles, seguido de su Estado Mayor, recibiendo el homenaje de su pueblo”, y de su convivencia con familiares y amigos en la residencia oficial del Castillo de Chapultepec.<sup>73</sup> De acuerdo con el testimonio de un periodista, la cinta hacía resaltar “la figura augusta del gran reformador don Venustiano Carranza, que tanto en lo aciago de la lucha, como en los momentos históricos que vive el país, no deja de presentar en su fisonomía el sello hondo y grave de la ecuanimidad y del carácter”.<sup>74</sup> Esta nueva representación de la figura de Carranza se sumaba a la hecha por las películas previas de Toscano, Turnbull, Abitia y Montoya para configurar la imagen de un hombre vestido con los rasgos de integridad, firmeza, liderazgo e incluso afectuoso espíritu familiar. El corto tenía además atractivos formales al estar viradas al rojo y otras al amarillo algunas de sus escenas, así como los intertítu-

---

<sup>72</sup> “México en las pantallas norteamericanas”, *Cine Mundial* (Nueva York), marzo de 1919, 226.

<sup>73</sup> “Lo que significa ver a México en películas”, *El Demócrata*, 10 de octubre de 1919, 3.

<sup>74</sup> “*Aspectos típicos de México*”, *El Pueblo*, 2 de mayo de 1919, 5.



Fotograma e intertítulo contenidos en una tarjeta del guion de montaje titulado *Los últimos treinta años de México*. Filmoteca UNAM, Archivo Toscano.

los, también adornados con dibujos del Ángel de la Independencia en un extremo y el escudo nacional en el otro.<sup>75</sup>

De acuerdo con los datos que tenemos, *Aspectos típicos de México* fue el documental más atractivo —y también el más proyectado— que patrocinó la administración de Carranza.<sup>76</sup> Sin descartar sus efectos sobre los espectadores locales, uno de sus comentaristas escribió que debía valorarse sobre todo

<sup>75</sup> Se conservan escenas (en blanco y negro) en *Memorias de un mexicano*, entre los minutos 1:20:54 y 1:21:30 y fotogramas e intertítulos (en color) en Pablo Ortiz Monasterio (edición y puesta en página), *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930* (México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010), 160-165.

<sup>76</sup> Miquel, "Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental", 79-83 y 92-93.

por su impacto en el extranjero, donde quien la viera podría comprobar que el país “no es el ‘México bárbaro’ que le han descrito, y en el que desfilan por tortuosas callejuelas seres provistos de penacho de pluma y taparrabo, sino hombres cultos y sociables”;<sup>77</sup> aplaudiendo la iniciativa, otro periodista apuntó que “este género de propaganda es un argumento que se ofrece al pueblo americano en apoyo de México”.<sup>78</sup>

Finalmente, como parte del amplio programa de propaganda internacional emprendido por la administración carrancista,<sup>79</sup> la Secretaría de Relaciones Exteriores distribuyó en embajadas y consulados cintas producidas por otros ministerios y algunos gobiernos estatales. De Gobernación llevó a Estados Unidos, Francia y Alemania rollos separados de la obra que Abitia exhibió bajo el título de *Vida nacional*,<sup>80</sup> y a Brasil, Argentina y Estados Unidos *Aspectos típicos de México*, con lo que dio inicio, según se consignó, “la propaganda ordenada por Carranza para defensa de su gobierno por medio del cinematógrafo”.<sup>81</sup> Siguiéron caminos similares obras hechas por Toscano para Agricultura y Fomento, así como un documental filmado por Turnbull en el que aparecían las ruinas mayas y el proceso del cultivo del henequén, orientado a estimular el comercio en el estado de Yucatán.<sup>82</sup> Diversos datos muestran

---

<sup>77</sup> “*Aspectos típicos de México*”, *El Pueblo*, 2 de mayo de 1919, 5.

<sup>78</sup> “Lo que significa ver a México en películas”, *El Demócrata*, 10 de octubre de 1919, 3.

<sup>79</sup> Yankelevich, “En la retaguardia de la Revolución mexicana”, 247-251.

<sup>80</sup> Miquel, “Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental”, 92-93.

<sup>81</sup> “El gobierno de Carranza inicia su propaganda cinematográfica”, *El Heraldo de México* (Los Ángeles), 9 de octubre de 1919, 3; reproducida en Agrasánchez, Jr. *Viaje redondo*, 79, y Pablo Yankelevich, “La batalla de las imágenes. Cinematografía antimexicana en América Latina (1914-1929)”. En *historias* núm. 39, octubre de 1997-marzo de 1998, 89.

<sup>82</sup> Miquel, “Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental”, 71-73.

algunos usos de esas cintas, al informarse por ejemplo que el cónsul general en Cuba impartiría conferencias “ilustradas con proyecciones cinematográficas de los adelantos y riquezas de nuestro país”,<sup>83</sup> que el cónsul en Brownsville, Texas, organizó la exhibición de una cinta con escenas campestres, de ciudades e industrias,<sup>84</sup> y que el embajador en Brasil consideraba los documentales “el mejor modo de llevar al público el conocimiento de que México es un país muy diferente de lo que sugieren las copiosas informaciones de Estados Unidos”.<sup>85</sup>

Por otro lado, aunque no fueron encargos directos de oficinas públicas, hubo unas cuantas producciones de este periodo que funcionaron como vectores propagandísticos del gobierno. Una fue *Revista Semanal México*, primer noticiero cinematográfico de carácter permanente hecho en el país, patrocinado por la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas y del que se exhibieron cuarenta números entre julio de 1919 y abril de 1920. Entremezcladas con descripciones de industrias y ciudades, en él aparecieron eventualmente notas con actos oficiales donde aparecían la figura del presidente y sus ministros; por ejemplo:

Ceremonia cívica en honor del aniversario de la muerte del ilustre don Benito Juárez.

El señor presidente de la República inaugura el primer tramo del ferrocarril de Guadalajara a Chamela. El señor secretario de Gobernación en su visita a Chapala donde la Secretaría de Fomento y empresas particulares efectúan grandes trabajos para llevar

---

<sup>83</sup> “Propaganda Pro-México”, *El Demócrata*, 12 de septiembre de 1919, 5.

<sup>84</sup> “Película mexicana será exhibida en un teatro local”, *Brownsville Herald* (Brownsville), 7 de marzo de 1920, 3; reproducida en Agrasánchez, Jr. *Viaje redondo*, 285-286.

<sup>85</sup> Yankelevich, “La batalla de las imágenes”, 89.

a cabo el gran proyecto de La Venecia mexicana en los cuales serán invertidos más de \$15,000,000.00. Información sobre los importantes trabajos que la Secretaría de Comunicaciones inicia en la construcción de nuevas carreteras en el Distrito Federal.

Fiestas patrias del 15 y 16 de septiembre.

Recepción oficial del excelentísimo señor barón de Rendz, ministro de Bélgica. El general Marciano González se hace cargo de la dirección de los Establecimientos Fabriles y Aprovisionamiento Militar.<sup>86</sup>

El noticiero se sumaba así al conjunto de los que en Estados Unidos incluían eventualmente, desde el levantamiento constitucionalista de 1913, escenas informativas que mostraban a Carranza como jefe del ejército revolucionario y después como presidente del país; una de estas últimas, con Carranza a caballo, se destacó en un anuncio conjunto de las productoras Universal, International y Hearst publicado en una revista gremial a fines de 1919.<sup>87</sup>

Otra pieza favorable a la administración fue *Emiliano Zapata en vida y muerte*, proyectada en la Ciudad de México en abril y mayo de 1919. De acuerdo con el programa de ese documental que informaba del deceso de uno de los más prominentes enemigos del régimen, entre un conjunto de escenas que reproducían la efigie del caudillo y que culmina-

---

<sup>86</sup> Escenas aparecidas, respectivamente, en los números 2 (24 de julio de 1919), 8 (1 de septiembre de 1919), 10 (18 de septiembre de 1919) y 39 (22 de abril de 1920). Programas de exhibición en AHCM, Ramos municipales, Ingresos, diversos volúmenes. En *Filmografía del cine mexicano* (34-44). De los Reyes reproduce buena parte de los contenidos del noticiero y asume que este era financiado por el Estado.

<sup>87</sup> "Always the Best Shots", *Moving Picture Weekly*, 20 de diciembre de 1919, s/p.

a-l-w-a-y-s the best "shots"

The Big Guns at the Army-Navy Game

A Great Close-up taken of the Football Game between Columbia and Brown Universities

INTERNATIONAL NEWS  
UNIVERSAL CURRENT EVENTS  
HEARST NEWS  
Issued by  
INTERNATIONAL  
Released by  
UNIVERSAL

ALWAYS FIRST  
3

President Carranza of Mexico

P RECENTLY that some spirit of im-  
itable enterprise which gives you  
your own and your friends what you  
own the "BIG SHOTS" of the film world  
down on the best shot of every picture  
made throughout the world. You can  
the South Pole an every possible of land-  
balls. Each over only International News  
America and the great story and the film  
a whole new in the "BIG SHOTS" of the  
what would make "the picture" of this car-  
round your complete set.

The Prince of Wales and Col. Theodore Roosevelt

Anuncio publicado en *Moving Picture Weekly*, 20 de diciembre de 1919, s/p.

ban con la de su cadáver había dos que definían su sentido propagandístico: “General de División don Pablo González, que con todo éxito hace la campaña” (contra los zapatistas) y “Capitán Salgado, que disfrazado de zapatista, ayudó al general Guajardo” (a asesinar a Zapata).<sup>88</sup> Aunque no existen constancias de patrocinio ni autoría de la cinta, puede suponerse que fue editada por Enrique Rosas, quien tiempo antes había presentado en *Documentación nacional histórica* (1916) episodios de las campañas de Pablo González, el jefe militar carrancista a cargo de la ofensiva contra Zapata.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Programa para el Cine Buen Tono, 3 de mayo de 1919, en AHCM, Ramos municipales, Ingresos, vol. 2012 / 9, mayo de 1919. La Fundación Toscano editó con algunas de estas imágenes el corto *Sepelio de Emiliano Zapata*, incorporado como extra a una de sus ediciones en DVD de *Memorias de un mexicano* y disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=I02IH-2fV18>.

<sup>89</sup> Miquel, *En tiempos de Revolución*, 226 y 312. Un cronista que vio la cinta escribió: “En el cine Buen Tono se exhibió una pequeña revista titulada *Emiliano Zapata en vida y muerte*; no hay que decir que fue en ocasión oportuna y que el salón se vio bastante

En noviembre de 1919 se proyectaron al menos dos películas sobre los funerales de Amado Nervo, fallecido en Montevideo cuando tenía la representación diplomática de México ante Argentina y Uruguay.<sup>90</sup> Miguel Ruiz Moncada obtuvo un permiso de la Secretaría de Guerra y Marina para filmar las maniobras de los barcos de guerra de cuatro naciones en la ceremonia de recepción del féretro, con el fin de incorporarlas a una de esas cintas, tal vez la que Gabriel Ramírez identifica bajo el título *Los funerales del eximio poeta Amado Nervo desde el Uruguay, Habana, Veracruz y su llegada a la capital de la República*;<sup>91</sup> por otra parte, un socio de Toscano exhibió *Homenaje internacional al gran poeta mexicano Amado Nervo en Veracruz, Orizaba y México*.<sup>92</sup> Puede asumirse en cualquier caso que la enorme popularidad del escritor fue capitalizada en esos documentales por el gobierno al que había pertene-

---

concurrido". Epifanio Soto (hijo), "Crónica de México", *Cine Mundial* (Nueva York), julio de 1919, 533.

<sup>90</sup> "Amado Nervo. Con este nombre se han proyectado varias películas de información, interesantes compendios de sus funerales. Mucho nos agrada hacer constar que estas cintas fueron hechas rápida y concienzudamente, proyectándose con toda oportunidad". Epifanio Soto (hijo), "Crónica de México", *Cine Mundial* (Nueva York), enero de 1920, 126.

<sup>91</sup> Ochoa Ruiz, *Miguel Ruiz Moncada y el cine*, 84-86 y Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, 110. Es posible que esta cinta utilizara total o parcialmente materiales de otra versión de la que informa Georgina Torello, *El imponente sepelio de los restos de Amado Nervo* (1919), hecha en Uruguay por la Empresa Cinematográfica Nacional Oliver y Cía. Citando noticias de la época, Torello revela que en la cinta se veían escenas con el poeta vivo contrapunteadas con las de su sepelio, e intertítulos con versos y dibujos a cargo del artista plástico Mario Radaelli; también que la empresa productora vendió una copia al gobierno uruguayo para que este la cediera al mexicano. "Funerales de autor. El sepelio de celebridades en el cine silente uruguayo" (Montevideo: Almanaque del Banco de Seguros del Estado, 2014), 222-223.

<sup>92</sup> Miquel, *Salvador Toscano*, 136; se conservan escenas en *Memorias de un mexicano*, entre los minutos 1:22:08-1:22:50.

cido y que le destinó honores equivalentes al más alto rango militar y una capilla ardiente en la Secretaría de Relaciones Exteriores a la que acudieron cincuenta mil personas, para después encargarse del traslado de sus restos a la Rotonda de los Hombres Ilustres; en conjunto un homenaje, resumió un periodista “que, hasta ahora, no había sido visto jamás para hombre alguno, por la presente generación, al menos”.<sup>93</sup>

Finalmente, en septiembre de 1919 y febrero de 1920 se presentó en la capital, ante prensa y autoridades, una cinta sobre el Distrito Norte de Baja California. En ella, el gobernador de ese territorio, José T. Cantú, aparecía realizando un recorrido por diversas rancherías y poblaciones (Tijuana, Mexicali, Ensenada), para inaugurar obras públicas como una empacadora, tramos carreteros y compuertas hidráulicas; podía vérselo también en compañía del secretario de Fomento Pastor Rouaix y en entrevista con el gobernador de Arizona, D. Stevens.<sup>94</sup> Este documental podía incluirse en un conjunto de producción gubernamental de corte regional, al que también pertenecieron *Las riquezas de Quintana Roo* de Toscano, *El cultivo del henequén* de Turbull y otras películas filmadas durante el gobierno carrancista.<sup>95</sup>

## 5.

Las elecciones presidenciales de 1920 fueron un nuevo motivo de discordia en el seno del grupo en el poder. El presidente

<sup>93</sup> “La metrópoli tendió sus brazos para recoger en su seno los restos del autor de *Serenidad*”, *El Heraldo de México*, 14 de noviembre de 1919, 1.

<sup>94</sup> “Fue exhibida ante el señor presidente una film de la Baja California”, *El Demócrata*, 5 de septiembre de 1919, p. 5 y “Una película de la Baja California”, *El Universal*, 8 de febrero de 1920, 1.

<sup>95</sup> Miquel, “Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental”, 73-74.

intentó impulsar la candidatura de un civil poco conocido, el ingeniero Ignacio Bonillas, para contender en los comicios contra tres generales con candidaturas impulsadas por otras fuerzas y que habían tenido gran protagonismo en distintos momentos de las luchas revolucionarias: Salvador Alvarado, Pablo González y Álvaro Obregón. Carranza fue impugnado por sus compañeros de armas, pero mantuvo su apoyo al candidato civil. Como consecuencia, hubo una nueva rebelión, iniciada en el estado de Sonora por columnas castrenses que, encabezadas por Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta, enfilaron hacia la capital. El presidente decidió trasladar su gobierno por segunda vez a Veracruz, pero antes de que su tren llegara al Puerto, encontró la muerte, perseguido por sus enemigos.<sup>96</sup>

Entonces Toscano hizo una versión actualizada de su viejo proyecto personal que culminaba con la muerte del presidente y la toma de posesión de Adolfo de la Huerta, titulándola *Historia de la Revolución de 1910 a 1920*.<sup>97</sup> Y Enrique Rosas presentó *La caída del gobierno del presidente Carranza*, donde retrataba el periodo que medió entre el 7 de mayo,

---

<sup>96</sup> Krauze, *Puente entre siglos*, 149-172. El camarógrafo Gabriel Figueroa contó que le habría gustado filmar esa segunda salida del gobierno de Carranza de la ciudad, ocurrida el 7 de mayo, con papelería, muebles y vehículos, y en la que participó incidentalmente un miembro de su familia; "nada más que cuesta mucho dinero hacerla: toda clase de carros de ferrocarril, los empleados que salieron con él, el carro especial donde llevaron el oro de la tesorería...". *Memorias* (México: UNAM y DGE ediciones, 2005), 13. Agradezco a Eduardo de la Vega que me haya indicado esta referencia.

<sup>97</sup> Miquel, *Salvador Toscano*, 79-83. También se conserva un guion incompleto titulado "Los últimos veinte años de México. De Porfirio Díaz a Venustiano Carranza". Véase David M. J. Wood, "Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario". En Aurelio De los Reyes y David M. J. Wood, *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2015, 89.

Acontecimiento de palpitante actualidad. Los últimos sucesos que han conmovido a la República entera

# La Caída del Gobierno del Presidente Carranza

Película en 4 partes, mil metros, en la que se ven los sucesos de más interés, tales como la evacuación de las tropas del Gobierno. La ocupación de la Capital por las fuerzas Revolucionarias. Escenas verdícas de sensación en Rinconada y En. Marcos. Entrada a México del Gral. Obregón, este acompañado de los principales Jefes. Llegada a México del cadáver del Sr. Carranza, el Cuerpo diplomático acompañó el cadáver hasta el Panteón de Dolores. La catástrofe de los aviadores que ocasionó la muerte de 4 de ellos. Sus funerales en el Panteón Francés. Llegada a la Cámara de Diputados del nuevo Presidente Sr. don Adolfo de la Huerta a otorgar la protesta como Presidente Sustituto de la República y finalmente el Gran desfile de 30,000 hombres por las calles de la Capital el miércoles 2 de junio.

---

Esta sensacional película pasará dos veces a las 7 y a las 9.

---

**No deje Ud. de admirar una película de sensación que muestra  
fíclmente una página de la historia de México**

Fragmento de un programa de exhibición para el Salón Hidalgo de una población no precitada, 7 de junio de 1920, incluido en el CD-ROM *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles* (Fundación Toscano, 1999).

cuando los poderes federales iniciaron su traslado a Veracruz y el 2 de junio, día de la protesta de De la Huerta en la Cámara de Diputados; en la cinta se mostraban también escenas del sitio en la sierra de Puebla donde fue emboscado el tren presidencial, la nueva entrada a la Ciudad de México de un ejército rebelde victorioso, la llegada del cadáver de Carranza y los funerales realizados en el Panteón Francés, donde el féretro fue acompañado por el cuerpo diplomático y una multitud de consternados ciudadanos.<sup>98</sup>

Entre el 1 de mayo y el 31 de octubre de 1920, De la Huerta fungió como presidente sustituto. Su papel en el aje-

<sup>98</sup> Un programa de exhibición se reproduce en *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles* (México: Fundación Carmen Toscano / UNAM, 2003). En *Memorias de un mexicano* se muestran escenas entre los minutos 1:23:30 y 1:26:24; provenientes de otra colección, la Filmoteca de la UNAM conserva más escenas, mezcladas con otros materiales.

drez político estaba claramente subordinado al de Álvaro Obregón, Pablo González y otros generales, por lo que no tuvo mayor presencia cinematográfica en ese breve periodo. Además de mostrarse ante la cámara de Abitia de forma anticlimática al llegar a la Cámara de Diputados para la toma de posesión —demacrado y débil por las consecuencias de una apendicitis—, su imagen no parece haberse reproducido en otras cintas de ese año.<sup>99</sup>

Naturalmente, al asumir la presidencia, De la Huerta renovó el gabinete, con lo que se cancelaron algunos de los proyectos de propaganda cinematográfica carrancista. La Secretaría de Agricultura y Fomento fue la que resintió de manera clara esos cambios, al cancelarse los proyectos de promoción regional y de educación agrícola iniciados bajo la administración anterior.<sup>100</sup>

Por otra parte, en la Secretaría de Gobernación se suspendió el apoyo a la producción y difusión de las imágenes propagandísticas de Wright, que habían tenido como uno de sus elementos centrales la figura de Carranza; y también cesó —si es que lo había— su patrocinio subrepticio al noticiero *Revista Semanal México*. En cambio, los nuevos mandos mantuvieron la subvención a Adriana S. Ehlers, a quien meses antes se había hecho el encargo de filmar *La industria del petróleo*, ambicioso documental del que en octubre se entregó

---

<sup>99</sup> Las consecuencias de la apendicitis de De la Huerta son recreadas por De los Reyes en *Bajo el cielo de México*, 10-13. Es de destacar, por otro lado, que Abitia le hiciera numerosos retratos, solo y con su gabinete, en su calidad de encargado del Poder Ejecutivo nacional; algunas de esas imágenes están resguardadas por la Filmoteca de la UNAM en el Fondo Toscano / Archivo Abitia.

<sup>100</sup> Toscano permaneció en el ministerio, encargado de otros asuntos. A fines de año, el exsecretario Pastor Rouaix se presentó como candidato a las elecciones para gobernador en el estado de Puebla y pidió al cineasta que le hiciera su propaganda en imágenes. Miquel, *Salvador Toscano*, 83.

una copia a la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo para ser exhibida en una feria comercial en Dallas, Texas.<sup>101</sup>

Al producir *Cuando la patria lo mande* (Juan Canals de Homs, 1920), también la Secretaría de Guerra y Marina mostró continuidad en el proyecto del periodo anterior de hacer películas de argumento para entretenimiento de los soldados en los cuarteles. Ese drama de aviación que, de acuerdo con una nota, era “altamente patriótico”, giraba en torno a una soldadera interpretada por la actriz y cantante Flora Isla Chacón quien, “haciendo alarde de inusitado heroísmo”, evita que unos enemigos no identificados se apoderen de ciertos planos militares; “llegando al último extremo de valentía y arrojo”, la muchacha rescata esos documentos y con ellos evita al país grandes desgracias. La película, en la que participaban pilotos de la Escuela Militar de Aviación —según la descripción hecha en la misma nota— mostraba combates aéreos, el incendio de “monstruosos pájaros de acero” y otras escenas espectaculares, “todo ello sin las mentiras convencionales en el cinematógrafo a las que nuestros aviadores no podían prestarse ya que va de por medio su prestigio y el buen nombre de su escuela”.<sup>102</sup> Como casi todas las demás producciones del ministerio, *Cuando la patria lo mande* no llegó a los cines comerciales.

---

<sup>101</sup> Ehlers, “Memorándum al subsecretario de Gobernación”, folio 2 y José María Sánchez García, *Historia del cine mexicano (1896-1929)*, edición facsimilar a cargo de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela (México: UNAM, 2013), 214. Parece que la cinta, filmada en agosto de 1920 en Tampico y Tuxpan, finalmente no se exhibió por estar incompleta. Aurelio de los Reyes cita un texto periodístico que especificaba las partes que iba a tener: “exploración, perforación, transporte, almacenamiento, refinación, aplicaciones industriales del producto, y estadísticas y perspectivas de la industria”. *Cine y sociedad en México, 1986-1930*. Vol. II *Bajo el cielo de México, 1920-1924* (México: UNAM, 1993), 61.

<sup>102</sup> “Página de cine”, *Arte y Sport*, 11 de septiembre de 1920, 15.

La Secretaría de Relaciones Exteriores continuó así mismo con su labor de difusión de cintas que había mostrado ser un buen medio para dar a conocer los actos oficiales, las industrias y las bellezas naturales y urbanas del país. Aurelio de los Reyes consigna exhibiciones impulsadas en julio por representantes diplomáticos en Sevilla y Madrid,<sup>103</sup> y otras tres meses después en San Antonio, Texas, donde podían verse imágenes en movimiento de De la Huerta y Obregón; en estas últimas funciones, según la misma fuente, “la numerosa concurrencia” prorrumpía en “aclamaciones entusiastas” haciendo patente “la excelente disposición que muestra el pueblo norteamericano hacia México y el deseo que le anima para que las relaciones amistosas de ambos países se conserven inalterables”.<sup>104</sup>

Al parecer los nuevos proyectos de Jesús H. Abitia fueron financiados directamente por la Presidencia. Incorporado al contingente de los rebeldes al gobierno de Carranza, el cineasta filmó la *Entrada triunfal del general Álvaro Obregón* el 9 de mayo y, unas semanas más adelante, la conclusión de la revuelta en la *Toma de posesión del presidente de la República, señor Adolfo de la Huerta*.<sup>105</sup> Estar en la capital —y en excelentes términos con los encargados del poder— le sirvió para estrenar a mediados de junio *Los encapuchados en Mazatlán* (1920), “fantasía cinematográfica” que había he-

---

<sup>103</sup> De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano*, 55-57; en las notas citadas por este autor se describen los contenidos de esas funciones.

<sup>104</sup> De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, 61.

<sup>105</sup> Ehlers, “Memorándum al subsecretario de Gobernación”, folios 1 y 2. El cineasta Julio Lamadrid hizo otro registro de esa ceremonia, que adquirió Toscano para incorporar a una nueva versión de su *Historia*. Miquel, *Salvador Toscano*, 83, nota. Y el programa arriba mencionado de *La caída del presidente Carranza* muestra que una de las últimas escenas de la cinta era “Llegada a la Cámara de Diputados del nuevo presidente señor don Adolfo de la Huerta, a otorgar la protesta”.

cho durante las recientes fiestas de carnaval en esa ciudad.<sup>106</sup> Pero, sobre todo, obtuvo ahí una recompensa a su fidelidad a la causa con la cesión por el gobierno de un terreno ubicado en el Paseo de la Reforma número 525. Recordó Abitia que el 17 de septiembre de ese año recibió la visita de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Adolfo de la Huerta y Miguel Alessio Robles, “quienes después de darse cuenta por mis explicaciones de los fines benéficos para nuestro país que perseguía en dicho predio, me autorizaron verbalmente para que continuara mis trabajos”.<sup>107</sup> Esa autorización verbal, que evidentemente implicaba un patrocinio, fue nada menos que para instalar un estudio cinematográfico con un taller asociado de revelado e impresión de películas, y una pequeña escuela de fotografía adjunta.<sup>108</sup> Para impulsar el proyecto creó una empresa, la México-Cines, en la que depositó, según sus propias palabras, “todo mi esfuerzo y todas mis economías”.<sup>109</sup> Pero a eso se sumó un considerable apoyo estatal. Por ejemplo, la empresa heredó los aparatos y materiales del Laboratorio Cinematográfico de la Secretaría de Gobernación, desmantelado por el nuevo gobierno (que por cierto también suprimió la censura impuesta por el exsecretario Aguirre Berlanga);<sup>110</sup> y existe constancia de que también recibió a fines de año cinco mil pesos del erario para

---

<sup>106</sup> Anuncio, *El Universal*, 14 de junio de 1920, 8.

<sup>107</sup> Abitia, “Memorándum al señor presidente de la República ingeniero don Pascual Ortiz Rubio”, 350.

<sup>108</sup> Se trataba de una versión reducida de un ambicioso proyecto previo para instalar en la ribera del lago de Chapala una ciudad cinematográfica. Miquel, *En tiempos de Revolución*, 242-243.

<sup>109</sup> Abitia, “Memorándum al señor presidente de la República ingeniero don Pascual Ortiz Rubio”, 350.

<sup>110</sup> Sánchez García, *Historia del cine mexicano*, 214.



Escuela, estudio y laboratorios de la México-Cines, c. 1921. Fotografía de Jesús H. Abitia. Filmoteca UNAM, Archivo Toscano, Fondo Abitia, doc. 0645.

compra de materiales.<sup>111</sup> Ese conjunto de instalaciones pronto estuvo en funciones. Además de hacerse ahí algunas cintas de argumento, tuvo relevancia propagandística al servir para procesar y copiar documentales filmados por Abitia de las campañas presidenciales y las tomas de posesión de los otros dos rebeldes al gobierno de Carranza: Obregón y Calles.<sup>112</sup>

Por otro lado, es difícil saber, a partir de la información con que se cuenta, qué dependencia fue la que determinó utilizar en este periodo al cine como vehículo educativo en el norte del país. En los últimos meses de 1920, dos profesores fueron encargados de proyectar cintas documentales

<sup>111</sup> Acuerdo presidencial a la Secretaría de Hacienda, 21 de diciembre de 1920, AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 55, exp. 121-H-A-I-88.

<sup>112</sup> Ángel Miquel, "El cineasta constitucionalista Jesús H. Abitia", en *XXXIV Jornadas de Historia de Occidente* (México: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas A. C., 2014), 155-158.

y de entretenimiento en una localidad indígena de Sonora. Un periodista escribió que el propósito perseguido con estas acciones por “el Gobierno” era intentar modificar “la mentalidad de esos nuestros indios, con la vista de escenas que enaltecen la humana naturaleza, y el salvaje que por muchos años vivió en las montañas, alejado de todo roce social, se convertirá en hombre útil a la sociedad, a la nación y a sí mismo”.<sup>113</sup> Las iniciativas de ese tipo, solo emprendidas antes en pequeña escala por la Secretaría de Agricultura y Fomento, cobrarían relevancia a partir de la fundación de la Secretaría de Educación Pública por José Vasconcelos en 1923, abriéndose con ellas, como afirma Aurelio de los Reyes, “un nuevo camino” a los usos del cine por el Estado.<sup>114</sup>

De forma parecida a lo ocurrido con la cinta de confección privada *Emiliano Zapata en vida y muerte*, que ensalzó de algún modo las políticas gubernamentales de Carranza, *Villa íntimo* (1920) distribuida por la casa E. A. Martínez y Cía., hizo propaganda indirecta de la nueva administración. Y es que uno de los principales logros políticos del gabinete de De la Huerta fue lograr que depusiera las armas el que la publicidad de la cinta definía como “astuto exguerrillero” que desde 1914 se declaró enemigo de los constitucionalistas.<sup>115</sup> Centrado en el licenciamiento de las tropas del Centauro del Norte, el documental culminaba con la información de que este orientaría en

---

<sup>113</sup> “Exhibiciones de cine para los indios yaquis”, *El Demócrata*, 2 de noviembre de 1920, 6.

<sup>114</sup> De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, 61.

<sup>115</sup> La película estaba dividida en cuatro partes: “Las fuerzas villistas se reconcentran en Tlahualillo para ser licenciadas. El general Martínez llega a Tlahualillo para el licenciamiento. El licenciamiento de los villistas. Francisco Villa deja las armas para dirigirse a la hacienda de Canutillo y convertirse en agricultor”. “Cinematográficas”, *El Heraldo de México*, 1 de septiembre de 1920, 8. En *Memorias de un mexicano* se conservan escenas esta cinta, entre los minutos 1:26:35 y 1:28:02.

el futuro sus actividades al cuidado de un rancho agrícola, para dar a entender lo que otra cinta previa expresó directamente como *La rendición de Francisco Villa en Sabinas, Coahuila*.<sup>116</sup>

6.

La imagen cinematográfica de Venustiano Carranza, tan abundantemente reproducida en noticieros y cintas largas documentales desde que irrumpió a mediados de 1911 en las cintas de la Revolución maderista filmadas en Ciudad Juárez y Piedras Negras, hasta que se mostró en septiembre de 1919 en las celebraciones por la conmemoración de la Independencia, solo aparecería después de 1920 como una más de las figuras de la historia reciente en las compilaciones hechas por Salvador Toscano y, ya en tiempos del cine sonoro, en los trascendentes documentales *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) y *Epopeyas de la Revolución* (Gustavo Carrero, 1961).<sup>117</sup> Por otro lado, a diferencia de otros caudillos —en particular Francisco Villa y Emiliano Zapata—, Carranza no fue un personaje preferido en las recreaciones del periodo revolucionario hechas por el cine de ficción posterior. De hecho, solo ha aparecido incidentalmente en un puñado de películas como *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970, interpretado por Enrique Alatorre), *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1977, interpretado por Ramón Menéndez) y *Ciudadano Buelna* (Felipe Cazals, 2013, interpretado por

---

<sup>116</sup> Anuncio *El Universal*, 13 de agosto de 1920, 6.

<sup>117</sup> Ángel Miquel, "Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano". En Ortiz Monasterio, *Fragmentos*, 23-37. El guion de una versión que culmina con la toma de posesión de Plutarco Elías Calles a fines de 1924 titulada *Los últimos treinta años en México* se reproduce en David Wood, "Del compendio fílmico al relato histórico. Documentos sobre la realización de *Memorias de un mexicano* (1950)". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 4, 2016, 403-437.

Raúl Méndez). En ellas no se lo muestra como el estratega y estadista que fue, ni siquiera como el primer mandatario de la posrevolución, sino simplemente, tal y como resume Eduardo de la Vega Alfaro, como un político “hasta cierto punto conciliador y respetuoso de las leyes”.<sup>118</sup>

Sin embargo, un episodio ocurrido durante su periodo presidencial, la muerte de Zapata, ha sido representado en películas de ficción que reivindican de algún modo la memoria y los ideales del caudillo sintetizados en los lemas “La tierra es de quien la trabaja” y “Tierra y libertad”. En esas cintas, el detentador del poder presidencial aparece por lo común como el causante último del asesinato. Por ejemplo, en *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), una fotografía en formato grande de Carranza se muestra en uno de los oportunistas cambios de imágenes que el administrador de la hacienda coloca en un muro de acuerdo con la filiación de las fuerzas que ocupan el sitio, para simbolizar la entrada del jefe federal que sobornará al hacendado Rosalío Mendoza e inducirá su traición al personaje noble, el zapatista Felipe Nieto. Y aunque la imagen del presidente no se ve en *Un día de vida* (Emilio Fernández, 1950), en diálogos celebrados en distintos momentos entre el desilusionado protagonista Lucio Reyes y otros personajes, se responsabiliza a Carranza del asesinato de Caudillo del Sur y por lo tanto de la indignada rebelión de Reyes contra el ejército al que perteneció hasta obtener el grado de coronel, y que una vez sofocada por el gobierno lo conducirá también a la muerte.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”. En Pablo Ortiz Monasterio (coordinación y puesta en página). *Cine y revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*. México: Incine y Cineteca Nacional, 2010, 53-54.

<sup>119</sup> Para otras cintas sobre el periodo, véase Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez (coordinadores). *Zapata en el cine*. México: Cineteca Nacional / Editorial Paralelo / Correcámara, 2019.

De forma curiosa, Adolfo de la Huerta tendría después de su breve mandato una presencia cinematográfica de cierta relevancia al aparecer como el rebelde a vencer en el documental proobregonista *Rebelión delahuertista o La última revolución* (Jesús H. Abitia, 1924) y al inspirar parcialmente a uno de los personajes principales de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), basada en la novela del mismo título de Martín Luis Guzmán.

## Conclusiones

Venustiano Carranza fue uno de los primeros políticos mexicanos en utilizar de manera decidida al cine en provecho de su causa. Esto ocurrió a partir del establecimiento del cuartel general del constitucionalismo en Hermosillo en 1913, cuando dos camarógrafos iniciaron el registro en imágenes de su figura, así como la de mandos y soldados subordinados a su autoridad. Ese registro ya era muy abundante a fines de 1916, al concluir la etapa de guerra de las luchas revolucionarias. En ese periodo de alrededor de tres años, el Primer Jefe había sido la figura central de cintas filmadas por Roberto Turnbull, Salvador Toscano, Eustasio Montoya, Jesús H. Abitia y Miguel Ruiz Moncada. Algunas de esas obras, como las hechas por los dos últimos, podrían ser consideradas dentro del género de propaganda al provenir de encargos explícitos; pero otras fueron hechas por empresarios privados acostumbrados a capitalizar los acontecimientos noticiosos en giras de exhibición, como ocurrió en este caso con *El ejército de Carranza, pesadilla de Huerta* de Turnbull y con *Entrada triunfal de don Venustiano Carranza y las fuerzas constitucionalistas a la Ciudad de México* de Toscano, además, por supuesto, de las cápsulas con su efigie aparecidas en diversos noticieros de Estados Unidos.

Este uso mixto del cine documental se modificó durante la presidencia de Carranza. Desde que asumió el cargo

en mayo de 1917 y hasta su muerte tres años después, fueron contratados por dependencias del Estado o por gobernadores y otros militares cercanos al gobierno los cineastas Salvador Toscano, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia, Miguel Ruiz Moncada, Ezequiel Carrasco, Roberto Turnbull y George D. Wright. En ese sentido, como afirma Aurelio de los Reyes, una “actividad practicada hasta ese momento solo por los camarógrafos o empresas particulares” fue absorbida en alto grado por la administración pública.<sup>120</sup> Esta transformación en la naturaleza del oficio del documentalista se reflejó en el género de las obras producidas, que dejaron de ser informativas para convertirse mayoritariamente en propagandísticas.

Es cierto que la administración de Porfirio Díaz patrocinó a Gustavo Silva para hacer en 1909 un par de documentales; que entre 1911 y 1913, el gobierno de Francisco I. Madero hizo encargos a Salvador Toscano y otros cineastas, y que el gabinete de Victoriano Huerta se valió de la experiencia de los hermanos Alva para hacer obras que enaltecieran su causa, pero Carranza fue el primer presidente de México que tuvo el interés y contó con la continuidad necesaria para hacer una intervención profunda en ese campo. Los documentales impulsados durante su gestión en tres Secretarías de Estado (apoyadas, para su distribución en el extranjero, por otra) se ubicaron en los subgéneros de representación de actos oficiales, desfiles y festejos; promoción de industrias, oficios y regiones naturales, y educación agrícola; y además se filmaron unas cuantas obras de ficción dirigidas a moralizar y entretener al ejército. En todas esas cintas, que tenían como uno de sus principales fines combatir la mala imagen de los mexicanos propagada por el cine estadounidense, se mostraba a un gobierno firme encabezado por un hombre serio y respetuoso

---

<sup>120</sup> De los Reyes, *Vivir de sueños*, 228.

de la legalidad; a una población organizada y con firmes sentimientos patrióticos, y a un país con ciudades ordenadas, industrias modernas, imponentes vestigios antiguos y regiones vírgenes atractivas para la inversión. Como desaparecieron en su forma original y solo se conservan de ellas escenas aisladas, no es posible determinar si tuvieron elementos comunes, pero puede asumirse que al menos en todos los documentales se mencionaba el nombre del país y su presidente, si no es que mostraban de forma directa —como se sabe que ocurrió en *Aspectos típicos de México*— la imagen en movimiento del primer mandatario. A excepción de este importante elemento de contenido, las películas hechas durante los meses de presidencia interina de Adolfo de la Huerta siguieron el modelo promocional y de elogio cívico iniciado en la administración previa, lo que indica no solo la continuidad en las políticas del constitucionalismo, sino también un acuerdo implícito respecto a las funciones del cine como medio de difusión oficial.

### Bibliografía

- Agrasánchez Jr., Rogelio. *Viaje redondo. El cine mudo mexicano en Estados Unidos*. Harlingen, Texas: Tres Piedras, 2018.
- Barrón, Luis. *Carranza. El último reformista porfiriano*. México: Tusquets, 2009.
- Berumen, Miguel Ángel. 1911. *La batalla de Ciudad Juárez* II. *Las imágenes*. México: Cuadro por Cuadro, Berumen y Muñoz Editores, 2003.
- Casasola, Gustavo. *Historia gráfica de la Revolución mexicana 1900-1960*. México: Trillas, 1967, tomos I y II.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”. En Pablo Ortiz Monasterio (coordinación y puesta en página). *Cine y revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*. México: Imcine y Cineteca Nacional, 2010, 53-70.

- \_\_\_\_\_ y Hugo Lara Chávez (coordinadores). *Zapata en el cine*. México: Cineteca Nacional / Editorial Paralelo / Correcámara, 2019.
- De Orellana, Margarita. *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana, 1911-1917*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1986-1930*. Vol. I *Vivir de sueños, 1896-1920*. México: UNAM, 1983.
- \_\_\_\_\_ *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*. México: UNAM, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Manuel Gamio y el cine*. México: UNAM, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Cine y sociedad en México, 1986-1930*. Vol. II *Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Filmografía del cine mudo mexicano*. Vol. II, 1920-1924. México: UNAM, 1994.
- \_\_\_\_\_ Estudio introductorio a José Mendoza (fotógrafo). *Historia Gráfica del Congreso Constituyente, 1916-1917*. México: INEHRM, 2006, 13-24.
- Del Moral González, Fernando. *Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997.
- Escorza Rodríguez, Daniel. "Venustiano Carranza y su imagen en los medios, 1914-1920". En Lorenza del Río Cañedo y Gabriela Pulido Llano. *Vida y obra de Venustiano Carranza*. México: INAH / Museo Casa de Carranza / Cámara de Diputados, 2013, 195-233.
- Figueroa, Gabriel. *Memorias*. México: UNAM y DGE ediciones, 2005.
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. México: ERA / Universidad de Guadalajara, 1987, tomos 1 y 2.
- González, Antonio P. (*Kanta-Klaro*) y J. Figueroa Domenech. *La Revolución y sus héroes. Crónica de los sucesos políticos ocurridos en México desde octubre de 1910 a mayo de 1911*. México: Herrero Hermanos, 1911.

Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. México: Compañía General de Ediciones, 1966 (7.<sup>a</sup> edición).

Krauze, Enrique. *Puente entre siglos. Venustiano Carranza*. México: FCE, 1987.

Macías, Carlos (introducción, selección y notas). *Plutarco Elías Calles. Correspondencia personal (1919-1945)*. México: FCE / Gobierno del Estado de Sonora / Instituto Sonorense de Cultura / Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, 1991.

Miquel, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Filmoteca UNAM / Universidad de Guadalajara / Universidad Veracruzana / Gobierno del Estado de Puebla, 1997.

\_\_\_\_\_. “El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionales”. En Varios. *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*. México: UAEM / Ediciones Sin Nombre / Fundación Toscano, 2004, 7-30.

\_\_\_\_\_. “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”. En Pablo Ortiz Monasterio (edición y puesta en página). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, 23-37.

\_\_\_\_\_. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*. México: UNAM, 2013.

\_\_\_\_\_. “El cineasta constitucionalista Jesús H. Abitia”. En *XXXIV Jornadas de Historia de Occidente*. México: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas A.C., 2014, 147-158.

\_\_\_\_\_. “Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental (1916-1919)”. En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, diciembre de 2019, 63-94.

Monroy Nasr, Rebeca. *Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce*. México: INAH, 2011.

- Ochoa Ruiz, Ma. Gloria Reyna. *Miguel Ruiz Moncada y el cine*. México: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes / Conaculta / UNAM, 2013.
- Ramírez, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.
- Reyes de la Maza, Luis. *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México, 1895-1920*. México: UNAM, 1968.
- Sánchez García, José María. *Historia del cine mexicano (1896-1929)*. Edición facsimilar a cargo de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela. México: UNAM, 2013.
- Torello, Georgina. “Funerales de autor. El sepelio de celebridades en el cine silente uruguayo”. Montevideo: Almanaque del Banco de Seguros del Estado, 2014, 220-225.
- Yankelevich, Pablo. “La batalla de las imágenes. Cinematografía antimexicana en América Latina (1914-1929)”. En *historias* núm. 39, octubre de 1997-marzo de 1998, 87-93.
- \_\_\_\_\_ “En la retaguardia de la Revolución mexicana. Propaganda y propagandistas mexicanos en América Latina, 1914-1920”. En *Boletín Americanista*, núm. 49, 1999, 245-278.
- Wood, David M. J. “Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario”. En Aurelio De los Reyes y David M. J. Wood. *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2015, 87-108.
- \_\_\_\_\_ “Del compendio fílmico al relato histórico. Documentos sobre la realización de *Memorias de un mexicano* (1950)”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 4, 2016, 371-437.

#### Otras fuentes

- CD-ROM *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*. México: Fundación Carmen Toscano / UNAM, 2003.

CD-ROM *Ezequiel Carrasco. Manipulador de luces y sombras*. México: producción de María Elisa Lozano Álvarez y Horacio Muñoz Alarcón, 2004.

Blog <https://cinesilentemexicano.wordpress.com> de Luis Recillas Enecoiz.

## Filmografía

*Reconstrucción nacional* (Miguel Ruiz Moncada, 1917) <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/testimonios-de-la-historia-de-mexico/congreso-constituyente-de-1917/>. Consultado el 10 de mayo de 2021.

*Sepelio de Emiliano Zapata* (probablemente Enrique Rosas, 1919) <https://www.youtube.com/watch?v=I02IH-2fV18>. Consultado el 10 de abril de 2021.

*Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) <https://www.youtube.com/watch?v=g8bZt9QbesY>. Consultado el 20 de mayo de 2021.

## IV. ÁLVARO OBREGÓN. 8 MIL KILÓMETROS EN... ¡PELÍCULA!

Ángel Martínez

Filmoteca UNAM

### Introducción

Este capítulo está dedicado a la figura del general Álvaro Obregón como presidente de la República mexicana de 1920 a 1924 a través de la imagen fílmica, y abarca hasta su reelección y asesinato, no solo porque hay películas donde es la figura principal, sino porque me interesa disipar algunas imprecisiones que se han repetido por mucho tiempo sobre las últimas imágenes en movimiento que existen de él previas a su asesinato. En este sentido, debo aclarar, que no pretendo ni remotamente convertir esta investigación en una biografía del único caudillo invicto de la Revolución mexicana;<sup>1</sup> pretendo analizar, a partir de los materiales cinematográficos que tengo a la mano, su figura política y su imagen pública; observando su personalidad militar y civil, e intentar descubrir su andamiaje propagandístico como el hábil estratega militar que llegó a la presidencia, y cómo el cinematógrafo puede dar constancia del ejercicio del poder. En otras palabras, lo que busco en este estudio es analizar la forma en que el general Obregón

---

<sup>1</sup> A principios del pandémico año de 2020, apareció el libro *Álvaro Obregón. Ranchero, caudillo, empresario y político* editado por Cal y Arena y coordinado por el acucioso historiador y amigo mío Carlos Silva, que reúne los textos de otros excelentes historiadores como Jean Meyer, Carlos Martínez Assad, Susana Quintanilla, Javier García-diego, entre otros más, quienes analizan de forma muy erudita algunos perfiles de la figura del general Obregón.

concibió al cinematógrafo; saber si logró percibir la importancia de este “nuevo” medio de comunicación para divulgar, transmitir, expandir y promover su imagen, sus acciones, sus palabras, su figura y en general su ideario político. La idea principal gira entonces en descubrir si las películas permiten adentrarse en las escenas para ver cómo la figura de Obregón, siendo el primer mandatario del país, logró difundir y consolidar su imagen y su mandato presidencial a través del cine y cómo logró, a través de este medio, hacer la propaganda de su gobierno y de su propia persona.

Me interesa saber si han quedado registros filmicos de sus campañas políticas que reflejen la habilidad de Obregón para estructurar el uso de todo un aparato propagandístico que le permitiera imponerse sobre sus adversarios (que eran muchos), llegar a la silla presidencial, llevando a la práctica sus planes de gobierno. Saber si esas imágenes en movimiento que se conservan de él contribuyen a vislumbrar, aclarar y entender cómo fue la divulgación de la imagen del caudillo en la memoria pública, social y colectiva del México de aquellos años.

Pero ¿existen suficientes materiales filmicos que permitan emprender la aventura de analizar la imagen pública de Obregón? ¿Hay películas que permitan ver la trayectoria militar y política del que fuera por muchos años el brazo derecho de Carranza? ¿Cuántos materiales filmicos existen sobre la presidencia de Obregón? ¿Aún se puede tener acceso a los materiales filmicos sobre la Revolución mexicana? La respuesta es sí. Hay más de 13 horas de imágenes en movimiento sobre la Revolución mexicana que están debidamente preservadas por la Filmoteca de la UNAM y que, gracias a su acceso de manera digital, se ha podido llevar a cabo el presente estudio.

Finalmente pretendo esclarecer la paternidad de esos materiales filmicos. ¿A qué me refiero con esto? Ya que, como la mayoría de los materiales filmicos adquiridos por este ar-

chivo no llegaron íntegros ni fueron los títulos completos con que aparecen en las filmografías establecidas por los principales investigadores del cine mexicano, como Aurelio de los Reyes y/o Juan Felipe Leal, que dedicaron gran parte de su vida profesional al registro detallado de las filmografías de los precursores del cine en nuestro país, fueron estrenados en las salas cinematográficas en su momento; y tampoco llegaron los negativos originales, sino copias que, después de haber sido proyectadas, se guardaron en ese estado; rayadas en su emulsión y soporte, sin un título específico, con una lamentable mezcla de sucesos muy diversos en épocas, en hechos históricos, en personajes; lo cual dificultó la correcta identificación de los títulos originalmente filmados por los cinefotógrafos de la Revolución; de tal manera que el análisis de esos materiales fílmicos representa, en sí, uno de los retos metodológicos más serios de este estudio, a los que nos enfrentamos los investigadores de este libro, pues la mayoría de las películas que sobreviven están armadas de pedaceras, de imágenes mezcladas (a veces identificables y a veces no) de sucesos que fueron parte del título con el que originalmente fue exhibido y que se perdió al paso del tiempo, perdurando esas copias de proyección con los fragmentos entremezclados de diversos sucesos históricos.

#### Tras los pasos de Obregón

A los principales cinefotógrafos de aquella época como el ingeniero Salvador Toscano, los hermanos Alva, Guillermo Becerril, Jesús H. Abitia, Enrique Rosas y otros más les tocó ser testigos del brote, del surgimiento de la revolución armada de 1910. Algunos siguieron con su cámara los pasos, la trayectoria, la campaña de algún caudillo a fin de registrarlo en 35mm, oyendo el tronar de las balas y cañones, las batallas sin eludir el peligro que representaba el colocarse en algún punto

del escenario para dejar testimonio de la cruenta revolución armada. Los hermanos Alva siguieron la trayectoria de Francisco I. Madero, hasta que el golpe de estado de Victoriano Huerta terminó con su vida; Francisco Villa contó con docenas de cinefotógrafos norteamericanos que vinieron expresamente a filmar sus batallas, y Álvaro Obregón tuvo de cabecera a uno de los cinematografistas mexicanos más osados y más convencidos de la lucha por la democracia y la justicia en este país y que lo filmó en innumerables batallas y eventos a lo largo de toda su vida: esta persona fue Jesús H. Abitia.

Nacido el 13 de abril de 1881 en Botuchic, Chihuahua, Abitia descendía de una familia liberal, pues su abuelo había participado en la lucha de los liberales contra los políticos conservadores del siglo XIX que quisieron imponer la monarquía de los Habsburgo en México. Abitia mostró una arraigada convicción política y una auténtica conciencia revolucionaria y de simpatía con el maderismo primero, y con el constitucionalismo después; se lanzó al campo abierto, llevando en hombros su cámara cinematográfica para filmar los principales combates del *Ejército del Noroeste* contra los federales huertistas.<sup>2</sup>

Lo unió a Obregón no solo una estrecha amistad que se remontaba a sus años de infancia, pues Jesús y Álvaro compartieron el pupitre en la escuela primaria municipal de Huatabampo, que dirigía José J. Obregón (hermano de Álvaro), y tiempo después volvieron a encontrarse, pero ya como maestros rurales.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Para más detalles de su vida y obra, consultar Miquel, Ángel, *Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta*, *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, disponible en <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/595>, 2013.

<sup>3</sup> José María Sánchez García, *Apuntes para la historia de nuestro cine*, Jesús H. Abitia, *Suplemento dominical del Novedades*, 23 de diciembre de 1945.

José María Sánchez García, un reconocido periodista de espectáculos, pionero de las reseñas cinematográficas de los años diez y de los años veinte, se dio a la tarea de buscar al señor Abitia a fin de conocerlo y preguntarle en persona sobre su vida como cinefotógrafo durante la Revolución, pues tenía conocimiento de su obra fílmica. Lo buscó por muchos años hasta que lo encontró en su casa de la calle de Constantino #45, en el famoso barrio de Peralvillo de la Ciudad de México. Rehusando cualquier notoriedad, Abitia no accedió tan fácilmente a la entrevista solicitada, pero gracias a la insistencia del periodista, don Jesús decide escribirla él mismo y entregársela en papel; así su autobiografía fue publicada casi íntegramente en el periódico *Novedades*.<sup>4</sup>

Abitia relata de forma sencilla, anecdótica, amena y llena de emotividad, su incorporación a las fuerzas constitucionalistas. Cuenta lleno de añoranza su amistad con Obregón; al finalizar sus estudios primarios, continuaron juntos, solo que ahora como maestros; Abitia en Navojoa y Álvaro en Morocanzi, sitios más o menos cercanos entre sí que les permitían verse con frecuencia: “naciendo entonces entre nosotros una estrecha amistad que nos duró toda la vida”.<sup>5</sup> Al reencontrarse años después, cuando Madero es asesinado, Abitia notifica del trabajo informativo que venía haciendo sobre los movimientos de Victoriano Huerta y del Ejército Federal, y en ese momento se pone a sus órdenes de Obregón, quien le expresa:

Tú mereces más que muchos de los que venimos aquí de militares y además es necesario que percibas algún sueldo para que hagas tus gastos y nos acompañes al sur. [...] Y en esa forma

---

<sup>4</sup> *Suplemento dominical del Novedades*, 23 de diciembre de 1945.

<sup>5</sup> *Ibid.*

emprendí la marcha ya incorporado al Estado Mayor, llevando mi equipo cinematográfico y fotográfico.<sup>6</sup>

Abitia entonces, comienza a hacer el registro filmico y la propaganda del avance del Ejército del Noroeste, lo cual representaba un gran apoyo para divulgar la lucha de su facción, por lo que el mismo Carranza lo nombra como fotógrafo oficial del Ejército Constitucionalista.<sup>7</sup> Los caudillos, pues, se percataron de la importancia, de la influencia y trascendencia que tenía el empleo del cinematógrafo como medio de divulgación de su imagen, para que su figura pública se expandiera por todos los rincones del país y fueran identificados y reconocidos por las masas de campesinos, soldados, obreros, políticos, adeptos y adversarios. El cine fue el medio más “moderno” que ofreció la posibilidad de penetrar en la conciencia de la gente y conseguir adherencias hacia una causa y hacia un líder en particular.

Abitia seguía a las fuerzas constitucionalistas —“Unas veces al lado de Venustiano Carranza, otras al del General [Benjamín] Hill o el General Diéguez, pero principalmente junto al General Obregón”— documentando las batallas, los triunfos, la vida en los campos y, sobre todo, a Carranza y Obregón. Filmó una cantidad enorme de material —ya para agosto de 1916 había grabado “cerca de sesenta mil pies de película”— que fue editado en largometrajes como *La campaña constitucionalista*, que también se llamó *Ocho mil kilómetros en campaña*<sup>8</sup> y cuyas imágenes sirvieron para editar, en 1961, la película de compilación titulada *Epopeyas de la*

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Revista de la semana de *El Universal*, Abitia, Jesús, *Memorias de un fotógrafo constitucionalista*, 22 de febrero de 1959.

<sup>8</sup> Véase Filmografía mexicana en internet: [www.filmografiamexicana.unam.mx](http://www.filmografiamexicana.unam.mx).

*Revolución*,<sup>9</sup> de la cual el investigador Ángel Miquel ha hecho un análisis muy preciso.<sup>10</sup>

Abitia registró los pasos de Obregón desde su incorporación a las fuerzas constitucionalistas y hasta unos días antes de su asesinato en La Bombilla, pero los primeros registros que Abitia hizo de su fraternal amigo de escuela y de andanzas juveniles fueron fotos fijas, en las que aparece como un joven ranchero, un esposo formal y un impoluto militar.<sup>11</sup> La relación entre ambos nació, pues, desde la infancia y juventud y continuó, digámoslo así, en el plano profesional, en la guerra misma; por lo que en buena medida, la creación y divulgación de esa imagen pública de Obregón como el caudillo más sólido y sagaz de la Revolución se debe a la lente de Abitia.<sup>12</sup> Muestra de ese compromiso y total convicción de Abitia por los ideales de lucha de Obregón fue la propaganda que hizo de este como una de las figuras centrales del movimiento constitucionalista, apareciendo en las principales actividades del propio Carranza; cuando Obregón llega a la presidencia del país, su reelección en 1927 y hasta momentos antes de su asesinato en 1928. Son pues 16 años de registro filmico que Abi-

---

<sup>9</sup> Documental realizado por Gustavo Carrero a partir de los registros fílmicos que realizara Jesús H. Abitia de 1913 a 1917, desde el asesinato del presidente Madero hasta el triunfo del Ejército Constitucionalista al mando de Venustiano Carranza. Los rollos de esta película fueron entregados junto con los demás materiales donados a la UNAM por la Fundación Carmen Toscano.

<sup>10</sup> Miquel, Ángel, *Las dos versiones de Epopeyas de la Revolución y sus fuentes*, en *Vivatografías, Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año 2, núm. 2, diciembre, 2016, pp. 76-98.

<sup>11</sup> Esta colección de fotografías, que también fueron conservadas por la Fundación Salvador Toscano, fueron parte del donativo entregado a la UNAM junto con las películas, y se encuentra catalogada en la Filmoteca de la UNAM.

<sup>12</sup> Miraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, pp. 186-87.

tia hizo de este, por lo que afirmo que Álvaro Obregón fue el caudillo al que más metraje de película se le tomó.

Se preservan muchas fotos fijas de las primeras acciones bélicas de Obregón tomadas por el propio Abitia y que, gracias a las fotografías de Casasola, pudieron ser identificadas. Pero los primeros registros fílmicos de Obregón tomados por Abitia, como un individuo propio, como una joven promesa militar que va surgiendo con luz propia, correspondían a la película titulada *La campaña de Sonora*<sup>13</sup> que lamentablemente no sobrevivió, no solo porque era una cinta en soporte de nitrato de celulosa, sino también porque en aquella época era muy difícil tener un lugar adecuado para la preservación de esos materiales y, además, esos materiales, ya exhibidos, perdían cierto interés. En esta película, Abitia había registrado la llegada de Carranza a Coahuila donde promulgó el *Plan de Guadalupe*, mediante el cual se convocó al pueblo a tomar las armas a fin de cortar las aspiraciones de Huerta de continuar en el poder, así como los combates que ganó Obregón en Sonora, Sinaloa, Tepic y Jalisco en contra del Ejército Federal, y llevan a Carranza a nombrarlo jefe del cuerpo de Ejército del Noroeste.<sup>14</sup> Abitia continuó filmando el avance del Ejército obregonista hasta el occidente de la República; y nos quedan, por ejemplo, algunos fragmentos de su paso por la ciudad de Guadalajara al inicio de 1914.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Leal, Juan Felipe, *El documental nacional de la Revolución Mexicana*, México, Voyeur, 2012, p. 198. Y Filmografía mexicana: [www.filmografiamexicana.unam.mx](http://www.filmografiamexicana.unam.mx).

<sup>14</sup> Casasola, Gustavo, *Biografía ilustrada del general Álvaro Obregón*, México, Editorial Gustavo Casasola, 1975, pp. 11-14.

<sup>15</sup> Dentro de la colección de los hermanos Alva que resguarda la Filmoteca de la UNAM, se encuentran algunos minutos de imágenes que corresponden a estos sucesos.

Según parece, fragmentos de este documental se exhibieron en diversas ocasiones, de manera independiente y con distintos títulos. Marcha del Ejército Constitucionalista por diversas poblaciones de la República y sus entradas a Guadalajara y México y el Viaje del Señor Carranza a esta ciudad, fue proyectada en el Teatro Principal de Veracruz. A su vez, *La Campaña Constitucionalista* se exhibió en el Salón Independencia de Veracruz. Finalmente, hay indicios de que la película se mostraba llevando por título *Ocho mil kilómetros de campaña*,<sup>16</sup> haciendo alusión al autobiográfico escrito por el propio Obregón, en el que relata, de manera muy pormenorizada, sus operaciones militares.<sup>17</sup>

Justamente es en el documental titulado *Epopéyas de la Revolución*<sup>18</sup> donde aparece el primer registro formal hecho a Obregón en cine. En el minuto once, Obregón avanza de frente a la cámara cinematográfica sin mirar a ella, fijando su vista hacia su horizonte derecho, impecable en su postura, vistiendo sobriamente el traje militar, en una actitud de total confianza, seguridad y aplomo. El mensaje parece claro: se trata de la presentación del joven militar Álvaro Obregón como la figura central de una sección del Ejército Constitucionalista que llevará a la restitución de la democracia en México. Las imágenes fílmicas, como las fotografías, trascenderán principalmente entre las tropas, entre los cuarteles, entre los generales, pues “sus obras [de Abitía], al no tener necesidad de una retribución comercial (el patrocinio corría por cuenta del

---

<sup>16</sup> Juan Felipe Leal, *op. cit.* Cabe señalar que la campaña de Obregón por el noroeste fue la que provocó la renuncia de Huerta a la presidencia del país.

<sup>17</sup> Obregón, Álvaro, *Ocho mil kilómetros en campaña*, 1917. Para este trabajo se recurrió a la edición digital del Gobierno del Estado de Sonora, 2016, en <http://isc.sonora.gob.mx/biblioteca digitalsonora/ocho-mil-kilometros-en-campana-de-alvaro-obregon/>.

<sup>18</sup> *Op. cit.*



Jesús H. Abitia registró a Álvaro Obregón desde 1900 con su cámara fotográfica (izquierda), y a partir de 1913 con cámara cinematográfica. Fueron 16 años de registros fílmicos del general Obregón (derecha). Fotograma de la película *Obregón en La Bombilla* (1928).

constitucionalismo y después directamente por el gobierno) podían ser abiertamente propagandísticas”.<sup>19</sup>

La trascendencia de Abitia como cinefotógrafo de la Revolución es tal, que se han realizado excelentes investigaciones, muy serias y profundas, que remito al lector interesado en la vida y obra de este singular cinematografista quien llegó, incluso, a armar o construir violines,<sup>20</sup> por lo que se ha merecido estudios aparte.

<sup>19</sup> Miquel, Angel, *Imagofagia*, p. 10.

<sup>20</sup> Silva, Carlos y Cristina García Pozo, *Jesús H. Abitia*, investigación no publicada, proporcionada por el mismo autor; a quien agradezco la lectura y correcciones del primer borrador de este texto.



Miguel Ruiz Moncada (quien aparece junto a su cámara cinematográfica) fue otro de los cinefotógrafos de aquella época que se unió a las fuerzas constitucionalistas; aunque estuvo más ligado al general Pablo González, a quien siguió de manera muy constante. Fotograma de la película *Memorias de un mexicano*, Filмотeca de la UNAM.

Pero Abitia no fue el único cineasta que registró la trayectoria de Obregón y sus acciones en el plano militar, político y social; también figura el queretano Miguel Ruiz Moncada (20 de febrero 1879-9 de marzo de 1939), otro cinematografista contemporáneo de Abitia, quien también logró filmar episodios muy valiosos de la revolución armada.

Don Miguel siguió los pasos de las tropas de la División del Norte, pero con la aniquilación de Villa tuvo que girar la lente de su cámara hacia la facción triunfante. Primero contratado por el gral. Pablo González y después por el mismo Carranza, le fue encargada la filmación de sus principales actividades, tanto civiles como de gobierno; por ejemplo, don Miguel es captado por la cámara del ingeniero Salvador Toscano justamente filmando la comida que organizó el general González con motivo de la Conmemoración del V aniversa-

rio del Plan de Guadalupe, el 26 de marzo de 1917, en la zona de San Angel Inn.<sup>21</sup> Mientras el general González, teniendo a Carranza a su lado izquierdo, pronuncia un discurso alusivo a este festejo, a don Miguel se le ve tomando una pausa para escuchar la prédica de su jefe.<sup>22</sup>

Su afición e interés por el cine de ficción conducen a don Miguel Ruiz Moncada a fundar, hacia el mes de febrero de 1916, la *Compañía Cinematográfica Queretana S. A. India*, mediante la cual fue contratado por Carranza para filmar

[...] las sesiones del Congreso Constituyente, en el Salón de Actos de la Academia de Bellas Artes de Querétaro, mismas que al año siguiente son integradas al documental de largometraje *Reconstrucción Nacional*, estrenado el 12 de marzo de 1917 en el Teatro Iturbide de la ciudad de Querétaro y en el *Salón Rojo* en el Distrito Federal el 20 de marzo de 1917.<sup>23</sup>

Asimismo, en el año de 2005 fue donado a la Filmoteca de la UNAM un carrete de cinta magnética de 1 pulgada, formato usado comúnmente para ser transmitido por televisión; es decir, los rollos en soporte cinematográfico de 35mm de donde originalmente salieron estas escenas se habían perdido; pero lo que llegó fueron fragmentos inéditos (muy entremezclados) sobre muchos eventos con Carranza y gente adherida

---

<sup>21</sup> Casasola, Gustavo, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, 5 volúmenes, México, Editorial Trillas, 1970, quinta reimpresión, Tomo II, pp. 1222-1223.

<sup>22</sup> Película *Memorias de un mexicano* de Salvador Toscano.

<sup>23</sup> Ochoa, María Reyna, *Miguel Ruiz Moncada y el cine. El rescate de una historia para la cultura fílmica nacional*, CONACULTA / FONCA, Instituto queretano de la Cultura y las Artes, Filmoteca de la UNAM, 2013, p. 67. Véase también: Jablonska, Alejandra y Juan Felipe Leal, *La revolución mexicana en el cine nacional (1911-1917)*, Universidad Pedagógica Nacional, pp. 81-82.

al Ejército Constitucionalista. Dentro de las casi dos horas de imágenes que contiene esta cinta magnética, llama la atención aquel banquete de considerables proporciones que el general Pablo González le brinda a Venustiano Carranza en su majestuosa y espectacular residencia de Parque Lira (en los terrenos que hoy ocupan parte de la Alcaldía Miguel Hidalgo, en Tacubaya) en octubre de 1916, justamente para unificar los criterios de todos los políticos, militares y diplomáticos como Obregón, Benjamín Hill, Nicéforo Zambrano, Alfonso Cravioto, Félix F. Palavicini, Francisco Cosío Robelo, Cándido Aguilar y muchos, que permitieran postular a Carranza para la presidencia de 1917 a 1920.<sup>24</sup>

Sobresalen también los fragmentos de los actos políticos y jurídicos filmados en 35mm por Miguel Ruiz Moncada, quien también fue nombrado cinefotógrafo oficial del gobierno carrancista, para el registro filmico de las sesiones de los diputados convocados y que culminan con la promulgación de la Constitución del 17 en el Teatro Iturbide de la ciudad de Querétaro.<sup>25</sup>

Apenas recién descubierto y revalorado como cinefotógrafo del periodo revolucionario, aparece la figura de Vicente Cortés Sotelo (1893-1966), quien se incorporó al ejército desde muy joven y llegó a participar en algunos combates contra las fuerzas orozquistas en Chihuahua. Hasta el año de 1958, se dedicó a fotografiar y filmar campañas militares y presidenciales, a personajes de la política y diver-

---

<sup>24</sup> *Imágenes de Carranza*, película de 1 pulgada que fue transferida a formato de video Betacam y que se encuentra disponible en la Filmoteca de la UNAM.

<sup>25</sup> *Escenas de Querétaro durante el Congreso Constituyente de 1917*, bajo la asesoría del Dr. Aurelio de los Reyes, fue editado por Ángel Martínez para dar a conocer las imágenes en movimiento relacionadas con Carranza que se encuentran bajo resguardo de la Filmoteca de la UNAM. Actualmente este video se puede consultar en la Sección de Cine en línea del sitio web de la filmoteca de la UNAM: [www.filmoteca.unam.mx](http://www.filmoteca.unam.mx).

sos acontecimientos sociales. Se incorporó a la Fuerza Aérea Mexicana y filmó a sus pilotos pioneros, así como sus proezas aéreas; registró en cine a los cuerpos oficiales de servicios públicos como el de motociclistas de la gendarmería del D. F., al que perteneció, y fue responsable del registro fílmico de una de las manifestaciones más concurridas en apoyo a la expropiación petrolera de Lázaro Cárdenas.<sup>26</sup> De Cortés Sotelo se preservan películas cortas, igualmente muy entremezcladas, sobre Obregón, Calles, Cárdenas y las que rodó sobre la propia Ciudad de México.<sup>27</sup>

Se sabe que Cortés Sotelo trabajó, desde septiembre de 1921 hasta finales de 1924, para la presidencia de Álvaro Obregón, y posteriormente se incorporó a la administración de Plutarco Elías Calles; le concedieron una serie de pases para la red de Ferrocarriles Nacionales a su nombre y de su hermano Ricardo Cortés, con la finalidad de “tomar vistas cinematográficas y fotográficas de todo lo más notable que tiene nuestra querida patria”.<sup>28</sup>

Incluso sobreviven escasos materiales fílmicos de lo que fue la última rebelión que enfrentó el general Obregón contra Adolfo de la Huerta en 1924.<sup>29</sup> Imágenes de la destrucción de puentes, caminos e instalaciones de las fuerzas delahuertistas en Ocotlán, Jalisco, que fueron comandadas

---

<sup>26</sup> El petróleo/Manifestación en apoyo a Cárdenas, colección Vicente Cortés Sotelo, 1938, Filmoteca de la UNAM.

<sup>27</sup> Destacan sus vistas panorámicas del Zócalo y la Ciudad de México en 1920-1921. Filmoteca de la UNAM.

<sup>28</sup> [www.esteticas.unam.mx](http://www.esteticas.unam.mx).

<sup>29</sup> Programa mexicano de la Revolución mexicana I, II, III, realizado bajo la asesoría de Aurelio de los Reyes y editado por Ángel Martínez en 2013: *La revolución delahuertista 1923-1924*, Filmoteca de la UNAM. Véase: Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, pp. 1664-1665.

por la Fuerza Aérea Mexicana y que con toda seguridad se debieron a la cámara de don Vicente, ya que por esos años se había convertido en todo un experto en llevar una cámara de cine montada en la avioneta y rodar muchos pies de película, registrando panorámicas de la Ciudad de México.<sup>30</sup>

### La propaganda política

El uso de la propaganda, entendida como método para la divulgación de ideas, opiniones, estrategias e imágenes, influía determinadamente para ganar adeptos a una causa. Esta fue entendida y usada por los principales líderes, caudillos y políticos que participaron en los principales hechos de la Revolución mexicana; el uso por parte de esos líderes fue innegable. Al incorporarse al Ejército Constitucionalista, Obregón se convirtió en el brazo derecho de Carranza por más de 8 años, en los que combatió, asesoró y acompañó al Primer jefe a los primeros planos de la lucha por el poder. Aprendió y entendió la importancia de la promoción de las causas constitucionalistas a través de la propaganda; pues percibió que

[...] el naciente constitucionalismo inició una sostenida labor de propaganda en el interior del país y en los Estados Unidos. En el norte de México, desde marzo de 1913, Héctor [Hermínio] Pérez Abreu, con la designación de jefe de Propaganda de la Revolución, coordinó las tareas de difusión e información tanto en capital del país como a lo largo de la frontera norte. Subordinado a esa jefatura, en la ciudad de México, Adolfo Abreu Salas, desafiando la vigilancia huertista, fue responsable de montar una extensa red de información. Telegrafistas, carteros, empleados públicos y hasta empleadas domésticas trabajaban

---

<sup>30</sup> [www.esteticas.unam.mx](http://www.esteticas.unam.mx).

bajo sus órdenes, colectando información que, primero era enviada a agentes carrancistas en territorio norteamericano, para más tarde despacharla a la jefatura constitucionalista.<sup>31</sup>

De este modo, el carrancismo diseñó todo un sistema para realizar campañas de propaganda en que la prensa, intelectuales, diplomáticos y por supuesto cinefotógrafos participaron: “Las ideas de México, de su Revolución y las nociones que de sí mismos tuvieron los constitucionalistas, fueron objeto de una difusión ‘profesionalizada’”.

A diferencia de otras vertientes revolucionarias, la encabezada por Carranza publicitó su existencia sin ahorrar esfuerzos ni recursos, así, en el mismo proceso de reconocimiento de una lucha que debía librarse a escala nacional, el constitucionalismo proyectó su propaganda también en el extranjero. Este “núcleo” de revolucionarios supo, desde un principio, que alcanzar la victoria dependía tanto de una adecuada estrategia militar como de un eficaz trabajo propagandístico.<sup>32</sup> El cinematógrafo registró todos los cambios que se sucedieron en todo el orbe, por lo que fue incluido en las campañas propagandísticas de los principales jefes de la Revolución; así Carranza y Obregón tuvieron muy claros la fuerza y el poder de las imágenes en movimiento para divulgar los ideales y los proyectos de los caudillos y legitimar sus luchas, principios, ideales, aspiraciones y objetivos, por encima de sus adversarios. A partir de ahí, se puede vislumbrar la producción cinematográfica completamente partidaria a favor de uno o de otro bando. La adhesión de muchos cinefo-

---

<sup>31</sup> Yankelevich, Pablo, “En la retaguardia de la Revolución Mexicana: propaganda y propagandistas mexicanos en América Latina, 1914-1920”, en *Mexican studies*, vol. 15, núm. 1, University of California Press, invierno de 1999, *op. cit.*, p. 35.

<sup>32</sup> Yankelevich, *op. cit.*, p. 246.



Obregón siempre tuvo una cámara de cine que lo filmara. La mayoría de las veces era Abitia; sin embargo, no era el único. En el extremo derecho se encuentra un cinefotógrafo que filma la escena, mientras otro cineasta, atrás de él, registra la escena completa. Aquí durante su llegada a la estación Colonia en octubre de 1920, donde lo reciben los generales Plutarco Elías Calles, Fortunato Maycotte y Manuel Pérez Treviño. Fotograma de la película *Tomas de Obregón*, descartes de *Memorias de un mexicano*, Filmoteca de la UNAM.

tógrafos a las causas políticas y sociales de los principales caudillos resultan muy patente; de ahí que, como narra el mismo Abitia, fuera comisionado para recorrer los estados del país, con el objetivo de crear un nuevo acervo fílmico y fotográfico y fuera exhibido, tal y como lo señaló el Primer jefe: “en las hermanas repúblicas del sur, con el fin de dar a conocer nuestro país”.<sup>33</sup> Se trataba de ganar adeptos restando apoyo a los enemigos internos y externos, y en este último terreno destaca la rapidez en la puesta en marcha de una política exterior. El modelo que construyó, impuso y desarrolló Carranza,

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

siguió practicándose durante la presidencia de Obregón y por los gobiernos posteriores, quienes recurrieron a la propaganda a través de concertar con los medios de comunicación la difusión de sus políticas, su ideología y en general el ejercicio del poder. Dentro de los materiales filmicos consultados, a pesar de estar incompletos y muy entrecortados, hay muchas escenas en las aparece Obregón acompañando a Carranza, caminando hombro a hombro con él; en otras aparecen en recibimientos, entradas a ciudades, ágapes y en algunas de sus campañas políticas y militares que ambos lideraron a lo largo del territorio nacional.<sup>34</sup> Sin embargo, sobresale aquella toma filmada por Salvador Toscano que se ha convertido, para mí, en la más icónica de ambos caudillos: la entrada de Carranza y de su Ejército Constitucionalista a la Ciudad de México el 20 de agosto de 1914: escoltado por su Estado Mayor, Carranza a caballo, avanza con mucha dificultad en medio de una gran multitud de seguidores que lo aclaman y lo siguen sin apartarse del caudillo, a quien se le nota satisfecho, alegre, contento; Obregón también a caballo, va pegado a él, cuidándole su flanco derecho. Sin dejar de saludar a la multitud, ambos caudillos se acercan a la cámara de cine que se encuentra a la derecha de Obregón, quien la ve, la ubica y en ese instante le hace un gesto de inclinación y un saludo militar. Está totalmente consciente de la importancia de ese “instante filmico”, del registro en cine de ese “momento de victoria”, de esa imagen del triunfo de Carranza, del Ejército Constitucionalista y de él mismo, que trascenderá en todo el país a través de la proyección cinematográfica; ambos caudillos sienten que tienen en su mano a la Ciudad de México.<sup>35</sup> Imágenes del po-

---

<sup>34</sup> Véase: *Programa mexicano de la Revolución mexicana II y III*, disponible en la Filmoteca de la UNAM.

<sup>35</sup> Seguramente estas escenas formaron parte de la película *Historia completa de la*



Partidarios, simpatizantes y obreros se entrelazan custodiando al candidato electo a la presidencia. Llegada de Obregón a la estación Colonia el 15 de julio de 1928. Fotograma de la película *El general Obregón presidente*, descartes de *Memorias de un mexicano*, Filmoteca de la UNAM.

der, como estas, se propagaban entre círculos de políticos y militares, pero también se permeaban entre las demás capas de la sociedad, y sus frutos no solo serían los simpatizantes y adeptos ganados que se manifiestan en las urnas, sino la legitimación de su causa, de su ideología, de su popularidad y de su praxis política.

De esa relación, Abitia-Obregón, se conservan muchos fragmentos que de manera aislada conforman un carrusel de

---

*Revolución de 1910 a 1915*, que el mismo Toscano editó para hacer la propaganda del Ejército Constitucionalista. Véase Miquel, Angel, *Salvador Toscano...*, y véase *Tomas de Venustiano Carranza*, colección Hermanos Alva de la Filmoteca de la UNAM.

imágenes del “manco de Celaya”, por lo que: “Dentro de ésta, se pueden estudiar múltiples factores que inciden en el proceso comunicativo”, de los cuales pueden analizarse los siguientes: el emisor, es decir, “la organización encargada de elaborar y difundir mensajes de propaganda”; el medio o los canales a través de los que se difunden los mensajes; los contenidos y estrategias de los propios escritos, y “los efectos o repercusión de ese fenómeno propagandístico”.<sup>36</sup> Es decir, las imágenes filmicas realizadas por los cinematografistas llevaban siempre una intencionalidad: sabían que difundir las imágenes de los jefes militares los llevarían, primero, a ser reconocidos entre las mismas tropas y, después, por los principales sectores políticos y sociales del país;

[...] quedaba claro que el movimiento revolucionario había creado un discurso, el cual a partir de los años veinte, con la búsqueda de la formación del nuevo Estado mexicano, encontraría novedosas formas de legitimación, utilizando diversas simbologías, entre ellas, las imágenes del fotógrafo norteño Jesús H. Abitia.<sup>37</sup>

Las campañas políticas de Obregón como candidato a la presidencia de la República son, pues, un claro ejemplo de la puesta en marcha de todo un aparato propagandístico que lograba la movilización de masas y medios en pro de su causa. La campaña obregonista por los estados del sureste, en 1919-1920, inicia en la estación del ferrocarril seguramente de Sonora, ahí un buen contingente lo espera a su llegada sos-

---

<sup>36</sup> Méndez Lara, Francisco Iván, “La propaganda como arma de guerra en la Revolución mexicana. Las batallas del bajo (1915)”, en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, UNAM, núm. 7, 2016, p. 71.

<sup>37</sup> Silva, Carlos y Cristina García Pozo, *Jesús H. Abitia*, op. cit.

teniendo una manta que dice: “La colonia J. H. Abitia le da la bienvenida a Obregón”. Conforme avanza la película, otras organizaciones sociales, con decenas de seguidores, marchan por calles no identificadas portando los siguientes cartelones: “Partido Estudiantil por Obregón” adherido al “Partido Socialista del Sureste”, “Los empleados particulares estamos con Obregón”, “Partido ferrocarrilero Unitario”; y en la escena contigua, sobre una avenida ancha desfila un nutrido contingente de simpatizantes, amigos, campesinos, señoras con rebozo, obreros, políticos y regidores de municipios aledaños que son captados por el cineasta que filma a un fotógrafo de prensa y uno con cámara cinematográfica, que van al frente de la manifestación tomando los momentos más importantes del evento. Finalmente, el rollo con las mantas del “Partido Sindicado del Trabajo”, cuyos afiliados recorren la calle que ahora se llama Hidalgo, justo atrás de la Alameda de la ciudad de México, haciendo proselitismo en favor de Obregón. Son películas que muestran el poder de convocatoria y la movilización de las masas de obregonistas en álgido apoyo a su candidato, a la figura política del momento en búsqueda de la silla presidencial.<sup>38</sup>

Estas imágenes adulatorias y partidistas se repetirán, de manera idéntica, nueve años después, justo a su llegada a la Ciudad de México luego de ganar las elecciones el 1 de julio de 1928. La cinta de Abitia registra fragmentos de su arribo a la Ciudad de México el domingo 15 de julio de ese mismo año.<sup>39</sup> Las crónicas relatan que fueron cerca de 70 mil personas las que se concentraron para recibir al general Obregón. La película muestra a numerosos políticos corriendo y

---

<sup>38</sup> *Obregón en campaña*, material que corresponde a la campaña de Obregón por el sureste tomada por Abitia, en la colección Julio Téllez de la Filmoteca de la UNAM.

<sup>39</sup> *El Universal*, 16 de julio de 1928.

apretujándose en torno al candidato. Dichas imágenes, que se repetirán durante los siguientes 50 años, se convertirán en las más representativas de los “actos de culto” en donde la clase política se ciñe, se agrupa, se conglomera, se “apelotona” en torno a su líder político; el rito de la adoración al hombre ungido, al hombre fuerte, al líder al que hay apegarse para conseguir alguna prebenda, un privilegio, algún cargo en el próximo gabinete, ya que él es el siguiente mandatario del país. Obregón llega a la estación Colonia de la Ciudad de México, y de inmediato se sube a una especie de camión descapotado rodeado de cientos de simpatizantes furibundos que lo aclaman; al mero centro del camión, portando un traje formal, moño y sombrero claro, pero evidenciando un feroz paso de los años, rodeado de Aarón Sáenz, otros políticos y hasta un charro que lo acompañan en su ruta hacia la avenida Juárez número 101, donde se localizaban las oficinas generales del *Centro Director Obregonista*. Abajo, los partidarios, seguidores, grupos de políticos de menor rango y pueblo en general entrecruzan sus brazos formando una “cadena humana” en señal de protección, de escudo, de guardianes unidos al candidato, simbolizando el enlace irrompible entre los partidarios y su líder político. Obregón parece haber inaugurado estos “actos de culto” con el típico “besamanos” de los líderes sindicales, organizaciones populares y de las masas en general que se congregan y de manera “espontánea” y festiva vitorean a ese hombre que “representa los ideales de la Revolución”; el servilismo administrativo para facilitar la manifestación donde el pueblo “legitima” por aclamación popular al hombre fuerte de México.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> *El Universal*, 11-13 de julio de 1928.

## Obregón llega al poder

México entra de lleno a los años veinte luego de 10 años de rebeliones que han dejado miles de muertos y una economía muy devastada.

Los hombres de *Aguaprieta* toman el poder<sup>41</sup> para sentar las bases del México moderno, del México posrevolucionario. Se puede decir que Obregón establece ahora un nuevo estilo de hacer política y la Revolución se convirtió, como pudimos ver, en una institución intocable durante más de 70 años. El general Obregón, con la experiencia ganada en los muchos años compartidos con Carranza en la práctica del poder y con miles de adeptos a su favor, gana las elecciones del 5 de septiembre de 1920 y se perfila para seguir, también, con una destacada carrera como estadista. El 26 de octubre de ese mismo año, en el recinto de la Cámara de Diputados, el ingeniero Vito Alessio Robles hizo la siguiente declaración: “Es presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos para el periodo que comienza el primero de diciembre de 1920 y termina el 30 de noviembre de 1924, el ciudadano Álvaro Obregón”.<sup>42</sup>

“A las 12 de la noche del 30 de noviembre de 1920, el general Álvaro Obregón rinde la protesta de ley ante el Congreso de la Unión”. El análisis de la imagen oficial de Obregón como presidente, que se muestra en *Memorias de un mexicano*, tiene como intención ser una foto de estudio

---

<sup>41</sup> Carranza se había inclinado por el licenciado Ignacio Bonillas, un civil y no un militar; para sucederle en la presidencia, lo cual provocó que sus antiguos aliados (Obregón, Calles y de la Huerta) lo desconocieran como presidente e iniciaran la rebelión de Agua Prieta que desembocaría en su asesinato el 21 de mayo de 1920.

<sup>42</sup> Diario de la Revolución. INEHRM. Véase también *Gran Historia de México Ilustrada*, México, Planeta de Agostini / Conaculta 7 INAH, 5 tomos, 2da. ed., 2002.



Primera imagen filmica de Obregón como presidente de la República que es utilizada como la oficial por Salvador Toscano en *Memorias de un mexicano*, Filmoteca de la UNAM.

con un telón neutro o negro al fondo y la figura justo en el centro indicando que se trata de la figura presidencial; aunque corresponde, más bien, a un momento de descanso tomado por Obregón, pues el fragmento muestra a diversas personas circulando a su costado y por detrás de él, quien tampoco porta la banda presidencial como aparece en las imágenes oficiales; sin embargo, la seriedad de la figura presidencial queda manifestada.

Y hay otro momento, brevísimo, en el que Toscano registra justamente su toma de posesión desde un palco en alto en la Cámara de Diputados, sin embargo, es muy corto este momento y seguramente hubo pietaje fílmico que se perdió. Supongo que la brevedad se debe a que la toma de posesión de Obregón tuvo que ser en la noche, siendo esos escasos segundos suficientes para difundir la imagen

del momento oficial en el que Álvaro Obregón asume la presidencia del país.<sup>43</sup>

Pero ¿cómo era el México de aquel entonces? Sobreviven dos películas que nos permiten asomarnos, aunque desde un ángulo muy sesgado, a esa época: *Un día en el México frívolo de los años veintes*,<sup>44</sup> producido como un reportaje del periódico *El Novedades, diario de la tarde*, que revela a una Ciudad de México muy dinámica, alegre, con la belleza de sus calles como la de 5 de Mayo, Isabel La Católica, la avenida Juárez y el centro histórico con sus elegantes hoteles Regis y Metropolitano y el Zócalo todavía con sus cuatro pegasos; la avenida Reforma, ya desde entonces, con un pesado tránsito de vehículos de lujo. El otro importante documental es *Inauguración del Palacio de Hierro*,<sup>45</sup> lo cual fue un verdadero acontecimiento para la Ciudad de México, pues según los intertítulos de la película acudieron más de 20 mil visitantes: las damas de sociedad probándose suntuosos abrigos y trajes de *Soirée* y unos sombreros peculiarmente exóticos; los caballeros por su parte, probándose casimires de última moda, mientras la famosa *Orquesta Típica Lerdo* entonaba algunas notas de la inmortal Marsellesa. ¿Una década de luchas, asesinatos, fusilamientos y batallas en todo el territorio habían trastocado la estructura de la sociedad mexicana? Las imágenes parecen decir lo contrario.

Al asumir la magistratura del país, el presidente Obregón empieza a delinear las prioridades de su gobierno; con una

---

<sup>43</sup> Toscano, *Memorias de un mexicano*.

<sup>44</sup> *Un día en el México frívolo de los años veintes*, reportaje de Luis Botello del *Novedades*, diario de la tarde, c. 1921, 13 minutos. Filmoteca de la UNAM.

<sup>45</sup> El Palacio de Hierro sufrió en 1914 un incendio que acabó con todo el edificio; fue reinaugurado siete años después. Película *Inauguración de El Palacio de Hierro*, 14 de octubre de 1921, 8 minutos. Filmoteca de la UNAM.

población de más de 14 millones de habitantes, 2/3 partes viviendo en el campo, emprende lo que sería el primer ensayo de una unificación, de una reconstrucción o si se prefiere, de la creación de un nuevo Estado que lograra la pacificación del país primero, y después el desarrollo amplio de todos los demás sectores de la economía, de la cultura y de un proyecto integral de nación.<sup>46</sup> En ese sentido, Obregón hace suyas muchas de las causas zapatistas y comienza hacer una repartición de ejidos.<sup>47</sup>

Preocupado por el fomento a la cultura, Obregón mantuvo estratégicamente a su lado a José Vasconcelos, rector de la Universidad y secretario de Educación Pública,<sup>48</sup> con quien compartía claramente la necesidad de darle un fuerte impulso a todo el sistema educativo; por lo que Obregón mandó a la Cámara de Diputados la iniciativa de ley para destinar más fondos a este sector.<sup>49</sup> Felizmente, el incipiente nacionalismo posrevolucionario buscó que esa nueva identidad fuera plasmada en infinidad de espacios públicos por los principales muralistas mexicanos: Rivera, Orozco y Siqueiros.

Respecto a la política exterior, como se venía acarreado una campaña de desprestigio, calumnias y denigración por parte de algunos grupos políticos mexicanos —pero sobre todo de organizaciones de empresarios del exterior que seguían viendo la afectación de sus múltiples intereses invertidos en nuestro territorio a la que se enfrentó de múltiples formas—, Obregón sabía perfectamente de la importancia

---

<sup>46</sup> Quirarte, Martín, *Visión panorámica de la Historia de México*, México, Editorial Cultura, 1967.

<sup>47</sup> Saldívar, Américo, et al., *Historia de México en el contexto internacional, (1920-1985)*, México, Ediciones Quinto Sol, 1993.

<sup>48</sup> *Diario Oficial de la Federación*, 3 de octubre de 1921, aparece la creación de la SEP.

<sup>49</sup> *El Demócrata*, 9 de diciembre de 1921. También sobreviven algunos fragmentos de Vasconcelos en sus oficinas de la SEP que datan de estos años. Filmoteca de la UNAM.



La familia presidencial en el Castillo de Chapultepec durante las Fiestas de la Consumación: Obregón y su esposa María Tapia, junto a sus hijos Álvaro, Mayo, Alba, Francisco y María. Fotograma de la película de Abitia: *Obregón en Chapultepec*. Filmoteca de la UNAM.

de establecer y renovar las relaciones diplomáticas especialmente con los Estados Unidos, primero para conseguir el reconocimiento de su gobierno, y después para conseguir los créditos financieros que le permitieran dar un mayor impulso a los proyectos económicos delineados en su plan de gobierno. Había diversas organizaciones que se oponían, quejosa-mente, a la legitimidad de su gobierno, lo que se manifestaba en campañas de propaganda entre la prensa norteamericana, el Departamento de Estado y el público en general.<sup>50</sup> De hecho, al reorganizar la Secretaría de Relaciones Exteriores, crea

<sup>50</sup> Strauss Neuman, Martha, *El reconocimiento de Álvaro Obregón, Opinión americana y propaganda mexicana*, México, UNAM, 1983, p. 27.

[...] una sección de Información y Propaganda con la finalidad de contrarrestar la imagen denigrante que tenían de México los políticos norteamericanos en Washington; los mismo que había combatido Carranza varios años atrás. La lucha contra las campañas de desprestigio contra México se dio a través de órganos informativos como revistas, organizaciones comerciales e industriales y grupos de intelectuales, incluso de carácter religioso, quienes intentaron cambiar sus posturas frente a México, señalando el esfuerzo del gobierno obregonista por reestablecer los lazos diplomáticos y la confianza de los inversionistas extranjeros.<sup>51</sup>

Los esfuerzos diplomáticos del gobierno de Obregón incluyeron al cinematógrafo, de ahí que Jesús H. Abitia fuera contratado por la Secretaría de Gobernación para filmar diversos documentales que exhibieran las bellezas naturales y arquitectónicas de nuestro país.<sup>52</sup>

La ocasión para celebrar la Consumación del Centenario de la Independencia en septiembre de 1921 fue el momento oportuno que el presidente Obregón aprovechó, de forma muy consciente, para proyectar la imagen de un gobierno estable, sólido, que había conseguido la pacificación social que el país perdió por más de 10 años de luchas fratricidas; el mensaje principal intentaba mostrar un líder poderoso, carismático, amistoso, abriendo las manos en señal de amistad para recibir a todos los representantes de los países invitados; y consciente del escaparate que representaba la ocasión para la presencia política internacional de Obregón, así como para difundir el nuevo Estado que surge

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>52</sup> Abitia, Jesús H., Sonora, documental de 1924 rescatado por la Filmoteca de la UNAM, el cual puede verse en <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/sonora/>.

después de años de luchas y que busca una nueva identidad basada en su pasado prehispánico. La Secretaría de Gobernación encargó a diversos cinefotógrafos mexicanos y extranjeros se dieran a la tarea de registrar, con sus cámaras de cine, la alegría, la festividad y la paz social que ahora gozaba el pueblo mexicano, mostrando la excelente organización de las autoridades mexicanas en todas sus ramas, de la hospitalidad de sus cuerpos diplomáticos y, en general, de un gobierno bien consolidado.<sup>53</sup>

Toscano fue uno de los encargados de registrar la gran cantidad de actividades, festejos, paseos, actos oficiales, verbenas populares y recepciones especiales a invitados del extranjero y desayunos, comidas y cenas con el presidente. En *Memorias de un mexicano* aparecen algunos de esos momentos oficiales:

Obregón deposita ofrendas florales en la *Columna de la Independencia* el 15 de septiembre y en las cenizas de los héroes de la Independencia en Catedral; en el Hipódromo de la Condesa hace la entrega de banderas a los oficiales del ejército. Rodeado de oficiales, justo atrás de él figura el general Francisco Serrano y Amado Aguirre, entre otros. El día 21 se lleva a cabo el desfile militar, con un verdadero despliegue de tropas del ejército y la famosa *Corrida del Centenario*, en la que hace gala de sus virtudes con el capote ni más ni menos el más importante torero mexicano de aquellos años, Rodolfo Gaona.<sup>54</sup> Sobrevive también la película que lleva por título

---

<sup>53</sup> En la filmografía mexicana aparecen una gran cantidad de películas tomadas por cineastas extranjeros que vinieron expresamente a filmar estos eventos; ejemplos, International Picture, International News Service, J. L. Brown, Louis Glaum, películas que no se encuentran en el acervo de la Filmoteca UNAM, pero están registradas en la base de datos de cine mexicano: [www.filmografiamexicana.unam.mx](http://www.filmografiamexicana.unam.mx).

<sup>54</sup> *El Universal*, del 5-21 de septiembre de 1921.



Obregón sale de la Catedral después de la ceremonia en la que fueron depositadas ofrendas florales a los héroes de la Independencia. Un cinefotógrafo que corre para ubicarse es captado por Toscano. Fotograma de la película *Memorias de un mexicano* época de Obregón (descartes). Filmoteca de la UNAM.

*Temporada de Ópera del Centenario*,<sup>55</sup> compañía musical que presentaba a las divas Ofelia Nieto y Graciela Pareto, quienes durante un paseo por el bosque de Chapultepec son entrevistadas por Hipólito Seijas, periodista de *El Universal*.

Otro claro ejemplo de la política diplomática estructurada por el gobierno obregonista, que se combinaba con la corriente nacionalista que

[...] creó una larga serie de estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo 'típicamente mexicano' [...] y que se manifestó en una gran cantidad

<sup>55</sup> En la calle de Gante núm. 3 había quedado instalada la oficina general en la que se agotó en dos semanas el abono de la temporada.



Ministros extranjeros expresan su reconocimiento al presidente Obregón en el Castillo de Chapultepec, en el banquete del día 30 de septiembre de 1921, con el que quedaron clausurados los festejos patrios. Fotograma de la película *Obregón en Chapultepec*. Filmoteca de la UNAM.

de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional.<sup>56</sup>

Todo quedó registrado en una de las películas más íntegras que se conservan de Abitia, como una estampa clara y elocuente del nacionalismo posrevolucionario que el Estado obregonista y vasconcelista, también, promovían a nivel nacional e internacional: se trata del suntuoso banquete organizado por el Congreso de la Unión para agradecer la visita de las misiones

---

<sup>56</sup> Pérez Montfort, Ricardo, *Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, *Política y Cultura*, núm. 12, 1999, pp. 177-193. Versión digital disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210>.

extranjeras que, desde principios del mes de septiembre, llegaron para rendirle honores a México durante las celebraciones de las *Fiestas de Consumación de la Independencia*.<sup>57</sup>

Esta película llegó al acervo de la Filmoteca de la UNAM en una de las adquisiciones hechas durante las décadas de los setenta y ochenta por el director Manuel González Casanova, quien las compró directamente a Edmundo Gabilondo, que como ya se dijo, poseía algunos negativos y mayoritariamente copias de proyección en 35mm de los materiales rodados por los hermanos Alva. Como de costumbre, la lata en la que llegó este rollo no contenía más información que un simple título: “Álvaro Obregón en Chapultepec”, acetato positivo, sin sonido, con intertítulos en español. ¿Quién lo había filmado? ¿De qué época era ese material? ¿Cuál era el motivo de ese banquete en el Castillo de Chapultepec?

Primero, la comparación de los intertítulos o letreros de este material, originalmente asignado a los Alva, con los que figuran en el documental titulado *Sonora* (que no había sido atribuido a Jesús H. Abitia, pero que sí aparece dentro de su filmografía y que afortunadamente existía en la Filmoteca de la UNAM) eran los mismos; la misma tipografía usada en la primera cinta es coincidente con la del documental, por lo que se puede afirmar que la película del banquete en Chapultepec fue filmada por Abitia. Segundo, cuando todavía no se le atribuía a Abitia, era fácil suponer que como había más cineastas filmando el banquete, este material fuera rodado por la productora norteamericana *International Pictures Co.*, que sí había estrenado en la Ciudad de México una película de más de 2000 metros (cerca de 1 hora de duración) con los principales eventos organizados dentro del muy nutrido

---

<sup>57</sup> *El Heraldo*, 1 de octubre de 1921. En esta nota se encuentra la crónica de la importancia que tuvo este banquete para el gobierno de Obregón.



Abitia registra a un fotógrafo de prensa y a otro cinefotógrafo que capturan la fila de diplomáticos dispuestos a despedirse del presidente Obregón. Fotograma de la película *Obregón en Chapultepec*, preservada por la Filmoteca de la UNAM.

programa de los festejos patrios, pues para esta fecha habían filmado: *La recepción a embajadores en Palacio Nacional*, *la kermesse de la colonia francesa*, *la fiesta alemana en el Parque Lira*, *homenaje a los restos de los Héroes de la Independencia en Catedral*, *la Bandera de Iguala en el Hipódromo Condesa*, entre otros actos más del programa oficial de las Fiestas.<sup>58</sup>

Particularmente la película de Abitia contiene grandes momentos de las fiestas del Centenario: inicia con la toma, muy breve, desde la plancha del Zócalo hacia el balcón central de Palacio Nacional en la que se observa a Obregón portando la banda presidencial y rodeado de algunos funcionarios de su gabinete; abajo desfilan contingentes militares y tropas de ca-

<sup>58</sup> *El Universal*, 25 de septiembre de 1921.

ballería. La banda de música del ejército, con su gorros o borlas, giran hacia el balcón central mientras un perro, sin ningún apremio queda, graciosamente, al centro de la toma. Rumbo a la calle de Pino Suárez marcha la infantería usando su traje de gala y uno de sus contingentes porta un traje que recuerda al Ejército imperial. La escena siguiente consiste en la salida de Obregón en su automóvil *Packard*, placas DF 22-498, rumbo al Castillo de Chapultepec según la edición del material; continúa con la llegada de los contingentes diplomáticos al Castillo por la escalinata de la reina. Abitia hábilmente coloca su cámara en una posición muy estratégica que le permite tomar completo el arribo de los visitantes. A continuación, viene una de las tomas que más significado tiene para el momento: cuando el presidente Obregón, sin frac, vistiendo únicamente el tradicional traje de tres piezas y moño al cuello, termina de subir las escaleras y entra al salón principal del Castillo llevando de la mano a su hija Albita, vestida, ni más ni menos que de china poblana, en una de las más bellas y elocuentes estampas del nacionalismo posrevolucionario que pretendía promover el presidente Obregón, con un discurso cívico orientado a exaltar lo “mexicano”, las raíces prehispánicas que serán las bases del nuevo Estado mexicano. Es la imagen del “hombre fuerte”, que al mismo tiempo es la figura paternal y el “buen negociador” que lleva en ese momento las riendas de este país. En la mesa de honor acompañaron al presidente Obregón el ministro de España, Diego Saavedra, a su izquierda el embajador de Alemania, el conde de Mongelas, y al frente de la misma se encontraban el presidente de la Cámara de Diputados Enrique Borges Mangel, así como el presidente del Senado, el licenciado Alfonso Cravioto, y alternando con diputados y senadores, otros miembros del gabinete y magistrados de la Suprema Corte y demás representantes extranjeros de Brasil, Argentina, Chile, China, Colombia, Perú, Holanda, Japón, Austria y Francia, además de otros diputados, destacando la prensa el ambiente de grata

convivencia y abierta camaradería, en este banquete dispuesto para seiscientos cubiertos. Abitia registra el convivio por todos lados. En la mesa principal están dispuestos los adornos florales y las copas llenas de champaña; la señora María Tapia de Obregón se desenvuelve con una enorme simpatía y una confianza entre las esposas de los diplomáticos extranjeros, con quienes ríe y conversa. Las cámaras no quieren perder ningún detalle de todas las muestras de agradecimiento, respecto y por supuesto, exaltación de la figura presidencial. Todos los diplomáticos “hacen fila” para saludar al presidente Obregón, saben también que hay una cámara que está registrando estos instantes y no dejan pasar la oportunidad de salir en escena; un buen número de diplomáticos fumando sus puros, platican sonrientemente a lo largo de los balcones del Castillo. Afuera de los salones, Abitia filma a cada uno de los hijos de Obregón que están vestidos de charro, montan sus ponys los cuales jinetean con increíble destreza a pesar de sus cortas edades; son escenas que sorprenden gratamente a los invitados según los intertítulos de la película y que refuerzan la imagen popular del señor presidente. A la hora de la champaña, el diputado Miguel Alonso Romero, designado seguramente por el presidente del Congreso para emitir un discurso de agradecimiento, mencionó que:

Después de once años de lucha tenaz, de lucha mortal, henos aquí, al comienzo de la nueva senda, con nuestra juventud tormentosa si queréis, pero hidalga con la vieja hidalguía de nuestra gloriosa madre España. El ardiente crisol de nuestras luchas purificó nuestras tendencias. De la hoguera espantosa de once años, ha surgido este México que hoy sabe CC. Representantes [...] para surgir en el presente con los pulmones hinchados por el hálito poderoso de ese himno internacional.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> *El Heraldo*, 1 de octubre de 1921.



Al fondo, un cinefotógrafo y su acompañante registran el paso de Obregón rumbo a la columna de la Independencia para depositar una ofrenda floral. Fotograma de la película *Tomas de Obregón*, descartes de *Memorias de un mexicano*. Filmoteca de la UNAM.

La relación y el trato con los medios impresos, el cine y la naciente radiodifusión<sup>60</sup> fue atinadamente usada por el gobierno de Obregón, quien siempre apareció en los principales diarios del país, sujeto de una buena cantidad de registros fotográficos y una buena cantidad de metraje fílmico, testimonios, todos ellos, que permiten contemplar a un personaje muy hábil y plenamente consciente de la importancia de la difusión de su propia imagen.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Silva, Carlos, *Los días que cambiaron México*, Grijalbo, 2017, p. 55; también Silva ofrece un breve, pero significativo relato del día en que Obregón fue asesinado, pp. 67-69.

<sup>61</sup> "En la capital mexicana, *El Demócrata*, *El Mundo* y *El Heraldo de México* apoyaban a Obregón, o en el peor de los casos, estaban bajo el control oficial", en Strauss, op.

## Epílogo

Parece ser que Abitia nunca abandonó a Obregón, incluso lo filmó arando la tierra de su rancho de Nainari<sup>62</sup> tiempo después de haber finalizado su periodo presidencial. Y también lo filmó a su regreso a la escena política. Después de tres años de retiro y con 48 años de vida (aunque aparente más edad), Obregón vuelve a ser electo para presidente el 1.º de julio de 1928, en unas elecciones en las que ya no había otros candidatos.<sup>63</sup> Las últimas imágenes en movimiento de Obregón corresponden al llamado “banquete de los diez mil cubiertos” que se organizó el 15 de julio de ese año. El parque Asturias fue el lugar que se destinó para albergar a más de 10 mil comensales, cuya mayoría estaba compuesta por obreros y campesinos; se sumaron otras personas más de las comisiones especiales de las Secretarías de Guerra, de Comunicaciones, de Gobernación, de la SEP, de Comercio, del Departamento de Salubridad y de otras dependencias más que le dieron un cálido recibimiento; así como los gobernadores de Nuevo León, Morelos e Hidalgo,<sup>64</sup> y una gran cantidad de “acarreados” más que llegaron del Estado de México, Tlaxcala y Puebla. Obregón vestía de traje gris azulado y su sombrero texano color gris perla, cruzó la valla conformada por las *Tribus de Exploradores Mexicanos* (básicamente jóvenes) que lo “custodiaban” a su entrada. Obregón tomó lugar en la mesa de honor manteniendo a su derecha a Aarón Sáenz, presiden-

---

cit., p. 58.

<sup>62</sup> *Obregón en su rancho de Nainari*, en la región yaqui de Sonora, Abitia, película en 35mm, Filmoteca de la UNAM.

<sup>63</sup> Véase la película *La sombra del caudillo*, Julio Bracho, 1960.

<sup>64</sup> *El Universal*, 13-16 de julio de 1928.

te del cuartel obregonista. Después de la buena música y rica comida partió a su casa. Las imágenes de esta comida son tan similares a las del día 17 en *La Bombilla*, que se han tomado como las del día de su asesinato; últimos momentos de Obregón que no existen en película. Desconozco si se haya filmado y esté escondida en alguna bodega o en algún cuartel militar, pero hasta ahora, no hay ningún material fílmico que lo compruebe.

Para finalizar, se puede decir que el protagonismo de Obregón fue tan grande que ni siquiera muerto dejó de ser la figura principal de la política mexicana, ni tampoco de ser el gran movilizador de masas. Se localiza en la Filmoteca de la UNAM un rollo con fragmentos de diversos noticieros norteamericanos dentro de los cuales viene una nota del noticiero cinematográfico de la *Fox News*, cuyo primer reportaje versa sobre un desfile militar realizado con la presencia de Portes Gil en Chapultepec. Rodeado de altos militares, el presidente pasa revistas a las tropas y luego toma su lugar para la foto oficial. La siguiente nota es un intertítulo que dice en español e inglés: “El martes 17 fué asesinado el Gral. Obregón en el restaurante *La Bombilla*”.<sup>65</sup> La imagen siguiente comienza justamente con la salida de la carroza fúnebre, de la agencia Gayosso, por la puerta sur de Palacio Nacional, conduciendo el ataúd de Obregón, en bronce esculpido con elegantes crespones negros, rumbo a la estación Colonia del tren. De uno y otro lado de la carroza avanzaban los miembros del Estado Mayor Presidencial y los oficiales del Estado Mayor del secretario de Guerra. Los diputados Ricardo Topete y Aurelio Manrique iban cogidos de las columnas del carro fúnebre visiblemente conmovidos; atrás, seguía Plutarco Elías Calles,

---

<sup>65</sup> *Funerales de Obregón*, Noticiero s/n de Fox News, película en 35mm, Filmoteca de la UNAM.



Últimas imágenes en movimiento del presidente Álvaro Obregón. Dos días antes de su asesinato, el general Obregón fue festejado en el Parque Asturias por partidarios y simpatizantes. Estas imágenes han sido utilizadas como las de la comida organizada por los diputados de Guanajuato en el restaurante La Bombilla, el fatídico martes 17 de julio de 1928, en que es asesinado por José de León Toral; sin embargo, corresponden al llamado “banquete de los diez mil cubiertos”, en donde chicos del grupo de los exploradores mexicanos simbólicamente custodiaban su espalda. Fotogramas de la película *Álvaro Obregón presidente*, Jesús H. Abitia, preservada por la Filmoteca de la UNAM.

presidente de la República, vestido de luto riguroso y a su lado los generales Joaquín Amaro, Aarón Sáenz y Roberto Cruz, este último exinspector general de policía; todos ellos

caminando con la cabeza agachada, mirando al suelo, con una actitud de franco sufrimiento; innumerables generales más marchaban detrás de ellos. Abriendo paso a la carroza, iba un escuadrón de caballería de alumnos del Colegio Militar y otros elementos de caballería e infantería comandados por el coronel Marcelino Barragán y rodeados de multitudes siguiendo lo más cerca que pueden el cortejo fúnebre. La escena siguiente es la llegada del cortejo a la estación Colonia, que también se encuentra repleta de gente. La toma registra de frente el avance de la carroza y, a sus costados, grupos de civiles vienen cargando las cuantiosas coronas de flores. La cámara gira hacia el cielo para ver a los dos escuadrones de aeroplanos de la Fuerza Aérea Militar que estuvieron evolucionando en el aire varias veces en honor a Obregón. Un segundo intertítulo indica que los restos de Obregón serán llevados al estado de Sonora. A bordo del tren olivo, debidamente enlutado, aparecen Sáenz y Calles recibiendo el féretro y las coronas. Militares custodian el área. Se aprecia al diputado Manrique dar un último discurso:

Con lágrimas en los ojos y brevemente [dijo] Obregón, dígame lo que se diga, no ha muerto para la nación y menos para los que supieron comprenderlo y seguirlo; que el país, tarde que temprano, tendría que sentir su desaparición [y] exhortó a todos los revolucionarios para que, unidos, se agruparan al señor presidente de la República [Calles] y que, de esa manera, llegaría a salvarse la Patria.<sup>66</sup>

Finalmente parte la locomotora 919 de los Ferrocarriles Nacionales de México con los restos del presidente recién electo, acompañado de diversas comitivas especiales de las Cámaras

---

<sup>66</sup> *El Excélsior*, 19 de julio de 1928, pp. 1 y 3.

de la Unión rumbo a Sonora, con destino a su rancho de Náinari, en el que Obregón quería ser sepultado, como le dijo, no una, sino muchas veces, al coronel Ponce de León, quien así lo relató a los periodistas que se encontraban en la estación Colonia del tren: “Quiero que me sepulte allí —le dijo el general Obregón— en las tierras que yo trabajé para que, si el destino así lo quiere, pueda fructificar mi vida de hombre que siempre fue amigo de su pueblo”.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> *El Excelsior*, 19 de julio de 1928, p. 3.

## V. PLUTARCO ELÍAS CALLES. ESTAMPAS FÍLMICAS DE SU MANDATO

Tania Celina Ruiz Ojeda

UDIR-UNAM

*El general Calles luego,  
con su fuerte voluntad  
protegió nuestros derechos  
y nos brindó su amistad.*

Verso popular

### Introducción

El presente capítulo busca entender el desarrollo de la imagen pública del general Plutarco Elías Calles en el incipiente cine de propaganda mexicano. La realización de este resultó complicada, sobre todo porque tenía como antecedente la vasta investigación registrada en el libro *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros*, en la cual Aurelio de los Reyes hizo un pormenorizado e importantísimo recuento del cuatrienio de Calles, tanto histórico como fílmico, en el que incluso dedicó una amplia sección a las películas producidas por las diferentes Secretarías y Departamentos de Estado.<sup>1</sup> Parecía muy difícil aportar aquí nueva información, y por ello se optó tener como tema central de este apartado no el periodo como presidente de Calles, sino las películas de no ficción filmadas durante su paso por el poder (que como sabemos, fue más allá de su estadía en la silla presidencial), en específico

---

<sup>1</sup> Reyes, Aurelio de los, *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros*, volumen III de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, UNAM, México, 2013, pp. 415-468.

aquellas que bajo los preceptos teóricos de la comunicación pueden ser consideradas de propaganda. Se incluyen por eso en el análisis obras tanto de procedencia estatal como privada, destinadas estas últimas por lo general a su proyección en noticiarios. Esto nos llevó a estructurar el capítulo en lo que llamamos estampas de su mandato, es decir, conjuntos de eventos registrados por el lente de la cámara, y que son parte relevante de la trayectoria política del sonoreense, buscando mostrar así un retrato fílmico del candidato, el presidente y el influyente político del maximato.

### I. La campaña presidencial y la rebelión delahuertista

Plutarco Elías Calles aparece sonriendo a la cámara. Se encuentra en Mérida, Yucatán, en 1924, durante su gira presidencial. Una mujer que baila le hace una invitación y él responde uniéndose al baile. Durante unos pocos segundos lo vemos bailar y reír ante el aplauso de las personas que lo rodean. Calles levanta sus manos y chasquea los dedos mientras el gentío lo aclama y baila con él.<sup>2</sup> La curiosa escena pareciera ser una metáfora no solo de su gobierno por venir, sino también de su mandato posterior, en el que a los chasquidos de sus dedos responderían tres presidentes y gran parte de la política mexicana.

El cine había llegado a México más de un cuarto de siglo antes. Retratista de figuras públicas, se había estrenado en el Castillo de Chapultepec, donde también se llevaron

---

<sup>2</sup> La escena está incorporada al documental *Vieja modernidad* (Jaime Tello Cadenas, Filmoteca UNAM, 1992), quinta entrega de la serie Los Lustrros, correspondiente a 1920-1924. Disponible en: <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/5-vieja-modernidad-1920-1924/>.

a cabo las primeras filmaciones de un presidente mexicano a manos del francés Gabriel Veyre. Durante esos años el cine no solo había creado y sorprendido a un nuevo público, también logró crear la afición por filmar en un grupo de cineastas quienes, dedicados fundamentalmente al negocio de la exhibición trashumante, terminaron por establecer salones de cine en diversas ciudades del país.

A la par del origen y el incipiente desarrollo del cine, el lenguaje cinematográfico evolucionaba y los géneros documentales se diversificaban. El momento histórico y político parecía servir como el perfecto contexto para que los hombres en el poder encontraran en la pantalla un sitio. El desarrollo de las primeras décadas del cinematógrafo se dio entre las grandes guerras. El inicio de la Revolución mexicana, la Primera Guerra Mundial, así como el estallido y triunfo de la Revolución soviética, determinaron el surgimiento de poderosas corrientes de cine de propaganda, que inauguraron formas complejas de comunicar con modalidades como la noticia, el reportaje y la compilación histórica.

En el caso de México, entre 1911 y 1916, la Revolución se convirtió en un tema recurrente en las funciones. La necesidad de informarse y presenciar los hechos más relevantes, de conocer los rostros de los protagonistas llevó a miles de mexicanos a los salones. Y se volvió costumbre para los hombres del poder verse en película, en diversas situaciones. Por ello don Plutarco baila. Y también mira fijamente a la cámara y sonríe sin mostrar los dientes, y come un taco frente a la cámara, sentado en una mesa. Es el candidato oficial y confía en que será el siguiente presidente de México.

Calles inició su gira electoral en Tampico. Desde el principio, escribe De los Reyes, “procuraba exhibirse [...] se percibe un afán de darse a conocer, quizá buscaba legiti-

marse”.<sup>3</sup> Esa búsqueda de legitimidad no era fortuita, pues su camino a la presidencia no sería fácil. Otro político, Adolfo de la Huerta, había manifestado abiertamente su intención de ser el próximo presidente. Su paso como secretario de Hacienda en el gabinete de Álvaro Obregón había sido provechoso para el país; era reconocido por la prensa; silencioso y discreto, tenía contacto con múltiples funcionarios, tanto nacionales como extranjeros.<sup>4</sup> De la Huerta había sido incluso presidente interino, luego de que Venustiano Carranza fuera asesinado. Durante ese periodo de varios meses de 1920 tuvo entre sus colaboradores al cineasta Jesús H. Abitia.

Al estallar la revolución constitucionalista, Abitia se sumó al ejército para hacer fotografías y películas, invitado por Álvaro Obregón. Sin dejar de ser un hombre de negocios, sirvió luego a los dos primeros gobiernos posrevolucionarios, el de Carranza y el de Obregón. Escribe Ángel Miquel:

Sus ingresos provenían fundamentalmente de un negocio de distribución de cámaras, películas y otros materiales fotográficos, que en algún momento tuvo sucursales en Hermosillo, Guadalajara y México. Esto determinó que sus obras, al no tener necesidad de una retribución comercial (el patrocinio corría por cuenta del constitucionalismo y después del gobierno), podían ser abiertamente propagandísticas.<sup>5</sup>

Abitia fue contratado también para hacer obras para el gobierno de Adolfo de la Huerta. Este, de hecho, premiaría sus

---

<sup>3</sup> Reyes, Aurelio de los, *Bajo el cielo de México*, volumen II de *Cine y sociedad en México, 1920- 1924*, UNAM, México, 1993, pp. 381-382.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 381.

<sup>5</sup> Miquel, Ángel, “Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta”, en *Imagofagia. Revista Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 8, 2013, p. 14.

servicios con la asignación de un amplio terreno en el Bosque de Chapultepec, donde el cineasta instalaría un estudio bajo la razón social de la empresa México Cines S. A. La construcción de esta obra, con laboratorios para revelar y copiar películas incluidos, era así la conclusión personal de una carrera iniciada con la adquisición de su primera cámara cinematográfica en 1913 y continuada con la filmación de películas documentales y de ficción.

Los estudios de la México Cines S. A. fueron los primeros construidos *exprofeso* en México para producir películas. Si bien, como se ha mencionado en los capítulos anteriores de este libro, los cinematografistas solían acercarse a los políticos importantes para en algunos casos trabajar con ellos directamente, la construcción de esa obra marca un hito al constituirse como el primer apoyo gubernamental para el establecimiento de una industria fílmica. Se debe, sin embargo, destacar que ese apoyo fue otorgado a un negocio particular y que el Estado no tuvo otro papel que el de ayudar al refaccionamiento económico y material del inmueble. En cualquier caso, los estudios no tuvieron durante sus primeros años mucho uso y sirvieron sobre todo para procesar los encargos de propaganda oficial filmados por Abitia. Entre estos destacaron las tomas de la gira presidencial de Plutarco Elías Calles, así como una película que retrató la campaña del gobierno nada menos que contra las fuerzas del expresidente interino Adolfo de la Huerta.<sup>6</sup> Y es que este encabezó en 1923 una rebelión militar considerando que se le habían cerrado otras opciones para optar por la presidencia. Por su parte, durante el levantamiento Calles dejó de lado su gira como candidato para ponerse a las órdenes del presidente Obregón en su combate al rebelde.

---

<sup>6</sup> Reyes, *Sucedió...*, *op. cit.*, p. 19.

*Rebelión delahuertista* o *La última Revolución* (1923), filmada por Abitia, fue producida por México Cines con el apoyo del gobierno federal. Compuesta por cuatro rollos, su costo fue de 10,684 pesos, pagados por la Secretaría de Hacienda a cargo de Alberto J. Pani.<sup>7</sup> Las imágenes del levantamiento incluyen escenarios y pobladores de distintos lugares, el avance de las tropas obregonistas, tomas de aviación, campos de batalla, bombardeos y la destrucción causada por el conflicto. Vemos a Obregón y a Calles mientras visitan un campo de aviación, vestidos de uniforme y conversando con los pilotos, mientras los biplanos surcan el cielo y ellos examinan las maniobras tanto en las alturas como en tierra. Al final de la batalla, se ve a Calles abordando un tren que lo llevará lejos de Ocotlán, Jalisco.<sup>8</sup>

Salvador Toscano (quien había dejado de filmar personalmente en 1921) adquirió materiales de Abitia o de otros cineastas para incluir en *La historia completa de la Revolución* (1927).<sup>9</sup> De acuerdo con los programas que se conservan de esta larga película de compilación, en sus rollos 33, 34 y 35 se incluían las siguientes escenas: *Campaña electoral*, *Gran manifestación callista*, *Manifestación delahuertista*, *La rebelión delahuertista en Veracruz y Guadalajara*, *Combates en el frente oriental*, *Recuperación de Puebla*, *Combates en el frente occidental*, *La Batalla de Ocotlán*, *El Paso del río Lerma y La ocupación de Veracruz*.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Reyes, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano*, volumen II: 1920-1924, UNAM, México, 1994, p. 250.

<sup>8</sup> *La Revolución de la huertista, 1923-1924*, en resguardo de la Filmoteca UNAM.

<sup>9</sup> Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara / Universidad Veracruzana / Gobierno del Estado de Puebla / Filmoteca UNAM, México, 1997, pp. 84-85.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 140.



El general Calles asiste a una celebración en su honor en la ciudad de Mérida durante su campaña como candidato a la presidencia. Filmoteca UNAM.

La película de Toscano no se conservó, pero parte de lo usado por el cineasta sería reutilizado por su hija Carmen en el documental *Memorias de un mexicano* (1950), cuyos últimos diez minutos narran el periodo transcurrido entre el ase-

sinato de Francisco Villa en julio de 1923 y la toma de protesta de Calles el 1 de diciembre de 1924. Se muestran ahí imágenes de marchas prodelaHuertistas, la ocupación de Pensacola, el avance sobre Puebla con los volcanes de fondo y los rebeldes huyendo; la ocupación de Yurécuaro, Ocotlán y Guadalajara; el viaje de un tren por impresionantes paisajes. Son llamativos los pocos segundos que muestran la imagen de Calles en los carteles propagandísticos de su campaña, donde podemos leer textos en los que la Confederación de Sindicatos de la Clase Media le brindaba su apoyo, así como las imágenes profundamente simbólicas que muestran el rostro de Calles adornando el frente de una locomotora como una metáfora del conductor de la nación. El material incluido también deja constancia del rechazo de algunos sectores a la candidatura de Calles, inconformidad que fue acompañada por el desconocimiento del gobierno de Obregón por parte de Adolfo de la Huerta, que daría lugar a la rebelión ya mencionada.

La insurrección de Adolfo de la Huerta contra la imposición de Calles como candidato resultó llamativa también para las casas productoras de noticiarios (o *newsreels*). La filial británica de la productora Pathé produjo entonces el reportaje de 4 minutos y 22 segundos titulado *Another Revolution in Mexico* (1923), con imágenes que muestran multitudes que corren y marchan, ejércitos a caballo y a pie, así como retratos de Obregón, Carranza y Adolfo de la Huerta; sus intertítulos mostraban una estructura que narraba de esta forma la contienda:

Cortinilla de entrada ¡Otra revolución en México! El Ejército Nacional, leal al presidente Obregón, se movilizó contra el general Huerta [sic] y su ejército rebelde.

Int. ¡La campana que ha tocado la historia de muchas revoluciones en la historia reciente de México! ¿Cuál será su próximo mensaje?

- Int. En los últimos 10 años México ha tenido cuatro gobiernos. En 1915, el presidente Victoriano Huerta fue derrocado y el general Carranza entró triunfante en la capital [...]
- Int. Venustiano Carranza, asesinado hace cinco años.
- Int. En 1920, el general Obregón condujo sus fuerzas a la Ciudad de México y se convirtió en el próximo presidente de México.
- Int. El presidente Obregón ahora defiende a su gobierno contra el ataque insurgente, mientras las fuerzas rivales chocan por la presidencia.
- Int. Adolfo de la Huerta, líder de la insurgencia y candidato a la Presidencia.
- Int. Tropas del Ejército Nacional de México, leales a Obregón y listas para enfrentar a los ejércitos rebeldes que marchan sobre la capital desde dos direcciones.<sup>11</sup>

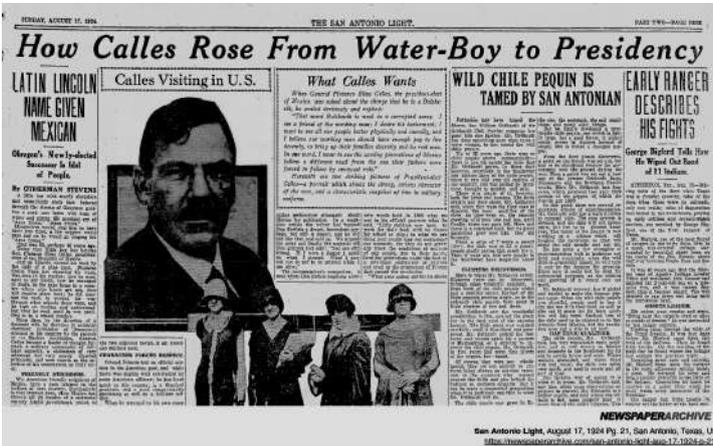
Como es claro en este ejemplo, para mediados de los años veinte los noticiarios habían pasado de ser recopilaciones de simples y breves registros informativos (conocidos como *actualities* o noticias de actualidad), a grupos de notas periodísticas más largas, con una estructura compleja. Las compañías pioneras en realizar estos compendios de notas desde la década de los diez fueron francesas, primero la Pathé, que en 1910 lanzó el *Pathé Journal*, a la que siguieron noticiarios de la Gaumont y la Éclair. Durante la segunda década del siglo se dio una diversificación en la manera de presentar las noticias, en una temprana búsqueda de distinguir géneros propagandísticos y noticiosos. Las primeras intervenciones de un go-

---

<sup>11</sup> *Another Revolution in Mexico* (1923), consultado en enero de 2020. <https://www.britishpathe.com/video/another-revolution-in-mexico/query/Mexico>.



Calles viajó a Alemania como candidato electo, en donde fue recibido con honores presidenciales.



La cabeza de la nota principal declara "Cómo Calles ascendió de aguador a presidente" mientras el título de la nota proclama que "Se le ha dado el nombre del Lincoln latino", además de mencionar que era un ídolo para el pueblo. *San Antonio Light*, San Antonio, Texas, domingo 17 de agosto de 1924, p. 21.

bierno en la realización y proyección de noticiarios se dieron durante la Primera Guerra Mundial, un acontecimiento de gran interés público.<sup>12</sup> A partir de entonces las productoras se dirigieron a públicos hambrientos de conocer lo que sucedía en sus países y en otros, generando de esa forma un sistema global de noticias internacionales.<sup>13</sup>

Para 1922 los *newsreel* se habían vuelto relevantes dentro de las carteleras; sin buscar competir con las ficciones, eran proyectados antes de las funciones estelares. Para realizarlos se contrató a periodistas provenientes de la prensa; los fotógrafos pasaron a ser camarógrafos y se generaron oficinas que incluían un editor de noticias (en el sentido periodístico), un *copydesk* y, cuando se incorporó la tecnología sonora, un musicalizador.<sup>14</sup> De esta manera se buscaba dar a los noticieros una estructura parecida a los periódicos, haciendo uso de intertítulos que funcionaban como cabeza de la nota y consecuentes subtítulos para los reportajes. Estos pequeños reportajes eran editados en un solo rollo, en el cual el orden era dictaminado por la importancia de las notas, comenzando con la noticia principal.<sup>15</sup>

En el caso de México, se tiene conocimiento de la circulación de los siguientes noticiarios fílmicos silentes: la *Revista México*, patrocinada por el gobierno de Carranza (1919-1920); el noticiario *Actualidades Mexicanas* (1919), del cual solo se editó un número compuesto por seis notas cortas; la *Revista Olimpia* (1921-1922), cuyos números se ex-

---

<sup>12</sup> Cull, Nicholas J., David Culbert y David Welch, *Propaganda and Mass Persuasion. A Historical Encyclopedia*, ABC-Clío, Oxford, 2003, p. 133.

<sup>13</sup> Chambers, Ciara, *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*, Palgrave / Macmillan, L. A., p. 3.

<sup>14</sup> Fielding, Raymond, *The American Newsreel. A Complete History, 1911-1967*, Mac Farland, USA, 2011, p. 85.

<sup>15</sup> *Idem*.

hibieron semanalmente durante un año; *Novedades cinematográficas de El Demócrata* (1923); *Magazín* (1922); *Revista Campo* (1924), y la *Revista Cinematográfica El Universal*, que inició en 1924.<sup>16</sup> Emilio García Riera registra una serie de noticieros filmicos realizados entre diciembre de 1928 y 1929, que supone estuvieron entre las primeras filmaciones sonoras mexicanas; fueron dirigidas por Gabriel Soria, quien había producido noticieros silentes para el *Excélsior*.<sup>17</sup> Otro de los camarógrafos de noticieros mexicanos fue Miguel Ruiz Moncada, quien, a través de la empresa Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, filmó en 1924 *La batalla de Ocotlán*, incluida en parte en el noticiario *Excélsior Reportajes*.<sup>18</sup>

La campaña electoral de Calles fue registrada también por la British Pathé, en *After The Revolution-The Elections* (1924). Los textos que acompañan a las imágenes contienen una editorial que, si bien pareciera ser discreta, resulta irónica. La cortinilla de entrada reza: “¡DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN!... ¡Las elecciones para el nuevo presidente parecen ser tan emocionantes como otras!”. Teniendo en cuenta que desde el exilio de Porfirio Díaz la mayoría de las sucesiones se habían dado por la muerte del presidente en turno o el derramamiento de sangre debido a insurrecciones, este encabezado pareciera ser una muestra del humor inglés. La película muestra mítines de apoyo a Calles, desfiles precedidos por bandas de pueblo en calles polvosas y una muchedumbre a la que el candidato se dirige. Estas últimas imágenes serán reuti-

<sup>16</sup> Reyes, *Bajo...*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>17</sup> García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Imcine / Conaculta, Guadalajara, 1993, tomo I: 1929-1937, p. 19.

<sup>18</sup> Ochoa Ruiz, Ma. Gloria Reyna, *Miguel Ruiz Moncada y el cine*, FONCA, México, 2005, pp. 91 y 96. Este camarógrafo también parece haber colaborado con *Revista México*.

lizadas para el reportaje *Peace in Mexico*, del cual hablaremos más adelante. Pero la crítica llega en el segundo y último intertítulo, en el que se declara: “El General Calles [...] es (¡por el momento!) El Héroe Nacional”.<sup>19</sup>

La rebelión delahuertista llegó a su fin en abril de 1924. Una vez finalizada la revuelta, Calles regresaría a visitar poblaciones en su calidad de candidato. Su formación como maestro lo había capacitado como orador y en la gira retomó temas de su interés como el necesario combate al alcoholismo, la búsqueda de un estado de bienestar y el compromiso del gobierno con la sociedad. De ese nuevo recorrido dio constancia la película *Gira política del general Plutarco Elías Calles a los estados del sur*.<sup>20</sup>

Calles ejerció su voto en Mérida. Confiado en haber ganado la contienda, regresó a la Ciudad de México para entonces emprender un viaje a Alemania. No resulta extraño entonces que una de las compañías productoras de mayor relevancia en aquel país, la UFA, filmara *Llegada del futuro presidente de México, general Calles, en el barco de la compañía HAPAG Deutschland en Hamburgo*<sup>21</sup> y poco después la ceremonia en la que el sonorenses fue protagonista junto al presidente alemán Friederich Ebert, rodeados de un número importante de funcionarios: en ella mexicanos y alemanes pasaron revista a una compañía de infantería mientras les eran rendidos honores.<sup>22</sup> El registro de la visita pudo ser visto en México en otra cinta, *El general Calles en Alemania*, que

---

<sup>19</sup> <https://www.britishpathe.com/video/after-the-revolution-the-elections/query/Mexico>.

<sup>20</sup> Reyes, *Filmografía...*, op. cit., p. 251, da cuenta de la proyección de esa cinta en Durango.

<sup>21</sup> Reyes, *Sucedió...*, op. cit., p. 23.

<sup>22</sup> *Idem*.



Plutarco Elías Calles arriba al Estadio Nacional para su ceremonia de investidura como presidente de México. Filmoteca UNAM.



Toma de protesta como presidente constitucional de México. Filmoteca UNAM.

mostraba el arribo del general a Hamburgo y su recepción en Berlín.<sup>23</sup> Fue en Alemania, por cierto, donde Calles se enteró de su triunfo en las elecciones.

Su viaje continuaría hacia Francia. Entonces se realizó la película *Ecos del viaje del presidente don Plutarco Elías Ca-*

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 263.

*lles a París* (el título indicaba que era presidente electo, aunque aún no se diera la toma de protesta). Filmada o distribuida por la compañía mexicana de Germán Camus, retrató la llegada de Calles a la capital francesa, su ofrenda de una paloma en la tumba del soldado desconocido, el recibimiento otorgado por el presidente francés, su visita al Instituto Pasteur, donde fue recibido por el director, y su visita a la tumba de Napoleón I.<sup>24</sup> Por otro lado, *Le président Mexicain en visite a Paris*, filmada por la Gaumont, tenía una cortinilla inicial que anunciaba: “París, Francia. El arribo a la Estación del Norte de M. Elías Calles, el nuevo presidente de la República de México”; a continuación, al parecer se veía al político descender del tren.<sup>25</sup>

Calles viajaría luego a los Estados Unidos, en donde se reuniría con el presidente Coolidge y con el expresidente William Taft, aquel que había protagonizado una película larga con Porfirio Díaz durante su encuentro en la frontera en 1909, filmada por los hermanos Alva. De esa reunión surgió el corto *Calles-Coolidge*.<sup>26</sup> Finalmente Calles llegaría a México, a tiempo para su toma de protesta.

II. ¡Presidente!

*Protesta del general Calles* fue al parecer filmada por Vicente Ladislao Cortés, quien según informa Aurelio de los Reyes substituyó a Jesús H. Abitia como el camarógrafo favorito del régimen.<sup>27</sup> Los materiales de esa cinta que han llegado hasta

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 28, registra su exhibición en los cines Palacio y Monumental.

<sup>25</sup> [https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=5537&rang=2](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=5537&rang=2).

<sup>26</sup> Reyes, *Sucedió...*, *op. cit.*, p. 30, registra su exhibición en los cines Olimpia y Salón Rojo.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 9.

nuestros días muestran la gran cantidad de personas que arribaban al estadio, hombres de traje y algunos de esmoquin, y mujeres portando elegantes y discretos sombreros, además de una gran cantidad de hombres en rigurosos uniformes militares que ayudaban a distinguir sus respectivos rangos. El espacio había sido decorado con banderas, banderolas que pendían de perchas y escudos nacionales. Mientras las gradas se encontraban plétóricas de civiles vestidos con trajes de trabajo y sombreros campiranos, el pueblo era representado en su diversidad. Por un pasillo cercado con bandas de guerra y militares accedían a la arena los invitados especiales. El arribo del líder obrero Luis M. Morones (quien apoyó activamente a Calles en su candidatura y que sería nombrado secretario de Industria, Comercio y Trabajo del gabinete callista) es destacado por medio de un intertítulo. Lo mismo ocurre con la esposa del general Obregón y su familia. La película deja constancia de que el inmueble se encontraba abarrotado. A continuación, presenciarnos el pase de lista a senadores y diputados. Finalmente, al punto de las 12 horas, es anunciada la llegada de los generales Obregón y Calles, quienes son recibidos con 21 disparos de salvas de cañón, el himno nacional, la marcha nacional y el aplauso de los asistentes. Una vez en el estrado vemos a Plutarco Elías Calles levantar el brazo derecho mientras jura su cargo y los asistentes estallan en vítores y aplausos, una cámara de cine preside su salida del templo y la multitud desaloja el sitio. Los materiales cierran con un paneo sobre la Columna de la Independencia, centrándose en el Paseo de la Reforma.<sup>28</sup>

La ceremonia también fue filmada por otros camarógrafos. Robert A. Turnbull hizo para el noticiero de la Fox

---

<sup>28</sup> *Toma de protesta del general Calles*, producida por México Cines S. A., material perteneciente a la Filmoteca de la UNAM.



La familia del presidente Calles en la terraza del Castillo de Chapultepec. Filmoteca UNAM.



El presidente Calles mira a la cámara durante los funerales de su esposa en el Castillo de Chapultepec. Filmoteca UNAM. Natalia Chacón de Calles, esposa del presidente, murió por complicaciones de la vesícula y asma, en la ciudad de Los Ángeles, California el 2 de junio de 1927; el general Calles se encontraba en México cuando recibió la noticia.



Imagen del Alcazar del Castillo de Chapultepec durante la ceremonia luctuosa. Filmoteca UNAM.



Por segunda vez el presidente mira molesto a la cámara. Filmoteca UNAM. Ante la noticia de la muerte de su esposa el presidente respondió por telegrama a su yerno Torreblanca: "Desgracia inmensa. Haga presente a mis hijos que mi dolor los acompaña. Prepare debidamente su cadáver y vénganse; ya se giran todas las órdenes necesarias frontera y tren". Aurelio de los Reyes, Natalia Chacón de Calles y sus hijas "cinemáticas" en [https://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/rastros/ras\\_reyes01.html](https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_reyes01.html)

*Ceremonia de protesta de Plutarco Elías Calles*, y Gaumont produjo *La passation des pouvoirs présidentiels au Mexique*.<sup>29</sup> Con una duración de 39 segundos, el material existente de esta última resume en imágenes la toma de protesta; la única diferencia significativa respecto a las escenas correspondientes en la cinta de Vicente Ladislao Cortés sería el momento en que Calles, ya como presidente, toma una niña pequeña en sus brazos, para inmediatamente regresarla a quien la cargaba. En otra película, de la British Pathé, el asesinato de Francisco Villa funcionaba como un detonante del fin de la supuesta estabilidad del país, lo que se resolvía gracias a la llegada de Calles al poder. Después de ser testigos de su investidura, la nueva estabilidad se representaría a través de una panorámica de la Ciudad de México, la cual mostraba una vida cotidiana pacífica, con calles del centro donde circulan autos y es posible apreciar la cúpula del Palacio de Bellas Artes aún en construcción; al final de la toma podía distinguirse la edificación del proyecto de palacio legislativo del régimen porfiriano, que años más adelante sería designado Monumento a la Revolución.

Así, de golpe, queda atrás el México bárbaro y nos encontramos con el México que se moderniza y deja atrás los conflictos. En estas imágenes Álvaro Obregón ya no lleva casaca militar; luce un traje y corbatín, la manga del brazo faltante está doblada con sumo cuidado, abandona el Estadio Nacional como acompañante del presidente Calles, a quien ha cedido el primer plano. México está cambiando ante los ojos de la cámara, apostando a dejar los conflictos atrás y dar un paso a la modernidad.<sup>30</sup> Durante el primer segmento de este filme se establecía el contexto en el cual Calles llegó a la

---

<sup>29</sup> [https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=5626&rang=4](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=5626&rang=4).

<sup>30</sup> Material perteneciente a la Filmoteca de la UNAM.

presidencia, lo que dejaba en claro que él constituía la solución de los problemas planteados. Esta narrativa, con la contextualización de un problema que será resuelto por un líder cuya presencia se presenta como una solución —ya sea por medio de su investidura, de las obras propuestas y ejecutadas durante su gobierno o del desarrollo de su agenda política—, sería más o menos frecuente en las cintas propagandísticas mexicanas.

Por primera vez, la protesta del presidente de la República fue hecha a plena luz del sol y ante los representantes de todas las clases sociales y de las naciones amigas.<sup>31</sup> También fue la primera vez que el Estadio Nacional fue utilizado para una investidura presidencial. Construido en 1923, había sido pensado sobre todo como “una grandiosa obra relevante de cultura positiva y estimulante para el mejoramiento físico, cultural, estético y artístico de nuestra juventud”.<sup>32</sup> El edificio, ubicado en la colonia Roma, fue impulsado por el secretario de Educación José Vasconcelos. Tenía forma de herradura, una longitud de 172 metros y capacidad para 60,000 espectadores.<sup>33</sup> Se convertiría en un emblema del México posrevolucionario, y sería testigo de dos de las más importantes tomas de protesta del periodo: la de Calles y la de Lázaro Cárdenas.<sup>34</sup>

El Estadio Nacional fue uno de los escenarios principales para filmar propaganda estatal, convirtiéndose en un

---

<sup>31</sup> Texto del intertítulo inicial del material fílmico titulado *Protesta del general C. Plutarco Elías Calles*, México Cines. Material perteneciente a la Filmoteca de la UNAM.

<sup>32</sup> Briuolo Destéfano, Diana, *El Estadio Nacional: Escenario de la Raza Cósmica*, consultado en junio de 2020, p. 12. [https://www.academia.edu/35612804/Estadio\\_Nacional\\_de\\_México\\_1924](https://www.academia.edu/35612804/Estadio_Nacional_de_México_1924).

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>34</sup> En ese recinto se llevaron a cabo también las tomas de protesta de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez.

elemento relevante en la construcción del imaginario político del país. Para su apertura durante el régimen obregonista, se contó con un coro de doce mil niñas que entonaron el himno nacional y dos canciones tradicionales, así como las presentaciones de tablas gimnásticas y bailes folclóricos, entre ellos un jarabe tapatío ejecutado por mil parejas de baile, seguido de un desfile atlético, una pirámide humana y un desfile de caballería. Un inicio apoteósico para un espacio que se convertiría en símbolo de unidad entre la clase política y el pueblo.<sup>35</sup> El inicio de actividades quedó registrada en la película *Inauguración del grandioso Estadio Nacional* (1924), producida por los talleres cinematográficos de la Secretaría de Educación, así como *Fiesta en el Estadio Nacional* (1924), realizada por Jesús H. Abitia a través de la México Cines.<sup>36</sup>

*Peace in Mexico* (1924), filmado por la Pathé, tuvo dos versiones: la primera constituye un reportaje en el cual somos testigos del cambio de poderes; con una duración de 4 minutos y 14 segundos, la edición es muy parecida al material de Vicente Ladislao Cortés antes descrito. La diferencia reside en que aquí podemos ver al presidente arribando al templete y llevando a cabo el juramento. La cámara realiza un paneo que nos permite ver a la multitud que lo acompaña. En uno de los intertítulos se destaca la presencia del diputado Morones. Y al final vemos un nutrido desfile de campesinos y obreros manifestando su apoyo a Calles. El material nos muestra también imágenes de la gira de campaña, lejos de la ciudad de México y sus grandes avenidas. Se nos traslada a una pequeña población donde vemos a Calles dirigir un discurso de manera enérgica a la multitud coronada por mantas y carteles de apo-

---

<sup>35</sup> Briuolo, *op. cit.*, p. 29.

<sup>36</sup> Reyes, *Filmografía...*, *op. cit.*, pp. 251 y 257.

yo.<sup>37</sup> A diferencia del material mexicano, esta pieza pone al centro a la población rural, dejando atrás a la clase burguesa y las élites políticas.

Parte de este material fue reutilizado en otro reportaje producido por la misma compañía, *After The Revolution-The Elections* (1924), con duración de 39 segundos en su versión corta. En él únicamente se incluye un intertítulo de entrada, el cual presenta la siguiente información: “*Mexico. Peace in Mexico?* Entusiasta multitud de 50,000 observa al general Calles hacerse cargo de la oficina presidencial”. Llama la atención el signo de interrogación que lleva el título. Es como si la Pathé inglesa cuestionara la duración de esa paz, en una postura editorial que no es incluida en la versión larga de este filme.

La toma de posesión de Calles es el acontecimiento del cual se han encontrado mayor número de registros donde aparece el político sonoreño. En pleno auge de los *newsreels*, sus apariciones se verían luego limitadas a segmentos dentro de reportajes. Su relativa ausencia de las pantallas (comparado con Madero, Carranza y Obregón) tal vez se debió a la conciencia de su poco carisma,<sup>38</sup> o a que con su mandato llegaba un aparente periodo de paz, en el que los acontecimientos políticos se convirtieron, más que las personas, en el objetivo de la lente. En todo caso, con esto iniciaría una nueva vertiente en el cine de propaganda, en la cual la agenda gubernamental sería el centro del discurso fílmico.

---

<sup>37</sup> *Peace in Mexico*, consultado en enero de 2021. <https://www.britishpathe.com/video/peace-in-mexico-long-version/query/President+Calles+Mexico>.

<sup>38</sup> Benjamin, Thomas, *La Revolución. Mexico's Great Revolution as Memory, Myth and History*, University of Texas, Austin, 2000, p. 73.

### III. Imágenes de un desencuentro

Podemos especular que uno de los motivos de la escasa presencia de Calles en el cine de propaganda se debió a su distanciamiento de quien había sido uno de los principales propagandistas en imágenes del constitucionalismo, Jesús H. Abitia. Su desencuentro quedó registrado en un intercambio de correspondencia por demás interesante, en el que podemos ver surgir al Calles duro, al caudillo de la Revolución. Como se ha señalado, Abitia había sido favorecido por los gobiernos de Carranza, De la Huerta y Obregón, pero esas preferencias no lograron sostenerse durante el callismo.

Para 1925 ya se habían realizado una serie de cuestionamientos sobre el uso de los recursos otorgados al fotógrafo y que databan del carrancismo cuando en 1917, siendo presidente Carranza, le había pedido hacer un viaje por Centro y Sudamérica, realizando propaganda por México a través de exhibiciones, para lo cual le fueron otorgados siete mil dólares. En palabras del mismo Abitia, ese dinero sirvió para recorrer el país filmando los materiales que serían mostrados en el extranjero, y le recuerda que Calles mismo fue testigo de dichas filmaciones en Sonora. Los materiales fueron entregados a Juan de Dios Bojórquez y a Ángel Lagarda, además de que algunas otras fueron mandados a Estados Unidos, Francia y Alemania para su exhibición.<sup>39</sup>

Durante la presidencia de Obregón, la Contraloría buscó comprobar el gasto del dinero entregado, generando un intercambio de comprobantes que se extraviaron. Abitia tuvo que recurrir al presidente para que hiciera un oficio en el cual dejaba constancia de la realización de los trabajos refe-

---

<sup>39</sup> AGN, Fondo Obregón / Calles, caja 54, exp. 121-E-E-53, septiembre 17, 1925. Agradezco a Ángel Miquel que me facilitara los documentos citados en este apartado.

ridos. Aunque ese documento parecía dar por terminadas las suspicacias sobre el manejo del dinero, en 1925 la Contraloría volvió a requerir la comprobación de los recursos, ante lo que Abitia realizó una nueva solicitud, esta vez a Calles, para establecer un acuerdo en el que se le cancelase la responsabilidad sobre esos recursos.<sup>40</sup> La respuesta del presidente fue implacable. Por medio de un oficio dictado a su secretario, hizo saber lo siguiente a Abitia:

[...] en respuesta se me encarga manifestar a usted que lamenta no le sea posible ordenar al Departamento de Contraloría el acuerdo al que se refiere, por no constarle la ejecución completa de los trabajos de las películas que se le consideraron, ni el uso que usted ha hecho de la cantidad de dinero que para hacer dicho trabajo se le proporcionó, impidiéndoselo, además, el hecho de la incansable labor que el propio primer magistrado ha venido desarrollando por la purificación al funcionamiento de todas las oficinas del ejecutivo, y muy especialmente de los asuntos en que median los intereses de la nación.<sup>41</sup>

Queda claro que Calles desconfiaba del uso del dinero, así como de las intenciones de Abitia. Este no desistió en la búsqueda de congraciarse con el ejecutivo y realizó un nuevo acercamiento.

Abitia había sido uno de los primeros camarógrafos que comprendió la relevancia de la propaganda durante la Revolución y después, en los diferentes gobiernos surgidos de esta. De ahí dedujo la necesidad de que el Estado generara una producción homogénea, coherente y de buena calidad. En carta enviada a Calles en marzo de 1926, ofrecía

---

<sup>40</sup> AGN, Fondo Obregón / Calles, caja 54, exp. 121-E-E-53, septiembre 17, 1925.

<sup>41</sup> *Idem.*

hacerse cargo de filmación de películas de propaganda, hasta entonces hechas por camarógrafos contratados en distintas Secretarías: Industria, Educación, Agricultura, Gobernación y Relaciones. Por lo tanto, pedía al mandatario ordenar a cada Secretaría el pago de \$20,000.00 a su compañía productora (la México Cines), así como el cierre de los laboratorios cinematográficos de las de Educación y Agricultura, “pues son administradas por personal incompetente lo que redundo en películas de mala calidad”.<sup>42</sup> Abitia recordaba, para apoyar su solicitud, haber hecho “sacrificios” cuando elaboraba la propaganda de la gira de Calles como candidato presidencial.

Estaba claro que la propuesta del camarógrafo era hacerse cargo de la producción estatal. La respuesta del presidente fue de nuevo contundente y podemos notar en ella la antipatía que sentía por el fotógrafo. En un oficio escrito personalmente, Calles afirmó que las Secretarías y Departamentos de su gobierno trabajaban en total libertad presupuestaria, por lo que no podía ordenar los desembolsos que el fotógrafo pedía, y aclaraba:

Con respecto al párrafo de su carta en que afirma haber realizado usted un sacrificio para ayudarme durante mi propaganda política, quiero manifestarle con toda franqueza que me extraña en absoluto esa aseveración. Pues si se refiere a los trabajos cinematográficos que realizó, estos fueron remunerados perfectamente, ya que me costaron más de 60,000.00. Y si se refiere usted como simple partidario de mi candidatura, más me asombra que califique tal hecho como sacrificio, pues en ese caso habría de considerar como tal la votación que realizaron el millón trescientos mil habitantes que ocurrieron a las urnas a mi favor y hasta ahora nadie, excepto usted, se ha considerado con derecho a reclamar algo de mi Gobierno. Y es que en toda

---

<sup>42</sup> AGN, Fondo Obregón / Calles, caja 248, exp. 803-A-26, marzo 22 de 1926.

lucha política a donde se va en pos de principios, los intereses personales deben de quedar por completo olvidados.<sup>43</sup>

El presidente concluía asegurando que “me veo en la circunstancia imperiosa de ceñirme a la ley como funcionario público, y quien así la respete tiene que sacrificar sus sentimientos personales”.

Las malas relaciones del fotógrafo con el gobierno continuaron bajo la presidencia de Pascual Ortiz Rubio. De hecho, se hizo evidente que el terreno y el estudio de la México Cines corrían el riesgo de ser expropiados. Entonces Abitia hizo un esfuerzo para conservar la propiedad, en un documento dirigido al presidente y también a Calles, escrito con la intención de disipar malos entendidos sobre el tema (tenía muy claro el papel del Jefe Máximo en los mandatos que se le sucedieron y no quiso dejarlo al margen de su conversación con el presidente Ortiz Rubio).<sup>44</sup> En ese memorándum el fotógrafo hizo un recuento de sus servicios a los gobiernos de los sonorenses en el que iniciaba recordando la visita realizada por Obregón, De la Huerta y el mismo Calles al predio que le fue otorgado en Chapultepec, en el cual fueron construidos los estudios de la México Cines. Hacía hincapié en que dicho lugar era necesario para alcanzar “el ideal que he venido persiguiendo desde que empezó la Revolución, de hacer obra en pro de nuestro país por la cinematografía, que es en la actualidad la mejor manera de hacer propaganda en todos los países civilizados”.<sup>45</sup> Después, recordaba que Calles le había transmitido por un tercero la invitación de acompañarlo en su gira como candida-

---

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> Memorándum incluido en Carlos, Macías, *Plutarco Elías Calles. Correspondencia personal, 1919-1945*, vol. I, FCE, México, 1993, p. 349 y ss.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 349.

to, “tomando películas de propaganda para que se pasen por los cines”.<sup>46</sup> Y aseguraba haber aceptado dejando en claro que no era necesario que se le proporcionaran recursos para tal trabajo, ya que contaba con un fondo que estaba dispuesto a invertir, apostando a que Calles triunfaría y una vez llegado al poder pudiera pagarle los gastos realizados, mismos que no serían solicitados en caso de que este no lograra ser presidente. Abitia refería luego haber sido blanco de diversas amenazas e incluso de un supuesto atentado en contra de una casa comercial de material fílmico y fotográfico que le pertenecía, la cual fue destruida por un incendio. También afirmaba que siguió a Calles a Puebla, en donde fue víctima de un atentado con arma de fuego, durante una de las filmaciones. Y que, una vez terminado el levantamiento delahuertista, retomó las filmaciones de la gira de Calles, acompañándole en su trayecto a Mérida, periodo durante el cual filmó cerca de 40,000 pies de película de los cuales se imprimieron 154 rollos, con una inversión de 60,000 pesos. En los días posteriores a la toma de protesta, Abitia hizo entrega de los comprobantes de dichos gastos y el presidente acordó que se realizarían pagos de 5,000 hasta completar el total de lo adeudado. Abitia fue entonces llamado por Obregón para filmar en su rancho y al hacérselo saber a Calles solicitó una partida extra para realizar ese trabajo, ya que se encontraba en una situación económica muy frágil al no haber recibido los pagos ya comprometidos. La película filmada para Obregón llevó por título *Las tres eras de la agricultura, los bueyes, las mulas y la gasolina* (1928), la cual a decir del fotógrafo fue financiada con los pagos que el gobierno le proporcionaba, por lo cual Abitia no pudo saldar sus deudas.

Pocos antes de ser asesinado en el restaurante La Bombilla el 17 de julio de 1928, Obregón habría dicho a su ci-

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 350.

neasta de cabecera: “no es posible que gobierno alguno evite el que sigas desarrollando la cinematografía, con lo que más beneficias al país que a ti mismo”.<sup>47</sup> Sin embargo, la muerte del presidente electo dio por terminado el apoyo gubernamental a Abitia. Lo que siguió para él fue una serie de desencuentros con los dos presidentes que siguieron a Calles que culminaron en la acusación de haber participado en la rebelión escobarista.<sup>48</sup> Salió librado al justificar su presencia en la zona de conflicto para producir una película referente a la vida de Obregón y así evitó la cárcel. Pero no que le fueran confiscados los estudios, con gran parte de los bienes que estaban en su interior, entre ellos mucho de su material y equipo filmico, así como una edificación donde había una escuela de fotografía y una estación de fruticultura. Intentó defender la propiedad algún tiempo y el memorándum de 1931 es un último alegato para conservarla, pero Calles guardó silencio y dejó a su suerte a Abitia, quien fue despojado de lo que había construido. A partir de entonces quedaría relegado de la producción propagandística del país. Si bien es cierto que desde la llegada del cinematógrafo al país los distintos cineastas siguieron las andanzas de los principales políticos, no queda un testimonio de trabajo tan enfocado a la producción de propaganda hasta ese momento como el de Abitia.<sup>49</sup> Resulta llamativo que Calles dejara a un lado el apoyo a la producción

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>48</sup> El 3 de marzo de 1929, siendo presidente provisional Emilio Portes Gil, dio inicio una rebelión contra el gobierno federal encabezada por el general José Gonzalo Escobar, quien proclamó el Plan de Hermosillo en donde pedía convocar a nuevas elecciones. <http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/5/06051929.html>. [https://www.ecured.cu/José\\_Gonzalo\\_Escobar](https://www.ecured.cu/José_Gonzalo_Escobar): El combate a esa rebelión dio lugar a filmaciones de las que se hablará más abajo.

<sup>49</sup> Miquel, Jesús..., *op. cit.*

de películas de propaganda, ignorando el trabajo de sus predecesores en este tema.

#### IV. Películas de propaganda

A pesar de todo, como afirma Aurelio de los Reyes, “Calles continuó la política iniciada por Carranza de difundir una imagen positiva de México en el exterior con películas, embajadas culturales y exposición de sus productos en diversos países”.<sup>50</sup> Este autor consigna que durante 1927 y 1928 el gobierno mexicano envió filmes de propaganda a Europa, América Latina y Asia. De la misma manera, se siguió vigilando la distribución de películas extranjeras, sujetas a la aprobación de cómo representaban a los mexicanos. Continuando con el convenio firmado en 1923 con la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas, los filmes llegados al país resultaron por lo general aceptables, siendo prohibidos solo cuatro títulos durante el mandato de Calles.<sup>51</sup> Uno de ellos fue *La Paloma* (Roland West, 1927), que un editorialista del periódico *El Universal* consideró un deliberado ataque de los petroleros al gobierno de México, y que “casualmente” se estrenó en Estados Unidos durante un tenso periodo vivido entre los dos países, a causa del conflicto en esa industria que conduciría a fin de cuentas a su expropiación en el gobierno de Lázaro Cárdenas.<sup>52</sup> Tal vez como respuesta a esa cinta, y bajo el auspicio de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, el Estado produjo *La industria del petróleo mexicana* (1927), en la que se registraban “desde las exploraciones en

---

<sup>50</sup> Reyes, *Sucedió...*, *op. cit.*, p. 369.

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 370.

busca de yacimientos petrolíferos hasta el envío del producto en barcos-tanques, pasando a través de las arduas labores de perforación y refinamiento, así como de los peligros a los que se exponen los trabajadores”.<sup>53</sup> Con este filme se afirmaba el género que se convertiría en uno de los favoritos de los gobiernos posrevolucionarios, el cine en torno a la industria petrolera, y que tenía como antecedente *La industria del petróleo* de Adriana S. Elhers (1920). Por otro lado, la cinta revelaba una incipiente estrategia de propaganda que dejaba atrás la imagen del caudillo en turno, para centrarse en las obras públicas y los cambios originados en el país.

A la misma corriente habían pertenecido otras películas, entre ellas *México industrial* (1923), financiada por la Compañía Anunciadora Mexicana, donde se mostró el desarrollo reciente del país enfocándose en la industria textil; Moisés Viñas considera esta cinta como muestra de un cine propagandístico en el que, en una segunda etapa, se aprecia un mayor dominio del lenguaje filmico.<sup>54</sup> Más adelante Antonio T. Alanís produjo *México en su comercio, industria, las artes*, hecha con intención de contrarrestar las campañas de desprestigio contra el país y la cual fue exhibida a Calles el 11 de enero de 1926 en la Secretaría de Relaciones Exteriores.<sup>55</sup> El mismo año se hizo *Película de las cosas de México*, financiada por la Secretaría de Marina, con una extensión de cuatro rollos. En ella se encontraba metraje de la toma de protesta presidencial, el nuevo Colegio Militar, paisajes, edificios de la capital, festejos en el Estadio Nacional, entre otras “cosas”; Calles ordenó

---

<sup>53</sup> Reyes, *Filmografía...*, op. cit., p. 76, registra una exhibición de esta obra en El Havre, Francia.

<sup>54</sup> Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, Filmoteca UNAM, México, 1987, pp. 64-66.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 45; en la misma Secretaría se había proyectado el corto *Desfile militar del 16 de septiembre de 1925*.

realizar copias para enviar a los consulados.<sup>56</sup> El jueves 30 de abril del mismo año se estrenó en el Teatro Hidalgo la película *Producción*, filmada por órdenes del presidente en Alemania y que trataba sobre sociedades cooperativas.<sup>57</sup> Dentro de ese ímpetu de mostrar el desarrollo, se realizó *Solemne inauguración de la Cervecería Modelo S. A.*, a cuyo estreno asistieron el presidente, Luis N. Morones, Aarón Sáenz y “representantes de todas las clases sociales de México”.<sup>58</sup> Por otro lado, el Departamento del Trabajo realizó *La industria y el comercio de México* (1928), fotografiada por Enrique Solís.<sup>59</sup>

*Carreteras de México* (1927), filmada durante una excursión de altos funcionarios y proyectada en la Cámara de Comercio, mostraba el adelanto alcanzado por el país en ese rubro en los últimos años; fue exhibida en Estados Unidos en una campaña ilustrativa “de buena voluntad” que buscaba atraer turismo.<sup>60</sup> Con parecidas intenciones se filmó *Congreso Nacional de Caminos*, la cual “daba a conocer algunos de los aspectos de los trascendentales trabajos que, en materia de construcción de carreteras modernas, está realizando la Convención Nacional de Caminos, de acuerdo con el programa trazado por el presidente Calles”,<sup>61</sup> así como *Caminos nacionales de México y su construcción*, producida por la Dirección de Caminos de la Secretaría de Industria y Comercio, y *Escenas de la vida mexicana, de lugares pintorescos de la República y de algunas industrias nacionales*, que se exhibió en Alema-

---

<sup>56</sup> Reyes, *Filmografía...*, op. cit., p. 63.

<sup>57</sup> Reyes, *Filmografía...*, op. cit., p. 29.

<sup>58</sup> Reyes, *Filmografía...*, op. cit., p. 41.

<sup>59</sup> Reyes, *Filmografía...*, op. cit., p. 93.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 95.

nia por el cónsul en Gotemburgo, junto con una conferencia en la que se invitaba a invertir en el país. Al mismo grupo de cintas promocionales perteneció *Sonora*, filmada por Abitia; estrenada en el Teatro Nacional, con una longitud de tres mil metros, reproducía minuciosamente aspectos de la agricultura de la zona, como la tecnología utilizada en los campos de cultivo y los sistemas de trabajo de los campesinos.<sup>62</sup> Y *Trabajos de la Compañía Electricadora en el Ferrocarril Mexicano en Orizaba* mostraba los paisajes de la ruta, la subestación de electrificación en el poblado de Maltrata, puentes, túneles y los trenes en actividad.<sup>63</sup>

El gobierno de Calles apoyó también la distribución de la cinta *México ante los ojos del mundo* (1925), producida por los Ferrocarriles Nacionales de México y dirigida por el chileno Miguel Chejade. En ella se mostraba “todo lo valioso y bello que encierra nuestro país en arqueología, historia, monumentos, arquitectura, industria, bosques inexplorados, etcétera”. Fue exhibida en Estados Unidos, Centro y Sudamérica, buscando contrarrestar las campañas de algunas empresas extranjeras para mostrar a los mexicanos como un pueblo inculto.<sup>64</sup> Dos copias de esta cinta se quedaron en México a cambio del financiamiento otorgado para su realización. El filme, dividido en tres capítulos, muestra un viaje por tren que parte de la estación de Buena Vista en la Ciudad de México. Propulsado por una locomotora moderna, impulsado por gasóleo y llevando la valiosa carga del petróleo en uno de sus vagones cisterna, el filme deja en claro que la gran producción

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 99; en la p. 54 este autor considera posible que hubiera un filme homónimo producido por un empresario de cines proveniente de Mexicali.

<sup>63</sup> Reyes, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano*, volumen III: 1924-1931, UNAM, México, 2000, p. 26.

<sup>64</sup> Reyes, *Sucedió...*, *op. cit.*, pp. 372-373.

de petróleo del país permite suministrar combustible a todas las locomotoras de México. El material resulta ilustrativo, en él somos testigos de un viaje hacia Cuernavaca, con una clara intención en dar a conocer las comodidades y beneficios que se cuenta al viajar por los Ferrocarriles Mexicanos; vagones comedores con servicio de meseros y sonrientes comensales, el tren sube por el Ajusco y nos muestra hermosos paisajes; los viajantes visitan el Jardín Borda en donde podemos apreciar sus estanques y paseos, para después continuar con su camino hacia el valle de Cuernavaca, en donde visitarán distintos puntos de interés turísticos.

Este material sienta las bases para un formato documental que será muy utilizado posteriormente; los documentales turísticos que promueven las bellezas naturales y arquitectónicas del país, que a su vez son utilizados para mostrar el desarrollo tecnológico y de infraestructura y los beneficios que otorgan a las comunidades, así como la necesidad de impulsar nuevas obras, en cuya trama resulta fundamental mostrar el desarrollo posrevolucionario, pero sobre todo la nueva cara de un México nuevo y moderno, un México posrevolucionario ante los ojos del mundo.<sup>65</sup>

La Secretaría de Educación Pública (SEP) puso también empeño en la producción de cine en el periodo presidencial de Calles. Inaugurados el 15 de abril de 1922, con José Vasconcelos como secretario y Obregón como presidente, los Talleres Cinematográficos de la SEP tenían la función de realizar funciones de materiales, tanto nacionales como extranjeros, así como de registrar eventos artísticos, deportivos y culturales.<sup>66</sup> Encabeza-

---

<sup>65</sup> *México ante los ojos del mundo* está resguardada en la Filmoteca de la UNAM.

<sup>66</sup> Gudiño Cejudo, María Rosa, "Un recorrido filmográfico por la Secretaría de Educación Pública: México (1920-1940)", en *Tempos e espaços em educação*, vol. II, núm. 26, Brasil, jul/sep, 2018, pp. 91-112.



El presidente Calles. Filmoteca UNAM.

da desde 1925 por Luis Márquez, esa oficina también se vio involucrada en el lanzamiento de cuatro números del noticiero *Revista cinematográfica*. Aunque a fin de cuentas la dependencia cumplió más la función de exhibidora que la de productora, se hicieron con su sello en 1925 los cortos *Edificio de la Secretaría de Educación Pública y sus dependencias*, *Festivales escolares*, *Actividades de las escuelas industriales y técnicas* y *Fiesta en el Estadio Nacional el 15 de septiembre*, de los cuales se entregaron dos copias a la Secretaría de Relaciones Exteriores para su proyección en el extranjero. Durante 1926 la SEP produjo *El mundo y los astros*, y en 1927 *Actividades de las escuelas superiores técnicas*.<sup>67</sup>

Por otro lado, de los materiales destinados a noticiarios filmados en el mandato de Calles, podemos mencionar el ti-

<sup>67</sup> Reyes, *Filmografía...*, op. cit., pp. 21-79.

tulado *Aprendiendo el amor al país de manera temprana*, con una duración de 52 segundos y estrenado en agosto de 1924. En él observamos el desfile realizado para celebrar el *Festival de la bandera*, con el presidente como testigo. Dicho festival se realizó de nueva cuenta en el Estadio Nacional. Predecesor de las películas de desfiles producidas anualmente durante el posterior cardenismo, muestra a miles de niños realizando tablas atléticas y marchando frente al podio presidencial para ser abanderados por el general Calles, ante quien se inclinan para recibir el lábaro patrio, para marchar portándolo y realizar algunas suertes con ella.<sup>68</sup> En este material podemos ver al Calles maestro, atento de los jóvenes y del acto que ahí se llevaba a cabo, como una especie de director de escuela en un día de celebración patria.

## V. La Cristiada

Uno de los sucesos más relevantes sucedidos durante el mandato de Calles fue la llamada Guerra Cristera que, iniciada en 1926 en un ambiente de tensión entre la iglesia y el gobierno, detonó con las declaraciones vertidas por el arzobispo González y Valencia y el obispo Miguel de la Mora al diario *El Universal*, acerca de la libertad religiosa y con la subsecuente proclamación del arzobispo primado de México, Monseñor José Mora y del Río, quien dijo que “el Episcopado, clero y católicos no reconocemos y combatiremos los artículos 3º, 5º, 27º y 130º de la Constitución vigente”. A lo que Calles respondió con la expulsión de todos los sacerdotes extranjeros, y con la clausura de las escuelas e instituciones benéficas adminis-

---

<sup>68</sup> *Learn Love of Country Early*, consultado en enero de 2021. <https://www.britishpathe.com/video/learn-love-of-country-early-on-sleeve-as-leaton-lo/query/Plutarco+Elias+Calles>.

tradas por la iglesia. Esto recrudeció el enfrentamiento entre ambas instituciones y desató brotes de violencia en distintas regiones del país que irían en aumento, hasta que salieron de control tanto por parte de la Iglesia, como del gobierno.<sup>69</sup> El conflicto llegaría a su fin durante el mandato de Emilio Portes Gil, quien asumió el poder luego de la salida de Calles de la presidencia el 1.º de diciembre de 1928.

Aurelio de los Reyes apunta que “al general Calles tampoco parece haberle interesado filmar la guerra cristera para la Secretaría de Guerra ni como registro histórico”.<sup>70</sup> Y si bien, como dice el mismo autor, “el gobierno impidió el acceso a camarógrafos de otros países” para que filmaran el conflicto, hubo quien pudo evadir la vigilancia gubernamental y producir imágenes sobre él. Por ejemplo, la British Pathé filmó *Religious Crisis in Mexico* (1926), corto informativo de un minuto. En la cortinilla de entrada podemos leer “CRISIS RELIGIOSA EN MÉXICO. Grandes multitudes se reúnen ante la Catedral de la Ciudad ante la publicación del decreto del Gobierno de Calles”. Luego se da paso a una multitud aglutinada frente a la Catedral Metropolitana, en donde se pueden leer pancartas que rezan “los enemigos del general Calles”; miles abarrotan el zócalo y un intertítulo aclara que “Las madres esperan horas para bautizar a los niños antes de la suspensión de los sacramentos”. Ahora la cámara nos muestra los rostros de los manifestantes, trabajadores y campesinos que cargan bebés; gente humilde que lleva a sus hijos a bautizar hace fila bajo la mirada de los gendarmes.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Véanse, entre otros, Meyer, Jean, *La Cristiada I-IV*, Clío, México, 1999 y Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, Cal y Arena, México, 1990.

<sup>70</sup> Reyes, *Sucedió...*, *op. cit.*, p. 406.

<sup>71</sup> British Pathé, consultado en enero de 2021. <https://www.britishpathe.com/video/religious-crisis-in-mexico/query/Mexico+Calles>.

Por su parte, Gaumont produjo la nota *Les premières vues enregistrées à Mexico à l'occasion du conflit qui met aux prises le gouvernement Calles et le parti catholique* (1926), con duración de 40 segundos. Comienza con una toma de la Catedral. A sus pies podemos ver cientos de personas de clase popular, para después constatar la imagen de Calles realizando el juramento durante su acto de investidura como presidente. La diferencia con el resto de las imágenes encontradas en torno a la Cristiada es una marcha de apoyo a Calles, la cual es ordenada y está constituida por hombres en traje, probablemente burócratas, que *desfilan* en contingentes y llevan pancartas, entre las cuales se puede leer: “Los triunfos rotundos del gobierno de Calles provocaron la cólera de los vencidos que tienden inútilmente a revelarse” y “Con el dinero mexicano que cada año se envía a Roma se alivianarían (ilegible) y se despejarían muchas carencias”.<sup>72</sup>

Otra mirada a la guerra cristera sería ofrecida en el material titulado *Guerra civil: los rebeldes cristeros derrotan a los soldados federales en la batalla por Juárez / El coronel Charles Lindbergh regresa de la Ciudad de México*.<sup>73</sup> El material, fechado en 1929, podría ser en realidad de 1927, año en que Lindbergh visitó México, en lo que ha sido visto como un intento de restablecer las relaciones cordiales entre el gobierno mexicano y el estadounidense. El material contiene imágenes del ejército apostado al costado de una vía del ferrocarril, por donde se desplaza un tren militar con vagones cargados con metralletas. También se retratan los intentos del ejército de los Estados Unidos por blindar la frontera. Los intertítulos

---

<sup>72</sup> [https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id\\_doc=197612&rang=1](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id_doc=197612&rang=1).

<sup>73</sup> <https://www.britishpathe.com/video/VLVA4FGXZOHIDOSVYQBRHJ8HK-3QMIN-GR-14322/query/Cristeros>.

explican que “el puente entre El Paso, Texas, y Juárez es cerrado mientras la batalla por la ciudad mexicana crece”; “la reja que separa los dos países se cierra”, “mientras un tren armado americano patrulla la línea internacional”. Así se muestra el despliegue armamentístico para cerrar la frontera, mientras vemos el poderío de un tren blindado estadounidense sobre la vía. “El victorioso general rebelde Miguel Valles conversa con el general de brigada George Moseley sobre los términos de la guarnición de Juárez derrotada”. Podemos ver al general Valles discutiendo el futuro de los vencidos. “Las fuerzas gubernamentales vencidas marchan sobre suelo estadounidense”. El ejército entra al territorio americano en filas; entre ellos corren fotógrafos y camarógrafos. Es aquí en donde encontramos el cambio de la noticia hacia otro relevante acontecimiento. “Después de sobrevolar la república de Warren, el coronel Lindbergh llega a Brownsville, Texas, abriendo la ruta del correo de noticias desde la ciudad de México”. El material muestra vistas aéreas del territorio mexicano, segundos después del *Espíritu de San Luis*, el avión comandado por Lindbergh aterriza en Texas, donde es recibido por cientos de personas. Lindbergh parte luego un automóvil entre la aclamación del público.

Si bien Calles ya no estaba en el poder al finalizar el conflicto, retomemos el material *Multitudes mexicanas acuden a los santuarios cuando el tratado pone fin a la disputa de la iglesia* (1929), producido por la Metro-Goldwyn-Mayer.<sup>74</sup> Vemos a miles llegando a la Catedral de la Ciudad de México; la película deja en claro que “velas y artículos religiosos están de nuevo a la venta para los devotos que llegan en masa a la reapertura de la Catedral de Guadalupe [sic]”. Las personas

---

<sup>74</sup> <https://www.britishpathe.com/video/VLVA8T3E9LTKWDA3J9HTMZJSS-54QQ-MEXICAN-CROWDS-FLOCK-TO-SHRINES/query/Cristeros>.

acceden en grupo a la Iglesia, mientras vemos velas y cirios colgar en los puestos. En esta nota con una duración de 26 segundos, la MGM anuncia el fin de la guerra cristera.

Por otra parte, se sabe que adeptos al movimiento filmaron de manera anónima y clandestina una película titulada *Historia de la persecución religiosa en México* (c. 1928), la cual retrataba concentraciones religiosas, procesiones y algunos actores políticos relacionados al conflicto. Eduardo de la Vega establece que dicho material no fue estrenado públicamente en México, pero es probable que fuera visto en funciones privadas por grupos católicos en el país.<sup>75</sup>

#### VI. Películas privadas y apariciones después del mandato

El desarrollo del comercio del cine implicó que a mediados de los años veinte se abriera la posibilidad de usar formatos semiprofesionales para hacer filmaciones familiares y también la ampliación de negocios que ofrecían, además de notas y reportajes para noticiarios, el servicio de filmaciones privadas. Esto parece haberse dado en el caso del presidente. Por ejemplo, un señor Enrique Lickers le obsequió *Plutarco Elías Calles en Sgreewall con su familia y Mr. Lickers* (1925) la cual mostraba un paseo familiar por la ciudad del título.<sup>76</sup> También puede haber sido privada la película que mostró los funerales de Natalia Chacón, su esposa, quien murió debido a un padecimiento de la vesícula, por el cual fue hospitalizada, y que se complicó por una crisis asmática ocurrida justo des-

---

<sup>75</sup> Vega Alfaro, Eduardo de la, "La cruz y la canana. La rebelión cristera en el cine mexicano", en *Corre Cámara*, p. 8. [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=903](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=903).

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 99.

pués de la boda de su hija Ernestina. En esos momentos doña Natalia Chacón se encontraba en Los Ángeles, California. A las 15:15 horas del día 3 de junio de 1927 se notificó de su fallecimiento al presidente, que se había quedado en México.<sup>77</sup> Sus restos se enviaron para ser sepultados en el país. Poco después se produjo una cinta de compilación, que comienza con una estampa de la familia en donde todos posan sonrientes y el general Calles incluso juega con uno de sus nietos mientras sostiene un bastón entre sus manos. Doña Natalia mira la cámara con gesto adusto y serio, mientras sus numerosos hijos y nietos sonrían; las jóvenes llevan el cabello corto a la moda de los años veinte, así como vestidos justo debajo de la rodilla. Una cortinilla nos anuncia el título de la nota: “La señora D. Natalia Chacón de Elías Calles, cuyo fallecimiento acaeció en la Ciudad de los Ángeles, California el 3 de junio de 1927”. Seguido de una fotografía ovalada sobre un fondo negro, el siguiente intertítulo anuncia: “El convoy que conducía los restos de la que fue dignísima esposa del Presidente de la República”. Somos testigos de la llegada del tren a la estación, donde le esperan curiosos y deudos, mientras un hombre que observa la llegada del convoy se quita el sombrero en señal de respeto. Una muchedumbre se arremolina en torno al vagón, “un silencio profundo reinó al ser trasladado el féretro del tren presidencial a la carroza fúnebre”. El féretro es cargado sobre hombros y una multitud, en la cual distinguimos a un Calles de rostro triste caminar junto a él, escoltándolo a carro fúnebre. Llama la atención que nadie le extiende la mano, solo le abren paso. El carruaje parte escoltado por oficiales del ejército y es seguido de una caravana de automóviles y personas a pie; civiles y militares acompañan al presidente. “En medio de un respetuoso recogimiento llega a

---

<sup>77</sup> Reyes, *Sucedió en Jalisco...*, *op. cit.*, p. 191.



Una vez que el general Cárdenas llegó a la presidencia, la tensión con el expresidente Calles aumentó. Filmoteca UNAM.

Chapultepec”; el numeroso contingente arriba a la residencia del presidente, donde el féretro es ingresado sobre hombros y subido por una escalera en medio de un sosegado desorden, mientras Calles, que lo sigue, mira a la cámara de reojo, perdido, pareciera estar molesto por ser filmado. El ataúd es llevado a la sala donde la difunta será velada.

Un paneo rápido nos permite ver las coronas y los ramos de flores que adornan el lugar. “Distintos aspectos del Alcázar, con motivo de la luctuosa ceremonia”. Vemos de nuevo al presidente, rodeado de coronas y arreglos florales y evita el contacto con la cámara; se le ve dolido, frágil, solo. Las tomas muestran la gran cantidad de asistentes a la ceremonia. “Breves momentos en el Salón de Embajadores, donde fue instalada la Capilla Ardiente”. Es posible ver que doña Natalia fue velada con el féretro abierto, escoltada por militares. “Sin

luto ni ofrenda, pero conmovido, el pueblo desfiló silencioso ante el féretro”. Una fila de cientos de personas provenientes de diversas clases sociales espera su turno para ingresar a la capilla mientras son contenidos por soldados. Hombres de overol, de sombrero, mujeres con sombrillas y rebozos aguardan su turno. “Hacia el lugar de reposo”. Finalmente, el cuerpo de doña Natalia es transportado en auto hacia su lugar de reposo mientras el general le sigue caminando, hasta que llegan al panteón de Dolores, en donde se realizan las exequias. Llama la atención la duración de nueve minutos y el montaje de la película, el cual tiene como prólogo ese retrato familiar de la señora Calles en vida, para después narrar de manera cronológica y descriptiva sus funerales. Editado en forma de reportaje es inusualmente largo y complejo para el periodo. Desafortunadamente desconocemos quién filmó esta película, así como los espacios privados en los que fue exhibida.<sup>78</sup>

Una vez concluida su presidencia, ni el cine ni la historia olvidaron a Calles. Siendo ya el titular del gobierno Emilio Portes Gil, regresó, en su condición de secretario de Guerra y Marina, a los noticiarios filmicos. De ello da cuenta el segmento noticioso titulado *El expresidente Calles abandona su retiro para aplastar un nuevo levantamiento*.<sup>79</sup> Exhibida en 1929, la película comienza con una toma de rostro del general, otra vez como ministro. “En el cargo desde apenas unos meses, el presidente Portes Gil ha sido sorprendido por la rebelión en varios estados”. En la imagen el mandatario aparece leyendo un discurso. Luego se ve al general Gonzalo Escobar, quien encabezaba la revuelta, hablando con un joven y

---

<sup>78</sup> Una copia se encuentra resguardada en la Filmoteca de la UNAM.

<sup>79</sup> British Pathé, consultado en enero de 2021. <https://www.britishpathe.com/video/VLVA4EGKEU55KBUCBT7KV0GHOV85-MEXICO-EX-PRESIDENT-CALLES-QUITS-RETIREMENT-TO-CRUSH-UPRISING/query/Mexico+Calles>.

un oficial, seguido por un *close-up*. Al final, luego del título “Maniobras de guerra de las tropas del gobierno mexicano”, se muestra el poderío del ejército a través de hombres disparando y en formación, tropas cabalgando, soldados apeados junto al tren y viajando sobre este.

El estallido sería retratado de distinta manera en la nota de 21 segundos que lleva por título *Insurrection au Mexique, l'ancien Président Calles est nommé Ministre de la Guerre. Des troupes Américaines sont envoyées à la Frontière* (1929).<sup>80</sup> En ella vemos a los soldados estadounidenses que han sido enviados a la frontera para defenderla; el intertítulo correspondiente es explícito: “Levantamiento en México, el expresidente Calles es nombrado ministro de Guerra. Se envían tropas estadounidenses a la frontera”. En el inicio podemos ver al flamante ministro de guerra rodeado de funcionarios, para dar paso a la vida en el campamento norteamericano, donde los soldados marchan, sonríen a la cámara y juegan levantándose con una sábana y mostrando a un mapache que tienen como mascota. Este filme resulta confuso en su mensaje; pareciera que mientras en México se libra una guerra más, los estadounidenses acampan en la frontera sin preocupación alguna.

Una vez concluido el maximato,<sup>81</sup> con la llegada de Lázaro Cárdenas del Río al poder, se produjo un rompimiento entre los generales que determinaría el final del reinado político de Calles. La confrontación, a decir de Lorenzo Meyer, fue resultado del choque entre la derecha y la izquierda den-

---

<sup>80</sup> [https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=199129&rang=1&id\\_panier=176818](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=199129&rang=1&id_panier=176818).

<sup>81</sup> Periodo comprendido entre 1928 a 1934, durante el cual fueron presidentes Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez y que se puede definir con la siguiente cuarteta: “El que vive en esta casa / es el señor presidente, / pero el señor que aquí manda / vive en la casa de enfrente”. Y quien vivía enfrente era Plutarco Elías Calles, conocido como el Jefe Máximo de la Revolución.

tro del régimen de la Revolución; del apoyo de Cárdenas a la República española y de la “identificación de Calles cada vez más conservador y anticomunista con el triunfo militar de la derecha española y el ascenso del fascismo y del nacionalsocialismo en Europa”.<sup>82</sup> El historiador Luis González apunta en su texto *El match Cárdenas-Calles o la afirmación del presidencialismo en México*:

La gente del común dio por descontado el descuento de Cárdenas. Calles había dicho que le pasaría lo que a Ortiz Rubio. Ni siquiera lo iban a dejar salir el año. A líderes agraristas y obreros se les fue el gozo al pozo. Aunque para las devotas de misa diaria igual era el pinto como el colorado, también se entristecieron. Sabían que la persecución religiosa era sobre todo obra del general Calles. Entrevistas actuales con supervivientes de entonces demuestran que el chisme de la caída de Lázaro cundió como la humedad por todo el país y produjo claras simpatías del pueblo para un presidente de la República que ya olía a quemado, a caído, a mártir.<sup>83</sup>

Sin embargo, eso no sucedió. Y después de una dura confrontación con el nuevo presidente, Calles informó que se retiraba de la política y salió del país. El 19 de junio de 1936 abordó el avión *Electra*, no sin antes declarar a la numerosa prensa reunida en el aeropuerto que no tenía nada que agregar a sus declaraciones previas.

---

<sup>82</sup> Meyer Lorenzo, “Calles vs Calles. El ‘Jefe Máximo’ con la República, el exiliado con Franco. Contradicciones de la élite revolucionaria mexicana”, *Historia Mexicana*, vol. III, núm. 3, enero-marzo, COLMEX, México, 2009, <https://www.redalyc.org/pdf/600/60012798002.pdf>. Revisado en enero de 2021.

<sup>83</sup> González Luis, “El match Cárdenas-Calles o la afirmación del presidencialismo en México”, p. 8. <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/001/LuisGonzalez.pdf>. Consultado en mayo de 2021.

La salida al destierro de Calles y algunas de sus consecuencias fueron documentadas al menos por dos *newsreel* extranjeros. La Gaumont hizo *Les partisans du gouvernement manifestent contre l'ancien Président Calles* (1936), breve cinta sonora en la que el narrador explica “Simpatizantes del gobierno se manifiestan contra el expresidente Calles” mientras se ven imágenes de una masiva manifestación.<sup>84</sup> Y la Pathé británica produjo *México deporta al exgobernante* (1936), de 58 segundos. En ella se dice: “El expresidente Calles exiliado. El gobierno sospecha que él planeó un descarrilamiento de tren que dejó ocho muertos”. Después se muestra una manifestación tumultuaria, así como el balcón presidencial, donde vemos a un grupo de personas y a un hombre (que no es el presidente Cárdenas) diciendo un discurso. Corte a un hombre mirando al balcón; contrapicado a la manifestación, para mostrar la toma de una mujer que habla sobre el toldo de un coche, mientras varias personas la vitorean. Vemos un avión que despega y a continuación el mismo aparato que ya ha aterrizado; de él descende Calles, a quien se le ve delgado y viejo, no sonríe, evita la cámara mientras es fotografiado y recibido por un grupo de supuestos amigos y seguidores. Al final de la nota se muestran imágenes del tren siniestrado, el cual yace descarrilado junto a un puente; las tomas nos muestran la destrucción de la máquina desde distintos ángulos.<sup>85</sup>

Estas imágenes de su salida de México corresponden perfectamente a la tensa relación establecida entre Calles y el gobierno de Cárdenas. A su llegada a Estados Unidos de Norteamérica, Calles ofrecería una rueda de prensa; el *news-*

---

<sup>84</sup> [https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=202399&rang=3&id\\_panier=176818](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=202399&rang=3&id_panier=176818).

<sup>85</sup> <https://www.britishpathe.com/video/VLVA9GVFGVG8FF8OVQZPYD8TB2D-HC-PARAMOUNT/query/Mexico+Calles>.



El ahora exiliado general Calles realiza declaraciones a su llegada a Los Ángeles, California. “Fui obligado a salir de mi país por procedimientos violentos e ilegales, sin justificación de ninguna clase, únicamente porque no estoy de acuerdo con la tendencia del gobierno actual de implantar el comunismo, inadaptable en México y que producirá la anarquía y la ruina de los trabajadores”. Filmoteca UNAM.

*reel* que recupera este momento tiene la singularidad de ser sonoro. Producido por la Paramount News da seguimiento a la nota del atentado al tren y, si bien no habla del incidente ni muestra imágenes en ningún momento, se titula “Mexican train bombed, Calles is deported”. El metraje muestra el avión que transporta al expresidente aterrizar en Los Ángeles, California, de donde desciende rodeado de una comitiva, para después trasladarse en automóvil al sitio en donde responderá a los reporteros; un plano medio lo muestra frente al micrófono en donde dejará clara su versión de los hechos:

Agradezco la oportunidad que se me brinda, para explicar las causas de mi destierro. Fui obligado a salir de mi país por pro-

cedimientos violentos e ilegales sin justificación de ninguna clase. Únicamente porque no estoy de acuerdo con la tendencia del gobierno actual de implantar el comunismo, inadaptable en México y que producirá la anarquía y la ruina de los trabajadores.<sup>86</sup>

Así es como el General Plutarco Elías Calles marcaría su paso de la política mexicana a la vida civil del exiliado, imagen que sería rescatada para entender su oposición al gobierno de Lázaro Cárdenas. Finalmente podemos concluir que ni Calles comprendió por completo al cine, y el cine parece no haberlo comprendido a él.

## VII. El cine después de Calles

El documental *El General* (2009), filmado por Natalia Almada, es narrado desde la vida privada en voz de su hija Alicia y de su bisnieta Natalia. El filme intenta desglosar la compleja imagen de Calles como hombre. Un hombre que no estaba en casa, dedicado a su vocación militar y política; un hombre metódico que se ha desvanecido de la memoria de su hija menor. El documental recoge material fílmico histórico y lo entreteteje con la cotidianidad del Distrito Federal y sus habitantes. Su punto más fuerte se da al momento de tocar el maximato. Ahí la autora revisa la imagen del político a partir de las críticas y señalamientos a su abuelo, donde ella cuestiona su imagen. Natalia habla del exilio; su abuela habla de la traición, de la preferencia de Calles por Cárdenas y hace una defensa de la imagen de su padre, un hombre que en su visión solo buscaba un retiro tranquilo, mientras Cárdenas buscaba acabar con él. Así, el general es presentado como esa

---

<sup>86</sup> <https://filmlibraryshermangrinberg.com/?s=file=560367>.

figura que solo busca el bien para su país. Un documental que a través de Calles y su legado político busca entender el México del siglo XXI a través de la búsqueda de paralelismos entre ambos contextos, pero que sigue dejando en penumbra grandes zonas de la figura de Plutarco Elías Calles.

Por otra parte, el periodo dominado por el político sonorense rara vez ha sido ficcionalizado. Eduardo de la Vega Alfaro puntualiza, refiriéndose a uno de los principales acontecimientos sociales de esa etapa, que

[...] el cine mexicano apenas se ha ocupado de la guerra de los cristeros. Indolencia, feroz censura política, temor e incapacidad creativa: tales son algunas de las causas que explican en buena medida, esa especie de olvido por parte de los cineastas mexicanos para llevar a la pantalla la complejidad estructural de la rebelión cristera.<sup>87</sup>

Sin embargo, debe mencionarse como una excepción la trascendente película *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), adaptada de la novela del mismo título de Martín Luis Guzmán, y en la que se recrean de manera muy libre las intrigas políticas ocurridas durante la sucesión presidencial entre Obregón y Calles.

## Conclusiones

La figura de Plutarco Elías Calles genera más interrogantes que certezas. Calles parece personificar su papel de maestro en cada filmación; en todo momento se le ve atento y enér-

---

<sup>87</sup> Vega Alfaro, Eduardo de la, "La cruz y la canana. La rebelión cristera en el cine mexicano", en *Corre Cámara*, p. 7, [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=903](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=903).

gico en sus discursos. Aurelio de los Reyes destaca su ánimo de sobresalir; sin embargo, aparece en muy pocos materiales, aunque en la mayoría de estos es posible ver una cuidadosa representación de la investidura, siempre serio y lejano a las personas que le rodean. Son tal vez las cartas dirigidas a Abitia y el material referente a la muerte de su esposa los que le retratan mejor, un hombre adusto que no llegó a gustar por completo de la cámara.

Una de las cuestiones más relevantes de esta investigación es su temporalidad. Justo podríamos entender el periodo de Calles como aquel en el que se lleva a cabo un cambio de dinámica en los procesos de comunicación. Ya no hay la euforia por filmar a los caudillos del período armado y de los primeros gobiernos posrevolucionarios. En cambio, atestiguamos la aparición de géneros noticiosos como la nota corta y el reportaje en noticieros, así como el de documentales de industrias y obras públicas con ánimos promocionales. De este modo, sin que aún existiera una oficina de comunicación social, durante el mandato de Calles el cine estatal comenzó a tener una vocación moderna, sustituyendo la figura del presidente por las imágenes de las obras realizadas durante su gestión. La agenda política se convirtió por eso en una parte fundamental en la narrativa filmica. Este proceso llegaría a su punto más alto en el sexenio de Cárdenas, quien, seguramente tras lo aprendido por Calles, construiría el primer departamento de comunicación de propaganda oficial en México.

#### Bibliografía

Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, Cal y Arena, México, 1990.

Benjamin, Thomas, *La Revolución. Mexico's Great Revolution as Memory, Myth and History*, University of Texas, Austin, 2000.

- Briuolo Destéfano, Diana, *El Estadio Nacional: Escenario de la Raza Cósmica*, revisado en junio de 2020, p. 12. [https://www.academia.edu/35612804/Estadio Nacional de México 1924](https://www.academia.edu/35612804/Estadio_Nacional_de_México_1924).
- Chambers, Ciara, ED. *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*, Palgrave Macmillan, L. A., 2018.
- Cull, Nicholas J., David Culbert y David Welch, *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*, ABC-Clio, Oxford, 2003.
- Fielding, Raymond, *The American Newsreel. A Complete History, 1911-1967*, Mac Farland, USA, 2011.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, Guadalajara, 1993.
- González, Luis, “El match Cárdenas-Calles o la afirmación del presidencialismo en México”. <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/001/LuisGonzalez.pdf>.
- Gudiño Cejudo, María Rosa, “Un recorrido filmográfico por la Secretaría de Educación Pública: México (1920-1940)”, en *Tempos e espaços em educacao*, vol. II, núm. 26, Brasil, jul/sep, 2018.
- Herrera León, Fabián. “México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, Ciudad de México, núm. 36, pp. 221-259, dic.2008. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26202008000200007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000200007&lng=es&nrm=iso).
- Ibarra, Gabriela, *Plutarco Elías Calles y la prensa norteamericana, 1924-1924*, SHCP, Porrúa, México, 1982.
- Macías, Carlos, *Plutarco Elías Calles, Correspondencia personal, 1919-1945*, vols. I y II, FCE, México, 1993.
- Melero, José, “La primera Guerra Mundial y el Cine”, *La Torre del Virrey. Revista de Estudios culturales*, núm. 20, 2016/2, p. 19, consultado el 20 de mayo 2021, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6745773>.

Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara / Universidad Veracruzana / Gobierno del Estado de Puebla / Filmoteca UNAM, México, 1997.

\_\_\_\_\_, “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”, en Pablo Ortiz Monasterio (editor), *Fragments. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, México, 2010, pp. 23-37.

\_\_\_\_\_, “Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta”, en *Imagofagia. Revista Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 8, 2013.

Meyer, Jean, *La Cristiada I-IV*, Clío, México, 1999.

Meyer, Lorenzo, “Calles vs Calles. El ‘Jefe Máximo’ con la República, el exiliado con Franco. Contradicciones de la élite revolucionaria mexicana”, *Historia Mexicana*, vol. III, núm. 3, enero-marzo, COLMEX, México, 2009, <https://www.redalyc.org/pdf/600/60012798002.pdf>.

Ochoa Ruiz, Ma. Gloria Reyna, *Miguel Ruiz Moncada y el cine*, FONCA, México, 2005.

Reyes, Aurelio de los, *Bajo el cielo de México*, volumen II de *Cine y sociedad en México, 1920-1924*, UNAM, México, 1993.

\_\_\_\_\_, *Filmografía del cine mudo mexicano*, volumen II: 1920-1924, UNAM, México, 1994.

\_\_\_\_\_, *Filmografía del cine mudo mexicano*, volumen III: 1924-1931, UNAM, México, 2000.

\_\_\_\_\_, *Sucedió en Jalisco o los Cristeros*, volumen III de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, UNAM, México, 2013.

Reeves, Nicholas, *The Power of Film Propaganda, Myth or Reality?* Continuum, Londres, 2003.

Vega Alfaro, Eduardo de la, “La cruz y la canana. La rebelión cristera en el cine mexicano”, en revista *Corre Cámara*. [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=903](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=903).

Wood, David, *Memories of a Mexican: The Revolution as a Filmic Monument*, en revista *Secuencia*, núm. 75, septiembre-diciembre de 2009.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación

Filmoteca de la UNAM

<https://www.britishpathe.com>

[gparchives.com](http://gparchives.com)

## VI. LOS EXTRAS A ESCENA: EL CINE POLÍTICO DURANTE EL MAXIMATO

Alejandro Gracida Rodríguez

Filmoteca de la UNAM

### I. Introducción

El periodo de la historia mexicana conocido como maximato, denominado así por el predominio político de quien era conocido como el “jefe máximo de la revolución”, Plutarco Elías Calles, es un periodo bisagra que comienza con el magnicidio de Álvaro Obregón y concluye tendiendo un puente hacia la conformación de un sistema político que se institucionalizó alrededor de un organismo hegemónico: el Partido Nacional Revolucionario.

Los años que comprenden el maximato abarcan desde finales de 1928 hasta 1934, y son igualmente significativos porque se enmarcan en un periodo de auge de las industrias propagandísticas a nivel mundial, las cuales comenzaron a dar muestras de una poderosa relevancia en su papel de difundir ideas impregnadas de ideologías o visiones particulares del mundo. Los medios de comunicación en su conjunto, y en particular los de reciente aparición como la radio y la cinematografía, emprendieron en estos años una sofisticación como instrumentos constructores de una realidad con la que no necesariamente se buscó fomentar el debate en la esfera pública, sino que, en muchas ocasiones, condujeron su actuar con la intención de prefigurar un orden social anhelado.

En este marco, el presente capítulo tiene por objetivo analizar la manera como la cinematografía nacional y extranjera retrató la realidad política mexicana y a sus principales

protagonistas durante este periodo de institucionalización. Para ello se analizarán materiales filmados en estos años y que hoy se encuentran resguardados en los acervos de la Filмотeca de la UNAM, la Cineteca Nacional, el repositorio digital de la British Pathé y el Sherman Grinberg Film Library, principalmente.

## 2. Propaganda y registros fílmicos

El fenómeno cinematográfico fue, sin duda, uno de los acontecimientos más singulares y significativos con los que concluyó un siglo XIX ya acostumbrado a las aceleradas transformaciones tecnológicas. El éxito inmediato del cine derivó en una pronta consciencia con respecto a que su función podía trascender tanto las intenciones científicas que motivaron su creación, o bien los tempranos anhelos por convertirse en un espectáculo masivo, para incorporar otra posibilidad que hasta entonces había permanecido ajena a sus fines: la de encauzar actos e imaginarios colectivos.

Apenas unas décadas después de su invención, el cine se convirtió en un instrumento excepcional para difundir ideas masivamente y se confirmó como uno de los recursos predilectos de los que echaron mano los Estados para la construcción de sus aparatos propagandísticos.<sup>1</sup> El auge en estas prácticas sistemáticas de propaganda política condicionaron el papel mismo de los medios de comunicación para

---

<sup>1</sup> Comprendo el cine de propaganda como aquellas producciones fílmicas que son realizadas con la intención de persuadir a las audiencias, influir en la esfera pública y conformar o reforzar puntos de vista tendientes a la exaltación de una postura frente a otras. Narrativamente se estructuran de una manera expositiva, con lenguaje claro y sin margen de ambigüedad en el contenido de sus mensajes. Regularmente estas películas apelan a las emociones del espectador y se asocian con temas de poder, ya sea político, económico o corporativo.

los años venideros. En este marco, comenzaron a aparecer esfuerzos por comprender y explicar cuál tendría que ser el rol de los medios, así como el papel de los ciudadanos en la conformación de una opinión pública. El contenido de este debate se alimentó particularmente con una visión de élite, según la cual los colectivos humanos poseen una fuerte carga de irracionalidad que les hace susceptibles de ser conducidos hacia cualquier tipo de fin deseado, siempre y cuando se les interpele en su parte emotiva por encima de la racional.<sup>2</sup> En el ya clásico libro *Propaganda*, publicado en 1928 por Edward Bernays, uno de los precursores de la mercadotecnia, el autor hizo una abierta apología del arte de persuadir a las masas, en donde afirmaba:

La minoría ha descubierto que influir en las mayorías puede serle de gran ayuda. Se ha visto que es posible moldear la mente de las masas de tal suerte que éstas dirijan su poder recién conquistado en la dirección deseada.<sup>3</sup>

En esta visión hegemónica, que terminó diseminándose en varios países, influyó en igual medida el peso de las ideas del periodista y pensador Walter Lippmann, para quien resultaba no solo estéril sino contraproducente alentar el debate público desde los medios de comunicación, dado que el ciudadano promedio, sostenía Lippmann, no tiene tiempo ni inte-

---

<sup>2</sup> Se alude principalmente a tres pensadores que influyeron, desde diversos ámbitos, en la construcción de un paradigma para el cual le corresponde a una pequeña élite decidir sobre el rumbo de los colectivos: Gustave Le Bon, Walter Lippmann y Edward Bernays. Véase: Le Bon, Gustave, *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, Fv Éditions, Estados Unidos, 2020; Bernays, Edward, *Propaganda: Cómo manipular la opinión en democracia*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2016; Lippmann, Walter, *El público fantasma*, Genuve Ediciones, España, 2011.

<sup>3</sup> Bernays, *Op. Cit.*, p. 63.

rés para informarse; con lo cual la opinión pública correría el riesgo de ser caótica si no era dictada desde de una clase dirigente, encargada de instruir a los ciudadanos por medio de mensajes claros y sin tomar en cuenta su opinión. Ante ello, es posible deducir que desde entonces la propaganda y la mercadotecnia serían dos partes de un mismo fenómeno, con orígenes similares y con el fin de la persuasión o manipulación de las conciencias individuales y colectivas. Poco a poco, el cine fue incorporando cada vez más los elementos estratégicos para conformar, con esta visión, los aparatos propagandísticos que ya habían dado una muestra de sus posibles resultados durante la Primera Guerra Mundial, y cuyos efectos podían comenzar a presentirse en México.<sup>4</sup>

Si bien es difícil afirmar que en México hubo durante estos años un robusto aparato propagandístico, esto no implica que no existieran esfuerzos por construirlo. Desde los tempranos intentos de Porfirio Díaz por aprehender el cinematógrafo como un instrumento de promoción personal, hasta la conformación de un embrionario aparato propagandístico bajo la presidencia de Carranza, el cine ya había protagonizado episodios en los que fungía cada vez más como magnificador de la imagen de los políticos, gracias a cineastas cercanos a los diferentes gobiernos y al esfuerzo por controlar sus mensajes a través de la censura, depositada en la Secretaría de Gobernación.

Los presidentes que precedieron la época del maximato, los generales Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, continuaron esta inercia de buscar en la cinematografía a un aliado para la promoción de su imagen y las acciones gu-

---

<sup>4</sup> Veray, Laurent, "1914-1918, the first media war of the twentieth century: The example of French Newsreels", en *Film History*, vol. 22, núm. 4, Cinema During The Great War, diciembre 2010, 408-425.

bernamentales, pero también intentaron usarlo con el fin de inculcar un conjunto de valores y atributos sociales que se buscaron emparentar con el sistema político mexicano que venía perfilándose. Los diferentes gobiernos del maximato, en su papel de autoridad paternal, igualmente asumieron y aceleraron los esfuerzos por tratar de moldear la conducta de sus ciudadanos bajo el sello del higienismo social, muy en boga en la época; se pregonó la construcción de un “hombre nuevo” posrevolucionario; un hombre acorde a los nuevos tiempos, atlético y disciplinado, que se convirtiera en el símbolo de una patria fuerte, sana y con un futuro promisorio. En estos esfuerzos, el cine jugó un papel importante en el fomento de una ritualización del calendario cívico. Muchos materiales elaborados con esta intencionalidad eran filmados desde varias secretarías de Estado y desde algunas producciones privadas como noticieros cinematográficos, sobre todo el noticiero de actualidades *Excélsior*, de distribución nacional, y algunos más de recorrido local y regional, que eran de duración esporádica.<sup>5</sup>

Si bien la relación de la prensa mexicana con el gobierno no era de una evidente subordinación, como llegó a ser en sexenios posteriores, lo cierto es que el vínculo era fuerte y visible. Al ser la cinematografía una industria que ocupaba fuertes inversiones de alto riesgo, pocos eran los empresarios que podían mantener un esfuerzo sostenido sin tener que recurrir, de alguna u otra forma, a la cercanía con el poder. Cabe recordar que hasta entonces el cine mexicano no había sido un negocio prominente, aunque esta situación se fue modifi-

---

<sup>5</sup> En prácticamente todos los estados de México las proyecciones noticiosas consistían en rollos armados por los exhibidores con notas nacionales y otras tantas provenientes del extranjero, sobre todo de los Estados Unidos y Gran Bretaña. Las hegemonías de noticieros cinematográficos de entonces, con presencia en muchos países del mundo, lo tenían empresas como Fox Movietone, MGM, Paramount y Pathé.

cando poco a poco a lo largo de los años que comprende esta investigación gracias a los importantes cambios tecnológicos que permitieron ir conformando una incipiente industria de cine mexicano. Fue, sobre todo, gracias al arribo del cine sonoro en estos años que comenzaron a cimentarse las bases de una industria que desde entonces daba visos promisorios con algunas películas de calidad que se irían instalando cada vez más en el gusto del público, a pesar de que el predominio de la cartelera continuó perteneciendo abrumadoramente a producciones extranjeras, principalmente estadounidenses.

### 3. Emilio Portes Gil

Con el sorpresivo, y nunca del todo aclarado, asesinato del general Álvaro Obregón, se revivieron, una vez más, las permanentes disputas al interior del aún endeble sistema político mexicano. Las balas disparadas a quemarropa por José de León Toral modificaron violentamente el rumbo de los acontecimientos en una república que buscaba dar visos de estabilidad política pero que, en la realidad, mantenía abiertos varios frentes de violencia latente y continuaba dirimiendo las tensiones por medio de presiones militares y facciones de poder. Este ambiente fue propicio para especulaciones e intrigas sobre posibles traiciones, que no evitaban voltear la mirada hacia personajes como Luis N. Morones o, incluso, el mismo presidente saliente, Plutarco Elías Calles.<sup>6</sup>

Teniendo en la memoria reciente la matanza de Huitzilac en donde, apenas unos meses antes, se había ejecutado a un grupo de antirreeleccionistas por oponerse a la candidatu-

---

<sup>6</sup> Contreras Torres, Miguel, *La revolución pasó a la historia*, Ed. México, México, 1962, p. 120.

ra del general Obregón,<sup>7</sup> de nueva cuenta en México se hacía sentir una inestabilidad que ya era característica en el país. La cobertura noticiosa que suscitó el asesinato y el funeral de Obregón fue amplia y se difundió en varios países de los continentes americano y europeo. El noticiero fílmico *Pathé Super Gazette*, por ejemplo, se encargó de mostrar imágenes de la marcha fúnebre de Obregón. Bajo el título de *800,000 Mourners*, una cápsula de dicho noticiero daba cuenta, con planos generales, de la multitud congregada en la Plaza de la Constitución para observar el paso de la carroza fúnebre que transportaba el cuerpo del caudillo. En México, Jesús H. Abitia, camarógrafo allegado a la figura de Obregón, dio cuenta de la conmoción, de manera más amplia, con la temprana película *Los sucesos de José León Toral y el asesinato del General Álvaro Obregón*. En ella se reconstruyeron los acontecimientos que van desde la llegada triunfante de Obregón a la Ciudad de México, tras las elecciones, hasta la partida del tren que llevaría sus restos a su estado natal, Sonora, así como los juicios al autor material que concluirían con su ejecución.<sup>8</sup>

Frente a este panorama de inestabilidad, el licenciado Emilio Portes Gil, afín a la facción obregonista y que se dejaba ver en varios registros cinematográficos flanqueando a Obregón, fue el encargado de cubrir un interinato alentado

---

<sup>7</sup> Entre los asesinados se encontraban militares de alto rango, particularmente el general Francisco Serrano, quien había sido aliado y amigo de Obregón, y que figuraba como posible relevo presidencial de Calles.

<sup>8</sup> Cabe destacar que dicha película no tiene créditos debido, seguramente, a la normatividad que impedía mostrar imágenes de contenido sensible o polémico para las audiencias. Sin embargo, con tomas de esta misma película, se hicieron posteriormente bastantes recreaciones sobre el asesinato de Obregón, todas con una narrativa apologética, entre las que destacan *El último sueño* y *La última semana del general Obregón entre nosotros*, producidas por los Estudios Bell. *Los sucesos de José León Toral y el asesinato de Álvaro Obregón* puede consultarse en la videoteca de la Cineteca Nacional.

por el mismo general Calles, quien entonces ya era reconocido como el “Jefe Máximo de la Revolución”, y que demostró la suficiente habilidad política para apaciguar los ánimos, sabiendo salir fortalecido de estos acontecimientos.

Emilio Portes Gil era un político tamaulipeco, de gran prestigio regional, que apoyó el Plan de Agua Prieta y tuvo relación directa con Plutarco Elías Calles —siendo magistrado del Tribunal de Justicia mientras este fue gobernador de Sonora— y, sobre todo, una cercanía y amistad con el general Obregón de quien fue su allegado y abogado consultor.<sup>9</sup> Tuvo un breve interinato como gobernador de Tamaulipas y fue diputado federal; después de este cargo, Obregón lo promovió como gobernador de Tamaulipas, en donde fundó el Partido Socialista Fronterizo. Fue el primer gobernante pos-revolucionario que no tenía una extracción militar y su personalidad era idónea para reconciliar las tensiones políticas entre callistas y obregonistas.

La gestión de Emilio Portes Gil al frente de la presidencia fue breve pero vital para las transformaciones inmediatas del país. Si bien su administración estuvo enmarcada por la violencia política —desde el magnicidio que lo llevó a la silla presidencial hasta una importante rebelión militar a pocos meses de asumir el cargo—, también es cierto que su habilidad como político le permitió dar solución a algunos de los conflictos más apremiantes del momento, como la resolución de la guerra cristera, la reforma al artículo 123 o la autonomía universitaria, por citar algunos de los más destacados.

---

<sup>9</sup> De la Garza Talavera, Rafael, *La formación de un Cacicazgo Regional: Emilio Portes Gil en Tamaulipas*, Tesis de Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública, UNAM, México, 1998.

### 3.1 La toma de protesta

La ceremonia de toma de posesión, llevada a cabo el 31 de noviembre de 1928, fue visiblemente más austera, en comparación con la que se había llevado a cabo cuatro años antes, cuando Elías Calles tomó el mando del país. En esta ocasión el reportaje filmico de la protesta como presidente dejaba ver un Estadio Nacional con algunos huecos en las gradas. A pesar de que las consignas que se leían en la prensa escrita y cinematográfica eran los elogios correspondientes al acto, la protesta de Portes Gil mantenía la sombra del reciente magnicidio y en la prensa se dejaba sentir cierto distanciamiento. No se sabía bien a bien la manera en la que iba a proceder el país bajo su interinato, y esto se dejaba sentir en la página editorial con la que el periódico *Excélsior* se refería a la misión del nuevo presidente:

El gobierno que hoy se inaugura está destinado a facilitar que se cumpla la más alta promesa de la Revolución y a poner cimientos de realidad al mayor anhelo del país: el funcionamiento de la Democracia. Y si este Gobierno no cumple tal misión, si no llena ese papel, no sólo la Revolución habrá fracasado, sino que habrán fracasado también las instituciones. ¿Qué más? Por decir estamos que hasta fracasado la Patria, porque un país en el que se olvidan las leyes y del que huye la Libertad no es una patria.<sup>10</sup>

Según *Excélsior*, para que el interinato fuese exitoso en el cumplimiento de los fines revolucionarios, se sugería ampliamente continuar con el camino trazado por el general Calles. Estas señales eran claramente avisos de que el asunto no sería sencillo para el presidente entrante. No obstante, Portes Gil

---

<sup>10</sup> *Excélsior*, *La misión del interinato*, sábado 1.º de diciembre de 1928, p. 5.



Toma de protesta de Emilio Portes Gil como presidente, con un mensaje rumbo a la institucionalización del país. Filmoteca UNAM, Fondo Toscano.

sabía conducirse de acuerdo con las necesidades del momento. En su discurso inaugural ya plasmaba la necesidad de ser resistente frente a la crítica y conducirse como un puente hacia la conformación de un sistema político en donde se dirimieran los conflictos desde una institución encargada de las decisiones.

Una de las partes más significativas del discurso inaugural, que se hace presente en el reportaje cinematográfico del evento, es cuando el mandatario entrante dice: "Confío en el establecimiento de partidos políticos sólidamente enraizados, para impedir, ojalá de hoy para siempre, que el Estado se convierta en elector", haciendo clara alusión a lo que se venía gestando desde meses atrás como el camino a seguir, cuando

el mismo Calles, en su último informe de gobierno, había señalado la urgencia de institucionalizar el país.

Apenas un día después de la toma de posesión de Portes Gil, comienza a agruparse el Partido Nacional Revolucionario (PNR), teniendo como inevitable referencia comparativa del momento a los regímenes de partido único: el soviético y el fascista.

Portes Gil se vio en la necesidad de hacer lo posible durante su interinato, sabiendo que mucha de la atención estaría más dirigida hacia el proceso de conformación del partido y la elección de su candidato. Las figuras de los grandes caudillos que antecedieron, Calles y Obregón, siguieron siendo los faros que guiaban moralmente la embarcación del país. Sin embargo, el nuevo presidente sabría encontrar los resquicios para ganarse su lugar.

Las primeras semanas de Portes Gil como presidente fueron intensas y una prueba en la que tendría que demostrar poseer el carácter necesario para tomar decisiones autónomas, al frente de un ajedrez en el que muchas piezas figuraban como potenciales amenazas. Una vez resueltas las negociaciones con Calles y las lealtades al interior del ejército, acaso las más importantes, Portes Gil pudo concentrarse en su máximo adversario político, Luis Napoleón Morones, el poderoso líder de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), que era la entidad con mayor peso en la organización gremial de la sociedad y que sería, en términos prácticos, piedra angular para la conformación de lo que posteriormente sería reconocido como el corporativismo mexicano. Luis N. Morones no solo operaba desde la CROM sino que, además, era el líder moral del igualmente poderoso Partido Laborista, bajo el cual habían llegado al poder Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles.

Uno de los personajes que más llamó la atención de la prensa cinematográfica, desde el día que asumió la presidencia el licenciado Portes Gil, fue su esposa, la señora Carmen

García, de quien era frecuente encontrar alusiones respecto a su belleza y juventud, dado que a sus 23 años se convirtió en la entonces llamada “primera dama”.<sup>11</sup> Recordada como una benefactora, Carmen García creó el Comité Nacional de Protección a la Infancia y se vio muy activa frente a las cámaras encabezando actos y ceremonias, así como acompañando a su esposo en las giras presidenciales. Su presencia llama la atención en los reportajes filmicos por ser, en varias ocasiones, la única mujer en medio de comitivas políticas masculinas, aunque bien cabe decir que otra importante compañía del presidente en los actos era su madre, Adelaida Gil.

El caso de Carmen García es significativo, no solo por su carisma y presencia social, también porque tuvo incursiones en la producción cinematográfica, en donde veía una herramienta importante para difundir la moral y la educación. Incluso, a ella se le adjudica la elaboración de guiones de películas como *Los hijos del destino*, una ficción sobre el peligro de las enfermedades venéreas, que fue producida por el mismo Comité Nacional de Protección a la Infancia.<sup>12</sup> En la imagen de Carmen García también se empezaba a perfilar una imagen de benefactora moral que seguiría estando presente como símbolo de las funciones de las esposas de los presidentes. Otra de las campañas que intentó impulsar, al lado de su esposo, fue la de promover la prohibición de las bebidas alcohólicas en el país, que a final de cuentas no pudo cristalizarse.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Seřchovich, Sara, *La suerte de la consorte*, Océano, México, 2002.

<sup>12</sup> Vidal Bonifaz, Rosario, “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931)”, en *Revista del Centro de Investigación*, vol. 8, núm. 29, enero-junio, Universidad La Salle, México, 2008, pp. 17-28.

<sup>13</sup> Rojas Sosa, Odette María, *La ciudad y sus peligros: alcohol, crimen y bajos fondos. Visiones, discursos y práctica judicial, 1929-1946*, Tesis de Doctorado en Historia, UNAM, México, 2016.



Portes Gil,  
frecuentemente  
acompañado por  
el General Amaro.  
Filmoteca UNAM.

A propósito de personajes importantes, si alguien tiene una presencia reiterada en las filmaciones políticas de la época es el general Joaquín Amaro, quien estaba a cargo de la Secretaría de Guerra desde el gobierno callista, destacado por su dureza y disciplina entre las tropas. Amaro era una pieza de suma importancia en el terreno político y mantener su lealtad era un asunto insoslayable, a cualquier precio, por ser la cabeza del organismo que, en buena medida, sostenía la estabilidad política del país y por ser una de las personalidades fuertes que Calles había infiltrado en el gabinete portesgilista. Siendo así, Joaquín Amaro Domínguez fue un inseparable del presidente, se trataran de giras presidenciales, inauguración

de obras, conmemoraciones cívicas o, por supuesto, desfiles militares, donde la figura del general era obligada a cuadro.

La figura de Amaro y del ejército en general resultan un buen indicador de cómo el país descansaba, pese a todo, sobre el poder de las armas. Y esto se dejó sentir muy pronto, cuando en el mes de febrero, Emilio Portes Gil tuvo que enfrentar su mayor reto al frente de la presidencia, una revuelta armada orquestada desde el mismo ejército, y que significó la ocasión adecuada para que el Jefe Máximo volviera a aparecer en el escenario político para hacerse cargo momentáneamente de la Secretaría de Guerra.

### 3.2 La rebelión escobarista

Conjurados en torno al Plan de Hermosillo, un grupo de jefes militares pusieron de manifiesto su descontento con el poder que seguía detentando Plutarco Elías Calles, acusándolo de traidor del movimiento revolucionario y adjudicándole responsabilidad en el asesinato de Obregón, con lo cual desconocieron a Portes Gil como presidente y dieron comienzo a la que sería conocida como la rebelión escobarista, por ser liderada por el general José Gonzalo Escobar, quien se puso al frente de casi una tercera parte de los efectivos militares totales de México.<sup>14</sup>

Ante este levantamiento de grandes dimensiones, los noticieros cinematográficos extranjeros fueron los principales encargados de retratar el conflicto que, ante los ojos del mundo, era otra confirmación de que México continuaba siendo un país inestable e incapaz de frenar la violencia polí-

---

<sup>14</sup> Olcott, Jocelyn, "Spectacles of Terror and Violence in Postrevolutionary Mexico", en Greg Grandin & Gilbert M. Joseph (Eds.), en *A Century of Revolution. Insurgent and Counterinsurgent Violence during Latin America's Long Cold War*, Duke University Press / Durham & London, Estados Unidos, 2010, p. 64.

tica como mecanismo de acción al interior de sus grupos de poder. Pese a una insistente retórica política en la institucionalización, y pese a un partido político que para entonces se encontraba eligiendo candidato presidencial, la realidad que se mostró en las salas de cine extranjeras dejaba ver que las tensiones predominaban y las voluntades políticas se negaban a someterse al consenso universal en aras de la pacificación definitiva del país.

Los levantamientos ocurrieron desde inicios de marzo hasta los primeros días de mayo en varias partes del país, sobre todo en los estados de Sonora, Veracruz, Durango, Nuevo León y Chihuahua. Al estar involucrados estados fronterizos, en los Estados Unidos se prendieron las alarmas ante posibles acontecimientos en su territorio. Esto motivó también un enorme interés por parte de noticieros como *Pathé* y, sobre todo, *MGM International Newsreel*, que inmediatamente enviaron corresponsales a la frontera, particularmente a la frontera entre Texas y Chihuahua, en donde los rebeldes resistieron hasta el final del conflicto.

Uno de los primeros reportajes extranjeros que dieron cuenta del conflicto se dio bajo el erróneo título *Civil War; Cristero Rebels Defeat Federal Soldiers in Battle For Juárez*.<sup>15</sup> La confusión puede resultar comprensible por parte de los realizadores y del noticiero Gaumont Graphic Newsreel, al asumir que la nueva movilización se trataba de una extensión del movimiento cristero, que aún seguía vivo en el país y con el cual intentaron negociar los escobaristas sin que existiera un entendimiento final. Las filmaciones de los camarógrafos extranjeros son un invaluable testimonio de cómo se desarro-

---

<sup>15</sup> Disponible en: <https://www.britishpathe.com/video/MLVA4FGXZOHIDOSVYQ-BRHJ8HK3QMN-GR-I4322/query/Civil+War+Cristero+Rebels+Defeat+Federal+Soldiers>.

lló esta sublevación y el despliegue de tropas federales y rebeldes, particularmente en la frontera con los Estados Unidos. A través de un considerable número de reportajes fílmicos extranjeros,<sup>16</sup> vemos aspectos fundamentales del momento como el retorno de Plutarco Elías Calles a la política, después de un aparente retiro, para ponerse al frente de la Secretaría de Guerra que combatiría a los levantados; desfiles grupos rebeldes bajo el mando de Francisco R. Manzo y Fausto Topete, quienes no dudan en dejarse filmar y sonreír frente a las cámaras, al igual que otros comandantes y personajes en rebeldía, entre los que se encontraba, obviamente, el mismo José Gonzalo Escobar; observamos, también, el cierre de la frontera en El Paso, Texas y el despliegue del Ejército estadounidense que patrullaba permanentemente la franja divisoria con trenes blindados y caballería.

Cuando se consultan estas notas de *newsreels* no deja de percibirse una intención de espectáculo en la manera como se construyeron las noticias. Al ser acontecimientos pertenecientes a un país extranjero, el asunto se prestaba para incorporar afirmaciones exageradas o incluso bromas de mal gusto y cargadas de una clara doble intencionalidad. Es el caso, por ejemplo, de la nota de la *MGM* titulada *Huge Herds Driven Across Border To Escape Mexican War*,<sup>17</sup> que consiste en imágenes de un rebaño de vacas que son trasladadas a territorio estadounidense en medio de la guerra, y no solo el título se presta a un doble sentido, sino que se inserta un intertítulo que indica: “Getting a much needed bath before they

---

<sup>16</sup> Entre estos reportajes se encuentran: *Mexico: Ex-President Calles Quits Retirement to Crush Uprising*; *USA / México / Defence: Army “Eagles” Comb Mexican Border*, y *Revolution*. Todos ellos se pueden revisar en el repositorio digital [www.britishpathe.com](http://www.britishpathe.com).

<sup>17</sup> Que puede traducirse como: “enormes manadas cruzan la frontera para escapar de la guerra mexicana”.

become American citizens”.<sup>18</sup> La sentencia hace evidente una concepción racista sobre los mexicanos que seguían siendo emparentados con la imagen denigrante del *greaser*, estereotipo promovido por los *westerns* norteamericanos.

### 3.3 Logros políticos y la ritualización del calendario cívico

Una vez terminada la rebelión escobarista, Emilio Portes Gil pudo conseguir, gracias a la intermediación del embajador estadounidense Dwigth Morrow, un acuerdo de paz entre el gobierno y el movimiento religioso conjuntado en los grupos conocidos como Cristeros. Sin duda fue una de las negociaciones más importantes debido a la inestabilidad y malestar que persistía en varios sectores sociales. Incluso para el mismo gobierno fue un alivio mayúsculo cerrar ese pasaje de la historia. La *MGM News*, *Paramount* y *Pathé* dieron cuenta de la reapertura de la catedral mexicana, la venta de cirios, velas e imágenes religiosas, así como de los fieles que volvían a los templos.

Otro de los logros que supo apuntarse el presidente Portes Gil sucedió a finales de agosto, cuando se aprobó la reforma al artículo 123 de la constitución, como una manera de dar un golpe al poderío de Morones al frente de la CROM. Las modificaciones de esta reforma se refieren, sobre todo, a la incorporación de la Ley del Seguro Social, que otorga garantías y derechos laborales con respecto a incidentes que puedan ocurrir a los trabajadores, ya sea por accidentes, enfermedad, despidos injustificados o fallecimiento.<sup>19</sup> Era de esperar que,

---

<sup>18</sup> Cuya traducción literal sería algo así como: "recibiendo un muy necesario baño antes de convertirse en ciudadanas estadounidenses".

<sup>19</sup> Dávalos, José, *El Constituyente Laboral*, INEHRM / Instituto de Investigaciones Jurídicas

al aprobarse esta reforma, el sector patronal se sintiera agraviado y amenazara con conformar un bloque opositor que, incluso, llegó a pensarse en franca rebeldía en contra del Estado. Encabezados, sobre todo, por un grupo de empresarios de Monterrey, la amenaza patronal era una nueva amenaza considerable para la estabilidad del país. En la película resguardada por la Filmoteca de la UNAM, bajo el título *Emilio Portes Gil en Monterrey*, se muestra el recorrido que el presidente realizó por Nuevo León con el fin de dar señales de conciliación con el grupo encabezado por Luis G. Sada. Acompañado por el gobernador Aarón Sáenz, quien unos meses antes figurara como posible candidato presidencial, Marte R. Gómez, secretario de Agricultura y Fomento, y el infaltable Joaquín Amaro, Emilio Portes Gil recorre la ciudad de Monterrey junto con la zona industrial y examina las obras en proceso. Pese a todo, la afrenta que sienten los empresarios y hombres de poder económico deriva en que, justo en esos justos momentos, surja lo que sería un “sindicato” patronal que vele por los intereses de los empresarios, bajo el nombre de la Confederación Patronal de la República Mexicana (COPARMEX).<sup>20</sup>

El resto del gobierno de Portes Gil fue más ligero en tensiones y conflictos. El país comenzaba a gozar de una mayor estabilidad política y social, con un partido político echado a andar y listo para la elección presidencial del mes de noviembre, que resultaría especial porque sería la primera elección en la que el proyecto del partido hegemónico obtendría la silla presidencial y se juntaba con unas extensas festi-

---

UNAM, México, 2016, p. 135.

<sup>20</sup> Saragoza, Álex, “La élite regiomontana y el Estado mexicano. Una época crucial, 1929-1931”, en Morado Macías, César, *Nuevo León en el siglo XX. La transición al mundo moderno, del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*, Gobierno del Estado de Nuevo León, México, 2007, pp. 220-245.

vidades por el aniversario de la revolución, sobre las cuales se preservan una buena cantidad de testimonios fílmicos.

Las festividades del 20 de noviembre de 1929 fueron importantes por haberse desarrollado en un momento idóneo para expresar, con un conjunto de actos simbólicos, cuál era el balance y el rumbo que se quería para el país; de esta manera, con miras a que la conmemoración del proceso revolucionario se convirtiera en un festejo acorde con los tiempos, se conjuntaron muchos elementos perfilados hacia una institucionalización de la memoria inmediata. Y, de paso, también sirvió para acallar el descontento de los grupos vasconcelistas con respecto a las elecciones que se habían llevado apenas unos días antes.

En lo sucesivo, la revolución fue una festividad conmemorada por medio de desfiles deportivos, depositando en la imagen de los atletas el emblema de un “hombre nuevo” que necesitaba el país. Pero, sobre todo, comenzó un relevo simbólico de las tropas militares por el desfile de milicias civiles que intentaban representar la cristalización de las causas por las que se combatió en la guerra reciente. En aquella ocasión, la inauguración del deportivo Venustiano Carranza fue el gran acto simbólico para festejar la Revolución bajo una nueva motivación, la de dar por inaugurado un México de instituciones, con una ciudadanía comprometida con el bienestar colectivo.

El registro que mostró el noticiero *Empire News Bulletin*, en su cápsula *Revolution Day in México*<sup>21</sup> permite apreciar los gestos de un Portes Gil contento con el acto que preside. Allí se encuentran reunidos muchos de los elementos que, si bien no eran nuevos en los actos políticos, sí conformarían

---

<sup>21</sup> Puede consultarse bajo el título *Mexican Revolution of 1910 Celebrated* en: <https://www.britishpathe.com/video/VLVAANPGN8M48K0MQS520YR-NKOPRI-MEXICO-MEXICAN-REVOLUTION-OF-1910-CELEBRATED/query/Mexico+Mexican+Revolution+of+1910+Celebrated>.

en adelante uno de los rituales cívicos más significativos del México posrevolucionario. Mucho más amplia, resulta la película titulada *Portes Gil, desfile 20 de noviembre*, resguardada en Filmoteca de la UNAM, porque permite apreciar en todo su esplendor la idea del deporte como eje articulador de ciudadanos estimulados por la disciplina y la moral. La festividad dio cuenta de eventos como un teatro al aire libre en donde se llevó a cabo una representación de la historia nacional, aderezada con bailes regionales, que daba un repaso desde la Conquista hasta la unidad nacional conseguida tras la reciente resolución del conflicto cristero; Boy Scouts construyendo campamentos en medio de las canchas recién inauguradas, así como ejercicios de calistenia y competencias deportivas infantiles. La cámara deja ver a un Portes Gil contento y expresivo como pocas veces, con un semblante de alguien tranquilo sabiendo que ya cuenta con relevo asignado, que ha sabido contener todos los frentes de posible inestabilidad de su gobierno y que, pese al poco tiempo que se encargó del país, podía contar logros significativos para el proceso de pacificación e institucionalización del país. En adelante, la atención estaría centrada mayoritariamente en quien sería el primer presidente perteneciente al partido político que se encaminaba a ser uno de los más longevos reteniendo el poder de un país.

#### 4. Pascual Ortiz Rubio

En su ya célebre texto sobre el maximato, Tzvi Medin menciona que lo que caracterizó esta etapa fueron “las pugnas e intrigas políticas en las que se fueron posicionando las figuras de la élite política”.<sup>22</sup> Si bien es cierto que las pugnas no

---

<sup>22</sup> Medin, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del maximato*, Era, México, 1983, p. 14.

eran algo nuevo sino, por el contrario, eran moneda corriente como en todo sistema político, la novedad tenía que ver con la manera en la que el aparato gubernamental se iba adecuando a las exigencias de una institucionalización que fuera capaz de maquillar de legalidad y legitimidad el control de grupos que ya venían detentando el poder. Tras las elecciones que dieron el triunfo a Ortiz Rubio, fue cada vez más notorio lo que ya se podía ver con antelación: que el ingeniero sería un personaje con un margen de acción acotado por una clase política que ya estaba posicionada al frente de las decisiones nacionales.

Para todos fue una sorpresa la postulación de Pascual Ortiz Rubio, incluso para él mismo; tras un pasado maderista, luego constitucionalista y, finalmente, adherido al plan de Agua Prieta con Calles, el ingeniero había tenido una falta de participación dentro de la política interna, de la que se había ausentado para cumplir cargos en el extranjero durante los anteriores seis años. Originalmente, el michoacano regresó al país para unirse al gabinete de Portes Gil, quien le había ofrecido la Secretaría de Gobernación; sin embargo, antes de su toma de posesión en el cargo, se le ofreció ser candidato del naciente PNR.

Con todo, Pascual Ortiz Rubio aceptó de buena manera el cargo como candidato, pensando que sería capaz de conseguir márgenes de libertad para desempeñarse en la presidencia bajo un estilo propio. Sin embargo, poco tardó en chocar frente al muro que era el poder de Calles y el PNR, para quien el ingeniero Ortiz Rubio era un vehículo a través del cual podrían continuar dirigiendo las riendas de la nación. Al tomar posesión, su poca capacidad de negociación permitió que su gabinete estuviera dominado por personajes evidentemente callistas, teniéndose que conformar con algunas victorias pírricas como el rechazo de Alberto J. Pani en su gabinete, con quien tenía roces personales.

En comparación con su predecesor, Emilio Portes Gil, el ingeniero Pascual Ortiz Rubio carecía de habilidad y colmillo político para allegarse de aliados con poder que le permitieran hacer frente al bloque callista. Bajo el infausto apodo de “El Nopalito”, el primer mandatario electo por el PNR figuró como alguien opaco y carente de ímpetu a la hora de defender la investidura presidencial. Tanto así que fue durante su gestión cuando se hizo popular aquella frase que después se aplicaría genéricamente para todo el periodo del maximato: “Aquí vive el presidente, el que manda vive enfrente”.

#### 4.1 Candidatura y toma de protesta

Pascual Ortiz Rubio fue electo como primer candidato oficial del PNR el lunes 4 de marzo de 1929, después de que su principal contrincante, Aarón Sáenz, declinara su candidatura; así, el ingeniero se perfilaba a competir electoralmente con sus adversarios Pedro Rodríguez Triana, del Partido Comunista, y José Vasconcelos, antiguo secretario de educación y exrector de la Universidad Nacional, quien fue postulado por el Partido Nacional Antirreeleccionista.

La gira del candidato Ortiz Rubio fue filmada por el propio PNR, sin que hasta ahora se tenga certeza del paradero de estos rollos; lo que sí consta es el registro de que durante noviembre de 1929, el mes de la elección, el PNR exhibía una película titulada *Gira política del ingeniero Pascual Ortiz Rubio*.<sup>23</sup> A pesar de ello, podemos acercarnos a su proceso de candidatura presidencial gracias a que la Cineteca Nacional preserva una filmación de su visita a Jonuta, Tabasco, estando

---

<sup>23</sup> De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano*, vol. III, 1924-1931, Filmoteca UNAM, México, 2000, p. 111.

al mando del territorio el controvertido gobernador Tomás Garrido Canabal, quien sin duda fue el gobernador que mejor uso había dado a la propaganda fílmica hasta ese momento. Garrido Canabal fue un gobernador que pudo ver el cine como un medio de persuasión ideológica y que puso un gran empeño en retratar su gestión, dejando ver una marcada pauta doctrinaria en sus contenidos.

En *Visita de Pascual Ortiz Rubio a Jonuta, Tabasco*, es posible ver a un numeroso grupo de pobladores que reciben al candidato presidencial. Llama la atención la disposición en hileras de las personas y lo coreografiado que se dejan ver los saludos al unísono y los vítores. En comparación con muchas tomas de la época, hay aquí una clara premeditación en lo filmado que sirve para dar paso a la cobertura del evento en una plaza pública a reventar, en donde se aprecia a Garrido Canabal y a Ortiz Rubio en el kiosco central del lugar. Seguramente fueron pocas las personas que pudieron escuchar el discurso de los oradores, que hablaban sin ningún equipo magnificador del sonido, dada la enorme distancia que los separaba de ellos. Esto deja ver que lo verdaderamente importante consistía en demostrar la capacidad de congregar multitudes convocadas por el propio gobierno local; se hace una ofrenda de grupos civiles como gesto de buena voluntad hacia el candidato del nuevo partido que nació para aglutinar a los diversos grupos de poder y facciones revolucionarias. A lo largo de este extenso reportaje se pueden observar eventos específicos que no podían faltar en una puesta en escena de este tipo, como la toma en plano entero de Garrido Canabal posando junto a Ortiz Rubio, ambos de frente a la cámara, en un sentido de alianza y unión política; o, igualmente, el testimonio de las multitudes congregadas frente a unas oficinas del PNR recién inauguradas en la localidad. En conjunto, este reportaje deja ver que existía un conocimiento pleno de aspectos como la composición visual y la narración cinemato-

gráfica, que nos permiten hablar de una construcción visual propagandística y no solo testimonial.

Ya como presidente electo, uno de los primeros actos de Ortiz Rubio consistió en viajar por los Estados Unidos con Manuel Pérez Treviño, entonces presidente del PNR. La intención del viaje fue visitar a sus hijos pequeños que se encontraban estudiando en un internado en Nueva York, pero también entrevistarse con el presidente Hoover, acompañado por el embajador de Estados Unidos en México, Dwight Morrow, y, finalmente, internarse en un hospital donde se atendería de un problema intestinal. La compañía *Paramount* se encargó de filmar algunos de estos hechos. Bajo el título *Los hijos del ingeniero Pascual Ortiz Rubio, presidente electo, en Nueva York*, se muestran imágenes que ya venían haciéndose una tradición política por parte de quien se encontraba a punto de entrar en funciones, el demostrar que, antes que un buen estadista, era un hombre de familia. En estas tomas aparecen frente a la cámara Pascual Ortiz Rubio con su esposa Josefina Ortiz, su hija y sus dos hijos. Estas imágenes fueron grabadas para ser proyectadas con sonido vitafónico, en donde el presidente electo hace uso de estos inventos y aprovecha para presentar en el idioma inglés a los integrantes de su familia. En el registro se ve a la familia presidencial que posa alentando a uno de sus hijos a que deje de llorar para ponerse acorde al momento. Los medios escritos promocionaron esta breve nota que, decían, “da cuenta de la felicitación que recibieron los hijos del señor ingeniero Pascual Ortiz Rubio, por parte de sus compañeros y profesores de la Universidad Norteamericana donde se educan por elección de su señor padre como Presidente de la República”<sup>24</sup>

El otro gran evento también fue filmado por la *Paramount*. El encuentro con el presidente Herbert Hoover se dio

---

<sup>24</sup> De los Reyes, *Op. Cit.*, p. 113.

en un momento de dificultades para el país vecino, pero en un entorno de acuerdos y buena relación bilateral con México. En el acto protocolario, se observa el traslado del presidente Ortiz Rubio con el embajador Morrow,<sup>25</sup> con quien intercambia puntos de vista, acompañados por sus esposas. Finalmente, se muestra la formación con el presidente Hoover, de frente a las cámaras fotográficas y de cine que capturaban el momento. En un rollo compuesto, depositado en la Filmoteca de la UNAM bajo el título *Funerales Álvaro Obregón*, se encuentran los fragmentos de esta gira por los Estados Unidos. Presumiblemente, esta entrevista responde a la intención de fijar las directrices con las que se llevaría a cabo la relación diplomática, condicionando el apoyo de los Estados Unidos a la negativa de llevar a cabo cualquier intento de regulación del petróleo o pretender políticas que pudieran perjudicar sus intereses en la región. Según la página Memoria Política,<sup>26</sup> la visita de Ortiz Rubio sirvió para reunirse también con el gerente de la Standard Oil, y en esa visita ofreció “detener el agrarismo e impulsar las inversiones privadas”; dos de los temas más importantes con los

---

<sup>25</sup> En apenas tres años como embajador (1927-1930), la figura de Morrow tuvo una relevancia mayor; al ser un punto de quiebre en las relaciones bilaterales entre México y Estados Unidos. Con Morrow hubo un acercamiento que encontró eco no necesariamente confrontativo con los presidentes del Maximato, lo cual, como se ha mencionado, tendría que enmarcarse en la vocación capitalista del grupo sonoreño en el poder; además del relajamiento de las políticas que hacían ver a Calles como radical. Sin duda, uno de los actos simbólicos más representativos de su gestión como embajador fue la invitación que realizó a Charles Lindbergh para que volara a México justo después de haber llevado a cabo su hazaña en el *Espíritu de San Luis*. Sin embargo, la importancia de Morrow, se debe principalmente a que, como dice Carmen Collado: “Morrow consiguió resolver varias de las cuestiones que preocupaban al Departamento de Estado como la controversia petrolera, el conflicto entre la Iglesia y el Estado y frenar el reparto agrario”. Véase: Collado Herrera, María del Carmen, “La mirada de Morrow sobre México: ¿Preludio de la Buena Vecindad?” en *Secuencia*, núm. 48, septiembre-diciembre, México, 2000, pp. 209-224.

<sup>26</sup> <https://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/ORP77.html>.

que los Estados Unidos comprometían su apoyo, luego de que significaran un conflicto durante una parte del mandato del presidente Calles.

La gira de Ortiz Rubio por los Estados Unidos hay que verla a la luz de un contexto en el cual el nuevo presidente buscaba obtener márgenes de libertad para desenvolverse como ejecutivo, frente a Calles, en un primer momento, y frente a los Estados Unidos,<sup>27</sup> en segundo lugar. Todo esto, en un momento en que la crisis de 1929 estaba causando estragos en los Estados Unidos y ante un regreso del expresidente Calles a México, con la intención de hacerse cargo del poder tras bambalinas. La primera disputa indirecta con Calles se dio por ver cómo estarían conformadas las cámaras, en donde los callistas colocaron a sus principales hombres, encabezados por Gonzalo N. Santos. Ahora, Calles regresaba de uno más de sus aparentes autoexilios de la política para imponerse con mayor firmeza en el ejercicio del poder nacional. Su arribo a los Estados Unidos fue grabado por *Kinograms Newsreel*, con el duro título “Calles is here, won’t be arrested. Former president of Mexico arrives from Europe, ‘wanted’ by Texas state officers”;<sup>28</sup> recordando una pugna del expresidente con la justicia norteamericana. Al final de esta ajetreada agenda, se

---

<sup>27</sup> Hay que comprender el papel de los Estados Unidos a la luz de la permanente dependencia, las constantes intervenciones (la más reciente en 1914), la intervención que tuvo en la revolución, promoviendo el golpe de Estado huertista. No sería sino hasta los tratados de Bucareli, durante el gobierno de Álvaro Obregón, cuando se lleguen a acuerdos que permitan la tranquilidad y el reconocimiento de los Estados Unidos hacia los gobiernos revolucionarios. Sin embargo, las condiciones que marcaban para ello eran grandes y ello se veía con el papel, el poder y la cercanía con la política mexicana del embajador Morrow. No es casual entonces que Pascual Ortiz Rubio haya ido, entre otras cosas, a presentar sus credenciales frente al presidente Hoover previo a su toma de posesión como presidente.

<sup>28</sup> “Calles está aquí, no será arrestado. El ex presidente de México llega de Europa, es buscado por los funcionarios del estado de Texas”.

presentó un último acto significativo del presidente electo en su gira por el norte. El 12 de diciembre se reúnen Ortiz Rubio y el general Plutarco Elías Calles. Esta reunión resulta decisiva, porque en ella se definió el destino de los siguientes años para el país; al parecer, Ortiz Rubio no consigue negociar con Calles y termina doblegándose ante él sin mayor resistencia. Él mismo lo describiría de esta manera en sus memorias:

Tenía que proceder de acuerdo con Calles, de facto dueño de la situación, como he explicado antes, o me resolvía a romper con él abiertamente, entrando en una lucha cuyas graves consecuencias finales no eran fáciles de prever. Comprendo que los dos caminos eran malos, pero el que menos provocaría agitaciones armadas, tan perjudiciales para el país, era el primero, y me decidí a seguirlo.<sup>29</sup>

Los propios ortizrubistas no obtuvieron siquiera representación. El gabinete impuesto estaba conformado por gente callista. El ninguneo a la persona de Ortiz Rubio fue algo francamente lamentable. La suerte de su mandato, aún sin estrenar, presagiaba ya un escenario funesto.

La toma de poder de Pascual Ortiz Rubio fue la primera ceremonia de cambio de presidente en México que fue filmada con un sistema de sonido directo, el vitáfono. Los asistentes a las salas de cine pudieron ver y escuchar por primera vez de manera simultánea al primer mandatario mencionar nítidamente las palabras:

Protesto guardar y hacer guardar la constitución política de los Estados Unidos Mexicanos y las leyes que de ella emanen; desempeñar leal y patrióticamente el cargo de presidente de la

---

<sup>29</sup> Medin, *Op. Cit.*, p. 79.

república, que el pueblo me ha concedido, mirando en todo por el bien y prosperidad de la unión; y si así no lo hiciere, que la Nación me lo demande.

Se tienen registros de, al menos, cinco diferentes coberturas nacionales y extranjeras sobre el acto de la toma de posesión, una de *Paramount*, otra por parte de la *Gaumont Graphic*, una más de *Pathé News*<sup>30</sup> y un par de reportajes nacionales que preserva la Filmoteca de la UNAM, uno de ellos de casi dos minutos y medio, en donde resulta evidente la característica incomodidad y nerviosismo de Pascual Ortiz Rubio en los actos protocolarios. Previo al evento, se observa al nuevo presidente electo frente a tres micrófonos, el gobernante en ascenso expuesto a un plano americano no para de manipular sus guantes, jalar su saco, meter la mano en el bolsillo, intenta torpemente arrebatar la hoja con el discurso de la toma de posesión al presentador del evento y, finalmente, fija la mirada sobre el escritorio que tiene delante; todo esto, contrastando con la impasibilidad de un Portes Gil más sereno. En los otros reportajes, con la ayuda de la edición y la distancia generosa de los planos generales, se alcanzan a ocultar estos detalles para ofrecer al público una visión de la ceremonia más acorde con los cánones políticos. El armado de los reportajes era el ya ensayado para las ceremonias de entrega de poder previas: un vistazo a la clase política congregada, las llamadas clases populares apoyando la figura del nuevo mandatario, la esposa del nuevo presidente acompañada de su antecesora.

El colofón de una toma de posesión en donde ni las cámaras de cine lograron ocultar que en esta ocasión tampoco

---

<sup>30</sup> Se puede consultar en: <https://www.britishpathe.com/video/MLVA5RIBJT9KU7F6OA-FE6FKVFSSL0-MEXICO-POLITICS-PASCUAL-ORTIZ-RUBIO-SWORN-IN-AS-MEXI-CAN/query/mexico>.

se alcanzaría el tono apoteósico que sí tuvieron los eventos de Obregón y de Calles, se dio apenas unas horas después de que Ortiz Rubio fuese abanderado como presidente. Después de reunirse con su gabinete, el presidente sufrió un atentado afuera del Palacio Nacional que lo mantuvo alejado del ejercicio presidencial durante los primeros casi dos meses de su efímero mandato. Dicho atentado puede ser interpretado como un aviso político por parte de alguna de las diferentes facciones: vasconcelistas, portesgilistas, callistas o cedillistas; el hecho es que el proceso de institucionalización seguía mostrando fracturas a la hora de encauzar la solución de conflictos por medios que no implicaran el uso de la violencia política.

De la misma manera como Amaro fue el vínculo callista con el gobierno de Portes Gil, el mismo Portes Gil figuró como el caballo de troya más importante en el gobierno de Ortiz Rubio, quedando como secretario de Gobernación. Sin embargo, este acto no solo se trataba de aceptar la colocación de un hombre que sirviera de contrapeso para su poder como presidente, sino de la aceptación definitiva de un entorno que le era totalmente adverso en la composición de las cámaras e, incluso, en su gabinete mismo. El futuro político de Pascual Ortiz Rubio tenía desde un primer momento el sello de la imposibilidad.

#### 4.2 La creciente propaganda regional

En el ambiente político del momento existía la necesidad de que la mayoría de los grupos formalizaran y demostraran la adhesión al programa político del PNR y de su presidente, como una garantía política para poder permanecer con sus intereses inalterados. Respetando la nueva composición de cacicazgos regionales que venían desde tiempo atrás pero que tuvo una reconfiguración con el proceso posrevolucionario,

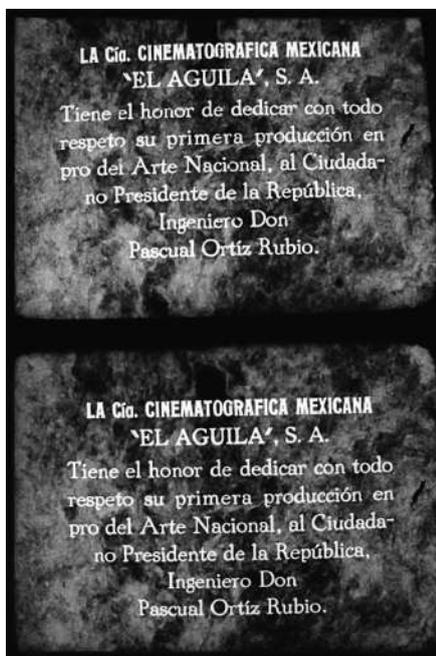
el PNR pasó a ser el órgano regulador del nuevo sistema político que, poco a poco, iba agarrando forma y era capaz de albergar una pluralidad de gobiernos con distintas ideologías y maneras de ejecutar sus planes de gobierno.

Frente a estos cometidos en que se encontraban los poderes regionales, y a pesar de que la figura del presidente Ortiz Rubio implicaba una personalidad débil, las saluciones cinematográficas que recibió el nuevo presidente fueron extensas. Más allá de la persona, Ortiz Rubio era el símbolo de una nueva apuesta de unión echada a andar en forma de un partido político conglomerante. De esta manera, es posible pensar en las diferentes producciones de cine propagandístico que se desarrollaron a nivel regional, con las cuales los gobernadores buscaban posicionarse dentro de los cuadros visibles de poder, alineados con los estatutos comunes. Si bien se trata de materiales que pasan revista y hacen manifiesto el apoyo incondicional hacia el gobierno federal, en esencia se trata de propaganda de figuras locales.

En el cine de ficción, a finales del año de 1929 se estrenó en México la película *Terrible Pesadilla*, de Charles Amador, un actor cómico que forjó su carrera como imitador de Charles Chaplin y que, tras una modesta trayectoria en Hollywood, decidió probar suerte en su tierra natal.<sup>31</sup> Lo interesante para los fines de este trabajo es la manera en la que la compañía productora *El Águila S. A.* dedicó esta película al presidente Pascual Ortiz Rubio y al entonces gobernador de Puebla, Leónidas Andrew Almazán; ya previamente, los empresarios de esta compañía cinematográfica, los poblanos Elías David Hanan y Juan Gali, habían realizado filmaciones de corte propagandístico para el gobierno, y quisieron hacer

---

<sup>31</sup> Dávalos, Federico, "Charles Amador; el Chaplin mexicano", en *Revista Intolerancia*, núm. 7, agosto-septiembre 1990, pp. 82-84.



Dedicatoria inicial a la figura presidencial en la película *Terrible Pesadilla*. Filmoteca UNAM.

una carta de presentación de principios dedicando al nuevo presidente una película cuyo título quedó perfecto como una triste analogía de lo que fue el fugaz mandato del ingeniero Ortiz Rubio.

Uno de los ejemplos más elocuentes de la producción propagandística regional fue la película *Alma Tlaxcalteca*, de Ángel E. Álvarez, una película realizada por encargo del gobernador Adrián Vázquez Vázquez con motivo de la celebración de una “semana nacionalista”. Los extensos 42 minutos de duración de *Alma Tlaxcalteca* condensan una serie de imágenes representativas de lo que el cine de la época era capaz de ofrecer en términos de alineación política y propaganda. La película comienza con un primer plano del rostro de Pascual Ortiz Rubio al que se sobrepone un intertítulo en el que se lee: “El C. Gobernador, Don Adrián Vázquez Sán-



La figura de Pascual Ortiz  
Rubio presente en el  
inicio de *Alma Tlaxcalteca*.  
Filmoteca UNAM.

chez y el Pueblo Tlaxcalteca, patentizan su adhesión y entusiasmo, a la grandiosa labor del C. Presidente de la República, Ing. Don Pascual Ortiz Rubio”. En la propia película se hace mención de que se daba una concentración de 12,000 tlaxcaltecas, entre ellos la clase política, el gobernador, el gabinete y los legisladores estatales, así como familias acaudaladas conviviendo con las clases populares, en lo que se ofrece en la película como la unión de todas las clases sociales hermanadas “haciendo patria”.

La marcha ocurrió el 14 de noviembre de 1930 como un festejo que ya contaba con todo el ideario de la Revolución y la carga nacionalista que se impregnaba en el ambiente social de la República. En este caso, *Alma Tlaxcalteca* representa



La ritualización del calendario cívico y sus actividades. Estas características se aprecian en *Alma Tlaxcalteca*. Filmoteca UNAM.

un festejo a la unión política, al PNR, una manifestación de lealtades; en ella se notan los visos de un sistema ya corporativizado y al servicio del gobierno, ya sea desde las organizaciones obreras, los grupos agraristas o los gobiernos locales. La maquinaria ya existe, las pancartas comienzan a tener el sello de la corporativización preexistente y en camino de su perfeccionamiento.

El desfile tiene chinelos, charros y chinas poblanas. Toda la sociedad que se conglera para dar el mensaje de que en Tlaxcala hay anexión al poder central del partido. Hay carros alegóricos que conmemoran el encuentro de dos razas. Se carga con banderas mexicanas, carros tractores y vehículos agrícolas como representaciones de una esencia local.

No podían faltar las tablas gimnásticas, cuyas imágenes ya conformaban todo un género filmico en boga. En términos generales, la película va en el sentido que caracterizó a este proceso de institucionalización, proyectar la idea de una sociedad unida y disciplinada.

[...] este esfuerzo en todo lo que vale, porque demuestra su adhesión firme a los ideales de la Revolución tan celosamente defendidos por los CC Presidente de la República Ig. Pascual Ortiz Rubio y Gral. Plutarco Elías Calles con los que el gobierno de Tlaxcala está identificado. El mismo Gobierno, por lo tanto seguirá su obra de impulsar y fomentar todo lo que favorezca el mejoramiento de nuestras fuentes de riqueza, contando para ello con la colaboración de las fuerzas vivas del viril, abnegado y siempre laborioso pueblo Tlaxcalteca.

Si bien *Alma Tlaxcalteca* es un ejemplo que sintetizaba el uso del cine propagandístico en ese México,<sup>32</sup> sus manifestaciones regionales fueron múltiples y, en su mayoría, buscaban posicionar las figuras gubernamentales con miras a proyectar su imagen frente a un régimen que también iba institucionalizando los cacicazgos regionales capaces de tributar orden al poder central. Se tiene registros de uso propagandístico del cine por parte de los gobiernos de San Luis Potosí, Hidalgo, Estado de México, entre otros.<sup>33</sup> El *No-*

<sup>32</sup> De la Vega Alfaro, Eduardo y Rosario Vidal Bonifaz, "Cine y propaganda política regional: el caso de Alma Tlaxcalteca (Ángel E. Álvarez, 1931)" en *Revista Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. 14, núm. 42, mayo-agosto, 2008, pp. 127-143.

<sup>33</sup> Habría que destacar igualmente la labor de pequeños empresarios locales que también filmaron los eventos cívicos, sin un afán netamente propagandístico sino comercial y de registro de las actividades locales, como fue el caso de Francisco García Urbizu y la filmación de festividades en Zamora, Michoacán. Véase: Martínez, Ángel, *Francisco García Urbizu (1888-1980): pintor, literato, periodista, historiógrafo y pionero*

*ticiero Xinantécatl*, de Gabriel Soria, es otro buen ejemplo de estas manifestaciones esporádicas de registros fílmicos del poder local. En este noticiero, de 1931, es posible observar a Ortiz Rubio caminando por el campo de aviación de la ciudad de Toluca, flanqueado por Lázaro Cárdenas, quien entonces se había convertido en secretario de gobernación. No obstante, cabe destacar que el presidente para nada es la figura principal de dicho noticiero; de hecho, su aparición es un acontecimiento casi aislado en un cúmulo de noticias sobre el gobernador Filiberto Gómez y la visita del cónsul estadounidense a la entidad.

Mientras tanto, en Tabasco, el gobernador Garrido Canabal continuaba implementando una política transformadora y absolutamente anticlerical,<sup>34</sup> de la que quedarían testimonios fílmicos sobrecogedores de acontecimientos como su campaña contra el alcohol, la destrucción de templos y quemas de imágenes religiosas, donde se pueden ver escenas como las de mujeres y hombres destruyendo a hachazos un crucifijo de madera de más de dos metros de altura; la implementación de la educación racionalista. En suma, la pulsión de Garrido hacia el cine conformó un conjunto de materiales con construcciones narrativas mucho más sofisticadas que cualquier otro intento de propaganda hasta entonces conocido, plagado de imágenes provocativas que dejaban ver plenamente a una de las facciones más revolucionarias en el ejercicio del poder.

---

zamorano de la cinematografía mexicana, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1991.

<sup>34</sup> Martínez Assad, Carlos, *El laboratorio de la Revolución. El Tabasco garridista*, FCE, México, 2020.

### 4.3 El arribo del cine sonoro y las posibilidades de una incipiente industria

La competencia en los mercados internacionales por incorporar el sonido a las películas implicó también una problemática con los mercados de habla no inglesa, no habituados a leer subtítulos o donde, como fue el caso mexicano, buena parte de los posibles espectadores no sabían leer. Hollywood, ante el peligro de perder su posición hegemónica en el mundo y particularmente en el continente americano, adecuó la producción para que se filmaran réplicas de sus películas en castellano; los resultados no fueron del todo exitosos, en gran parte por la nula identificación existente entre actores y espectadores, los cuales no mantenían un tono uniforme en su expresión. Lo mismo hablaban españoles con argentinos que con mexicanos o venezolanos, produciendo un extraño espectáculo de pastiche verbal para argumentos norteamericanos, lo que terminó alejando a los espectadores.

Frente a las condiciones poco óptimas de competencia de la cinematografía mexicana a finales de la década de los años veinte, la llegada del sonido otorgó a México la posibilidad de conformar una industria productora de cine y de buscar la anhelada expresión propia por medio de sus argumentos.<sup>35</sup> Hasta antes de la introducción del sonido, el cine mexicano de argumento no había podido consolidarse más allá de algunas empresas modestas, en donde destacaba la obra de Miguel Contreras Torres que desarrollaba un cine de carácter histórico y nacionalista, y para entonces estrenaba películas como *El Águila y el nopal* o *Zitari*. Así, industrias

---

<sup>35</sup> Vidal Bonifaz, Rosario, "Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)", en *Revista del Centro de Investigación*, vol. 8, núm. 29, enero-junio, Universidad La Salle, México, 2008, pp. 17-28.

como la radiofónica, la discográfica y cinematográfica trabajaron en conjunto para generar productos que irían ganando el gusto y la aceptación por parte del público.

La película *Santa*, de Antonio Moreno, estrenada en el año de 1931, marcó el inicio del cine sonoro mexicano y de una década en la que sucederán acontecimientos importantes para el desarrollo posterior de la industria cinematográfica mexicana. Ante el fracaso del cine hispano-estadounidense, los empresarios mexicanos elevaron las producciones nacionales, que pasaron de seis en 1932 a un promedio superior a las veinte producciones en los años sucesivos, con un costo que oscilaría entre los veinte y treinta mil pesos.<sup>36</sup> Por otra parte, la presencia de Eisenstein en México, financiada por el escritor estadounidense Upton Sinclair, dejaría una notable herencia estética. A través de su proyecto inconcluso *¡Que viva México!*,<sup>37</sup> se marcó la pauta para los cánones de la óptica cinematográfica venidera. En su trabajo se maneja un retrato cuasiantropológico de lo mexicano visto por el ojo extranjero, pero que, a la vez, retoma el interés nacionalista y paisajista de las expresiones artísticas en boga, principalmente del muralismo.

El paso de Eisenstein por México dejó la realización de otra película igualmente significativa aunque no tan extensamente conocida, sobre el sismo que devastó la ciudad de Oaxaca en el año de 1931 titulada *El desastre en Oaxaca*, una película obviamente inesperada que surgió cuando Eisenstein y su equipo se encontraban filmando el capítulo de su película titulado *Sandunga*, cuando fueron testigos presenciales de la catástrofe natural que dejó una cantidad incontable de

---

<sup>36</sup> García Riera, Emilio, *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo, 1897-1997*, Conaculta / Universidad de Guadalajara, México, 1998, p. 79.

<sup>37</sup> De los Reyes, Aurelio, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, UNAM, México, 2006.

muertos, que se presumen en miles. Las tomas realizadas por Eduard Tissé dejan ver una amplia destrucción en todo tipo de construcciones: templos, edificios públicos y viviendas de todos los estratos sociales. Una catástrofe generalizada que, no obstante, no deja de poseer el punto de vista estético y folclórico. Algo que llama poderosamente la atención es la filmación de autoridades políticas y militares a cargo de la salvaguarda y el orden en medio de la tragedia.

Esta obra dialoga perfectamente con el reportaje gubernamental titulado *Oaxaca*, mandado a hacer por órdenes del ingeniero Pascual Ortiz Rubio, producido por la compañía Cinematográfica Nacional y dirigido por Manuel Sánchez Valtierra. En él se hace un recorrido por las carreteras federales y locales de Puebla y Oaxaca, recorriendo varios poblados en donde son visibles los daños a los edificios provocados por el sismo pero que, se leía en un intertítulo, “pese a la reciente tragedia mantienen su vida y sus costumbres, mostrándose listos para recibir a los viajeros que busquen conocer su notorio legado patrimonial”. El registro se centra en la promoción de pueblos y patrimonio religioso de Puebla y Oaxaca, así como la comunicación entre los pueblos y la reconstrucción. No obstante, aunque los intertítulos procuraron no centrarse en ello, resultan evidentes los daños generados por el terremoto del 14 de enero y sus largos tres minutos que duró el sismo de magnitud 7.8 en escala de Richter.

Por su parte, el otro sismo político que vivía el presidente ante la encrucijada de sentirse despojado de toda capacidad de acción llevó a Ortiz Rubio a darse por derrotado. Salvo en un registro filmico realizado por el destacado cinefotógrafo Vicente Cortés Sotelo, en el que se ve desenfadado y feliz, la pesadumbre acompañó al ingeniero michoacano durante su breve mandato. Cortés Sotelo logró filmar un curioso metraje en el que se da cuenta de las vacaciones de Pascual Ortiz Rubio y su familia en el puerto de Acapulco, a

mediados del año 1931. En él se ve a un presidente relajado y dedicado al reposo luciendo un anticuario traje de baño; una imagen que distaba mucho de la incomodidad permanente que lo caracterizaban en su actuar político cotidiano. Al final de cuentas, fue esa profunda incomodidad la que lo llevó a renunciar a la presidencia el día 2 de septiembre de 1932, un día después de presentar su informe presidencial. Al saber que ya había quemado todas sus naves sin poder despojarse del yugo de Calles, Ortiz Rubio decide abandonar el puesto y autoexiliarse por temor a cualquier posible atentado en contra suya y de su familia.

### 5. Abelardo L. Rodríguez

La ascensión al poder de Abelardo Rodríguez ocurre apenas un par de días después de la renuncia de su antecesor. Quedaba latente la señal de que el primer representante del recién creado partido oficial no concluyó su mandato debido a las presiones ejercidas sobre él por parte de una cúpula de poder, encabezada por el jefe máximo Plutarco Elías Calles. Con este panorama, y sabiendo que el poderío de Calles ejercido desde del PNR era muy poderoso, el presidente interino decidió llegar sin oponer resistencia alguna frente a la autoridad depositada en Calles.

Abelardo Rodríguez fue un militar, pero ante todo fue un empresario y hombre de negocios que floreció gracias a la política regional fronteriza. Su trayectoria política era añeja, pero el crecimiento exponencial de su fortuna era relativamente reciente y obtenida al amparo de su puesto como jefe de operaciones militares y como gobernador de Baja California. Gracias al hecho de haber apoyado el plan de Agua Prieta, Abelardo Rodríguez pudo figurar como gobernador durante una época en la que Baja California y en específico la ciudad de Tijuana crecieron de manera inusitada, gracias al



Abelardo Rodríguez  
en un evento presidido  
por Emilio Portes Gil.  
Filmoteca UNAM.

turismo estadounidense que cruzaba la frontera, deseoso de evadir la prohibición de la venta de alcohol en su país. En ese sentido, Abelardo Rodríguez supo sacar ganancias económicas gracias a su importante participación en el mundialmente famoso casino Agua Caliente.

El mismo Abelardo Rodríguez no se asumía como un político sino como un administrador, deseoso de que el tiempo pasara de la mejor manera posible para la estabilidad del país y para sus intereses económicos, situación que le permitió mantenerse alejado de los conflictos políticos, pero también le impidió obtener logros significativos durante su gestión.

### 5.1 Agua Caliente, folclor y la visión extranjera

Desde finales de los años veinte, el casino Agua Caliente se convirtió en un lugar muy renombrado a nivel internacional y en una suerte de símbolo de México en el extranjero, visto como un espacio de recreación en donde era posible sortear la ley seca, y era promovido como un apéndice de la vida glamourosa de Hollywood. La aparición de este sitio ocurrió en el año de 1929 gracias a la presencia de capital estadounidense combinado con la inversión monetaria y la disposición de un terreno hecha por el mismo Abelardo Rodríguez. Esta sociedad permitió que Agua Caliente despuntara como un complejo turístico de grandes dimensiones para albergar hotel, casino, hipódromo y salones sociales, todo con una decoración californiana que hacía sentir a los visitantes como en los Estados Unidos. La conveniencia de su cercanía fronteriza fomentó la realización de eventos de la mayor envergadura internacional como los ralis de caballos, que frecuentemente eran noticias en los *newsreels* británicos y estadounidenses. El noticiero *Pathé Super Gazette*, en una de sus coberturas, definía a Agua Caliente con la siguiente descripción: “Sunshine, flowers, racing, gambling... and no prohibition... bring crowds across Mexican Border to see thrilling first race of the season”.<sup>38</sup>

Los desfiles de modas eran otro de los atractivos en Agua Caliente, con moda norteamericana para las ciudadanas de ese país, así como los torneos internacionales de golf. Sin embargo, el principal negocio del lugar tenía que ver con las apuestas y los excesos permitidos. Incluso, en el año de 1935 se filmó una película musical con Dolores del Río llama-

---

<sup>38</sup> Se podría traducir como: “Sol, flores, carreras, juegos de azar... y la no prohibición... atraen multitudes a través de la frontera mexicana para ver la emocionante primera carrera de la temporada”.

da *In Caliente*, dirigida por Lloyd Bacon, en donde se puede ver la disposición de los espacios de una manera nítida.

Agua Caliente implicaba una ventana hacia el mundo en donde México parecía una extensión del desenfreno estadounidense que se veía afectado por la prohibición. En todo este juego de negocios y corrupción con el que Abelardo Rodríguez logró fincar su fortuna, también fue de la mano una postal con la que fue pensado México en otros países del mundo. Durante su mandato, Lázaro Cárdenas expropió el terreno de Agua Caliente y lo acondicionó como escuela. Sin embargo, la vida del casino se vuelve significativa como emblema de un México que también se estaba convirtiendo en un país que quería proyectar una creciente clase social refinada, asistente de espectáculos de modas, torneos hípicas y de golf. La clase *chic*, como se le conoció a la sociedad que buscaba remedar un estilo de vida basado en la efervescencia, la diversión y la extravagancia que caracterizó a los años veinte en Europa y Estados Unidos.<sup>39</sup>

Adicionalmente a la imagen de México que nutrió el negocio y la corrupción del presidente en Agua Caliente, los dos años en los que estuvo a cargo Abelardo L. Rodríguez, la proyección de México hacia el extranjero ya tuvo otra manufactura; finalmente dejó de exhibirse la imagen de un país inestable, dando paso a temas más enfocados en el folclor de los pueblos del centro y sur de México. En esta época se realizaron muchos reportajes con una hechura más de corte documental, ya sea sobre los artesanos de Guanajuato, expedicionarios por los diferentes volcanes del país, o bien, la

---

<sup>39</sup> Collado, Carmen, "El espejo de la élite social (1920-1940)" en Pilar Gonzalbo y Aurelio de los Reyes (coord. de los volúmenes del Siglo XX), *Historia de la vida cotidiana en México, Siglo XX. Campo y ciudad*, México, FCE / El Colegio de México, 2006, pp. 89-125.

continuación de la fascinación extranjera por Xochimilco, que pareciera ser infaltable. Lo significativo de este tipo de visiones consiste en que, finalmente, México aparece como un sitio en calma, sin levantamientos o inestabilidad posibles. Y esto resulta importante, dado que la prensa extranjera tuvo una fuerte presencia en la cobertura noticiosa del país. Las notas que en ella se veían dejaban ver también un síntoma del propio país y de su imagen en el extranjero. Sin duda, a lo largo del periodo del maximato se manifestó un cambio en la percepción del país, que va desde las últimas insurrecciones armadas, hasta la institucionalización y pacificación del país. Sobre todo, México parece finalmente superar la imagen de ser un país problemático, para situarse como un alto representante del folclor a nivel mundial, razón por la cual se difunde una idea de las particularidades culturales de nuestra nación.

### 5.3 Perfilándose hacia el cambio de timón

Los años de presidencia de Abelardo L. Rodríguez fueron también de gran importancia para el despunte de la industria cinematográfica, pero sobre todo, relevantes para la historia del cine nacional en términos de las películas que se realizaron. Pese a la numerosa cantidad de páginas que se han dedicado a ello, bien merece la pena hacer referencia, entre muchas otras posibles, a las dos primeras películas de la llamada “Trilogía de la Revolución”, de Fernando de Fuentes: *El Prisionero 13* y *El compadre Mendoza*, ambas películas de 1933, que resultan destacables no solo por su calidad, sino también por constituir una visión temprana del mito fundacional revolucionario, que apenas estaba en construcción y que predominará por el resto del siglo. Estos primeros acercamientos al proceso revolucionario, desde el cine sonoro y la ficción, pueden leerse como una crítica no directa de la conducción de la política llevada a cabo, a poco más de una década del triunfo

de la facción sonorenses. Temas como la corrupción política y militar (muy notoria durante la presidencia de Abelardo Rodríguez), la lucha ciega por el poder y las traiciones, en donde los ideales pasaban a segundo término, fueron tratados con mucha soltura en estos filmes que, sin duda, fueron excepciones frente a la mayor vigilancia que comenzaría a tener el discurso revolucionario emanado del cine. Si bien estas películas estuvieron ambientadas en un contexto donde la revolución estaba en marcha, no dejaban de entablar un diálogo evidente con el momento de su realización.

De igual manera, es en la etapa final de la gestión de Rodríguez cuando se llevó a cabo el rodaje de *Redes*, de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, una alegoría de la lucha de clases desarrollada en el estado de Veracruz que fue estrenada durante el cardenismo, y colaboró para reforzar un cambio de perspectiva acorde a la línea del nuevo gobernante, que encontraría el camino pavimentado con respecto a un país que iba avanzando en la ritualización del calendario cívico, como una de las manifestaciones más acabadas del orden promovido en este proceso de institucionalización del país.

En el metraje que se pudo consultar de Abelardo Rodríguez<sup>40</sup> podemos apreciar a un presidente cuyo semblante oscila entre la sonrisa y el desinterés, ya sea revisando obras, asistiendo a eventos conmemorativos o inaugurando instalaciones, como el mercado que lleva su nombre en la capital del país. Pareciera como si el entonces presidente supiera que él estaba de paso, cumpliendo un requisito y en medio del general Calles y su sucesor, el general Lázaro Cárdenas.

---

<sup>40</sup> Las filmaciones que se pudieron consultar sobre Abelardo Rodríguez resultan menos en comparación con las de sus predecesores; sin embargo, esto no se debe a la ausencia de metraje, sino a las condiciones que la pandemia por COVID-19 imprimió en el proceso de investigación de este artículo y que dificultó el acceso al archivo.



El presidente Abelardo Rodríguez inaugura el mercado que llevaría su nombre. Filmoteca de la UNAM, Fondo Toscano.

De hecho, al momento de comenzar la campaña presidencial, la importancia noticiosa en el país se vuelca sobre el Jefe Máximo y el candidato. En el material de la Filmoteca de la UNAM preservado bajo el título *Lázaro C. acompaña al Gral. Plutarco Elías Calles*, se puede apreciar de la gira de Lázaro Cárdenas como candidato presidencial por los estados de Jalisco y Guanajuato; sin embargo, el protagonismo lo lleva notoriamente Calles, sobre quien se centra el reportaje. El general Lázaro Cárdenas llegaba a su toma de posesión con claras señales de constricción por parte de un partido que buscaba definir su plan de trabajo, a través del plan sexenal, y por parte de un Calles que a lo largo de estos años había perfeccionado el arte de manejar el destino del país detrás de las figuras políticas que lograba acomodar.

Corresponderá al gobierno del General Lázaro Cárdenas del Río hacer un uso corriente del sonido en el cine de propaganda y un perfeccionamiento de las estrategias de promoción gubernamental, con un notorio mejoramiento y énfasis en la importancia discursiva de las narraciones y una cuidada composición estética de las imágenes por parte de realizadores y camarógrafos al servicio del gobierno. No obstante, el denostado periodo del maximato permitió un puente entre un país inestable políticamente hacia un país en vías de institucionalización; entre un país visto como violento a un país que se convertía en un natural atractivo turístico. Así, las imágenes que van desde los funerales de Obregón, los incontables desfiles militares, el gesto de incomodidad de Ortiz Rubio y las fiestas en Agua Caliente resultan instantáneas que, sin duda, ilustran un contexto particular, un momento necesario para la transición política que derivaría en la imposición de un sistema de partido único que rigió en el país a lo largo de todo el siglo xx.

#### Bibliografía

- Bernays, Edward, *Propaganda: Cómo manipular la opinión en democracia*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2016.
- Casasola, Gustavo, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, volumen 6, Trillas, México, 2010.
- Collado Herrera, María del Carmen, “La mirada de Morrow sobre México: ¿Preludio de la Buena Vecindad?”, en *Revista Secuencia*, núm. 48, septiembre-diciembre, México, 2000, pp. 209-224.
- \_\_\_\_\_, “El espejo de la élite social (1920-1940)”, en Pilar Gonzalbo y Aurelio de los Reyes (coord. de los volúmenes del Siglo xx), *Historia de la vida cotidiana en México, Siglo xx. Campo y ciudad*, México, FCE / El Colegio de México, 2006, pp. 89-125.
- Contreras Torres, Miguel, *La revolución pasó a la historia*, Editorial México, México, 1962.

- Dávalos, Federico, "Charles Amador, el Chaplin mexicano", en *Revista Intolerancia*, núm. 7, agosto-septiembre 1990, pp. 82-84.
- Dávalos, José, *El Constituyente Laboral*, INEHRM / Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, México, 2016.
- De la Garza Talavera, Rafael, *La formación de un Cacicazgo Regional: Emilio Portes Gil en Tamaulipas*, Tesis de Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública, UNAM, México, 1998.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, "Las palabras perdidas en los vientos de los veinte: los vasconcelistas y el cine o una revolución en la cultura filmica", en Coronado, David (coordinador), *Las imágenes del otro*, Universidad de Guadalajara, 2018, pp. 51-84.
- De la Vega Alfaro, Eduardo y Rosario Vidal Bonifaz, "Cine y propaganda política regional: el caso de Alma Tlaxcalteca (Ángel E. Álvarez, 1931)", en *Revista Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. 14, núm. 42, mayo-agosto, 2008, pp. 127-143.
- De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano*, vol. III, 1924-1931, Filmoteca UNAM, México, 2000.
- \_\_\_\_\_, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, UNAM, México, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Cine y Sociedad en México, vol. 3. Sucedió en Jalisco o Los Cristeros*, UNAM, México, 2013.
- Dorta Vargas, Miguel Felipe, *El lienzo de Penélope. La celebración del 20 de noviembre: representación, ritualización y legitimación en la ciudad de México, 1911-1942*, Tesis de Doctorado en Historia Moderna y Contemporánea, Instituto Mora, México, 2018.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, volumen 1, 1929-1937, Conaculta / Universidad de Guadalajara, México, 1992.
- Gómez Estrada, José Alfredo, "Élite de Estado y prácticas políticas. Una aproximación al estudio de la corrupción en México, 1920-1934", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 52.
- Le Bon, Gustave, *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, Fv Editions, Estados Unidos, 2020.

- Martínez, Ángel, *Francisco García Urbizu (1888-1980): pintor, literato, periodista, historiógrafo y pionero zamorano de la cinematografía mexicana*, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1991.
- Martínez Assad, Carlos, *El laboratorio de la Revolución. El Tabasco garridista*, FCE, México, 2020.
- Medin, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del maximato*, Era, México, 1983.
- Olcott, Jocelyn, "Spectacles of Terror and Violence in Postrevolutionary Mexico", en Greg Grandin & Gilbert M. Joseph (Eds.), en *A Century of Revolution. Insurgent and Counterinsurgent Violence during Latin America's Long Cold War*, Duke University Press / Durham & London, Estados Unidos, 2010, pp. 62-87.
- Rojas Sosa, Odette María, *La ciudad y sus peligros: alcohol, crimen y bajos fondos. Visiones, discursos y práctica judicial, 1929-1946*, Tesis de Doctorado en Historia, UNAM, México, 2016.
- Saragoza, Álex, "La élite regiomontana y el Estado mexicano. Una época crucial, 1929-1931", en Morado Macías, César, *Nuevo León en el siglo xx. La transición al mundo moderno, del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*, Gobierno del Estado de Nuevo León, México, 2007, pp. 220-245.
- Sefchovich, Sara, *La suerte de la consorte*, Océano, México, 2002.
- Veray, Laurent, "1914-1918, the first media war of the twentieth century: The example of French Newsreels", en *Film History*, vol. 22. núm. 4, Cinema During The Great War, diciembre 2010, pp. 408-425.
- Vidal Bonifaz, Rosario, "Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)", en *Revista del Centro de Investigación*, vol. 8, núm. 29, enero-junio, Universidad La Salle, México, 2008, pp. 17-28.

## VII. EL CARDENISMO Y LA CONSOLIDACIÓN DE LA PROPAGANDA FÍLMICA

Tania Celina Ruiz Ojeda

UDIR-UNAM

Como se ha mostrado en los capítulos anteriores de este libro, el estallido de la Revolución obligó a los documentalistas mexicanos a retratar de maneras inéditas lo que sucedía en el territorio nacional. La experiencia de la guerra y su impacto en todos los ámbitos determinaron las diversas formas de hacer cine. En los gobiernos posrevolucionarios de Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles se dio una expansión de los géneros, y se hicieron cada vez más profundas y diversas las relaciones entre el Estado y el cine. El proceso consolidaría en la primera presidencia sexenal de la posrevolución (1934-1940), en la cual la producción fílmica a cargo del Estado recurriría al estudio de modelos propagandísticos desarrollados con éxito en otros países, y concretaría por primera vez un departamento oficial dedicado a la construcción de la imagen cinematográfica.

El periodo de Cárdenas serviría así para consolidar el uso de la propaganda a través del cine. Tanto dentro del territorio nacional como en el extranjero, sería utilizado para consolidar la imagen del presidente, señalar la relevancia de sus propuestas políticas y difundir una agenda de trabajo en busca de apoyos amplios. Y además ese cine, que respondía a una agenda política claramente establecida, fue promovido por el Estado en alianza con los productores y realizadores de la naciente industria sonora.

## I. El primer candidato mediático

El general Lázaro Cárdenas del Río fue designado candidato a la presidencia durante la Convención de Querétaro del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1933. Casi de inmediato, algunas de sus actividades fueron captadas por el cine. Un ejemplo fue el corto silente *Gira electoral de Lázaro Cárdenas en Puebla*, que registró su recepción en la capital del estado por partidarios que organizaron “una de las mayores manifestaciones políticas de que se tiene antecedentes en nuestros sucesos electorales”, así como su paso por distintas localidades, entre ellas Cholula, Atoyac y Atlixco.<sup>1</sup>

En el metraje podemos ver al candidato encabezando un desfile a bordo de un auto decorado con flores y una fotografía de su rostro al frente del vehículo. La manifestación, en su mayoría conformada por campesinos, hace alarde de su apoyo por medio de pancartas. De pie, Cárdenas saluda mientras pasa por debajo de mantas en las que se leen los nombres de las asociaciones que lo arropan y en una de las cuales dice: “Viva el General”. La cámara también filma desde el auto, mostrando a las personas arremolinadas que vitorean a su paso, mientras ondean la bandera mexicana y levantan retratos del candidato. Los asistentes se encuentran tanto a pie de calle como en las azoteas, lo que permite ver, a través de un juego de cámaras, una doble perspectiva del evento, algunas veces mostrando a quienes Cárdenas veía, y en otras la visión que de él tenían sus seguidores. En esta película vemos al político saludar de una manera que lo caracterizaría en otras apariciones, llevando la mano derecha a la sien.

---

<sup>1</sup> *Gira electoral de Lázaro Cárdenas en Puebla*, Cineteca Nacional de México. Nitrato 35mm, 1934. <https://youtu.be/3dHdMNqtsI4>.



El Estadio Nacional lució abarrotado durante la investidura como presidente del general Lázaro Cárdenas del Río.



Es posible también distinguir ahí uno de sus rasgos más importantes y por el cual sería recordado con aprecio. Cárdenas se muestra cercano a la gente. Algunas veces, en mangas de camisa, comparte una cerveza; otras, se mancha los zapatos al cruzar por un terregal saludando a todos sus seguidores, dirigiéndose por igual tanto a hombres como a mujeres o escuchando a los indígenas, destinatarios de algunas de sus políticas gubernamentales. En el corto lo vemos así, cercano, accesible, rodeado de seguidores, sin buscar mantener distancia, mientras camina hacia el banquete que le sería ofrecido en una huerta.

El candidato visitaría después Cholula. En esta parte de la cinta podemos ver una construcción narrativa más compleja, con una introducción al paisaje y los tesoros de esa ciudad, y como preámbulo de su llegada a un grupo de niños (la infancia como metáfora del futuro será un *leitmotiv* en el cine de propaganda cardenista). En una clara puesta en escena, varios niños forman un círculo y juegan canicas. Un papel arrugado traído por el viento los interrumpe. Uno responde pateando el papel, pero otro lo recoge y desdobra para leer: “Lázaro Cárdenas”. El pequeño regresa al grupo y reclama: “Óyeme, desgraciado, este papel no se patea. ¿No estás viendo que es el candidato aquí en el pueblo?”. Esto desata un breve intercambio de empujones, en el cual el niño defensor del cartel, más pequeño que su rival, grita “¡Viva Cárdenas!”, mientras protege el cartel con su cuerpo. Después, en coro, los demás niños le dan montón al agresor diciendo: “Vamos a hacer que grite ¡¡Viva Cárdenas!! a este hijo de reaccionarios”.

En Atlixco, la siguiente parada del candidato, fue recibido por una multitud de más de ocho mil integrantes de organizaciones obreras y campesinas vinculadas al PNR. De nuevo se ve en la película un desfile, en el que el general camina confundido entre el gentío, para enseguida aparecer en un balcón en el que pronuncia un enérgico discurso sobre sus proyectos políticos.



La figura de Cárdenas sería retratada en múltiples ocasiones durante su mandato, pasando a formar parte del imaginario nacional.

*Gira electoral de Lázaro Cárdenas en Puebla* nos permite asomarnos a lo que será uno de los temas predilectos de la producción fílmica durante el sexenio, con multitudes aclamándolo, buscando acercarse a él, mostrándole su apoyo. Si tomamos en cuenta la cantidad de mandatarios que habían muerto desde el inicio de la contienda revolucionaria, o que sufrieron atentados durante su estancia en el poder, esta imagen de Cárdenas revela un personaje que camina seguro de sí y de su pueblo.

## II. La estatización de la propaganda

Cárdenas y sus más cercanos colaboradores comprendieron la importancia de los medios de comunicación masiva para la vida pública. Escribe Fernando Mejía que ya “desde el inicio de su gobierno, Cárdenas usó permanentemente la radio a través de los famosos encadenamientos de estaciones, para dirigir mensajes a la población”.<sup>2</sup> Y en su periodo presidencial se dio por primera vez, como veremos, un proyecto centralizado de propaganda cinematográfica, asociado a un apoyo oficial para la consolidación de la industria fílmica privada.<sup>3</sup>

Un primer paso hacia la constitución de una dependencia de ese tipo se dio el 24 de octubre de 1934, cuando el licenciado Carlos Soto Guevara presentó un Anteproyecto

---

<sup>2</sup> Fernando Mejía Barquera, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)”, *Revista Mexicana de Comunicación*, noviembre-diciembre, 1988, consultado en <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/>.

<sup>3</sup> Por otro lado, el interés personal del presidente por el cine quedó registrado en numerosos telegramas y cartas y cruzados con personalidades de este arte. Véanse por ejemplo sus comunicaciones con Paul Strand, Paul Muni y Miguel Contreras Torres, en AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 52.3 3/3, el 5 de junio de 1936; AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 52.3.3/2; AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 52.3.3/2.

de Reformas a la Ley de Secretarías de Estado, proponiendo la creación de un Departamento de Propaganda Social. En ese documento se afirmaba la necesidad de establecer un organismo que controlara los mensajes emanados desde el poder Ejecutivo y otros niveles de gobierno, orientándose por el propósito de constituir un país que dejara atrás las rencillas, capaz de olvidar la violencia reciente y cuya población pudiera, en su conjunto, colaborar en un proyecto de reconstrucción nacional.<sup>4</sup> El documento describía la posible estructura de un órgano que integrara los esfuerzos de comunicación del gobierno y que tuviera entre sus responsabilidades:

- 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.

Sin embargo, el promotor de la ambiciosa iniciativa preveía, de manera poco realista, que en esta encomienda habría de involucrarse a buena parte del aparato burocrático:

- XXIII. Para los fines anteriores el Departamento contará como colaboradores a los maestros federales, al ejército, a la

---

<sup>4</sup> Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33.

policía del Distrito Federal y territorio y en general, a todos los empleados de la federación.<sup>5</sup>

Una iniciativa más razonable dio lugar a la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), en un decreto emitido el 25 de diciembre de 1936 y que se puso en vigor el primero de enero del siguiente año, bajo el mando de Agustín Arroyo Ch. En ese decreto se otorgaban al organismo las siguientes responsabilidades:

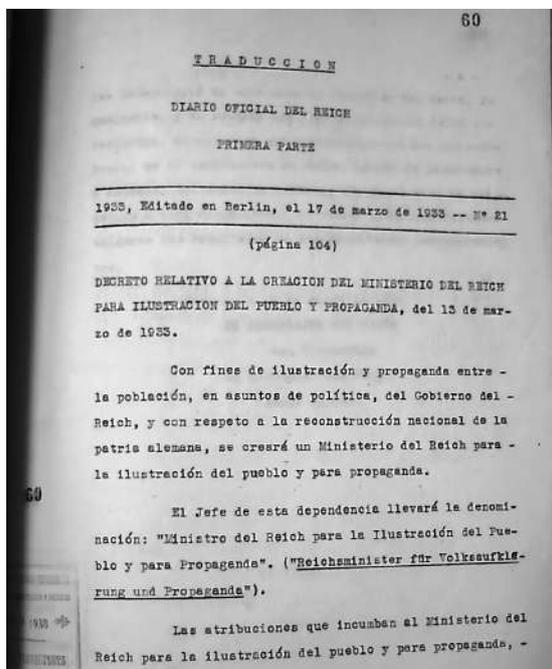
- I. Publicidad y propaganda oficiales.
- II. Dirección y administración de las publicaciones periódicas dedicadas a realizar la publicidad y propaganda, especial o general, de las dependencias del Ejecutivo; así como la dirección y administración de los nuevos órganos periodísticos que se considere necesario editar.<sup>6</sup>

En la estructura del DAPP destacaban las funciones de la Oficina de Información General, encargada de generar notas dirigidas 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. Esa dependencia contaba con comisionados que visitaban diariamente las secretarías particulares de los diversos ramos del Ejecutivo para recoger la información ahí generada; una vez revisada y autorizada, esta se daba a las empresas periodísti-

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Copia del decreto de creación del DAPP emitido por Lázaro Cárdenas el 25 de diciembre de 1936.



El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad se convertiría en el eje de la estrategia comunicativa de la presidencia, sentando un precedente para lo que posteriormente serían las oficinas de comunicación. Este documento forma parte de un expediente resguardado en el AGN, el cual analizaba la conformación y metodología del Ministerio de Propaganda del Reich, y las posibles aplicaciones de dicha institución en México.

cas por medio de un boletín.<sup>7</sup> Esa Oficina también tenía a su cargo las rectificaciones pertinentes a las noticias que se dieran por conducto distinto al DAPP;<sup>8</sup> así, cualquier informa-

<sup>7</sup> AGN, Fondo DGI, exp. 81523/1. Principales Funciones Encomendadas a las Distintas Oficinas del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, enero de 1937, p. 1.

<sup>8</sup> AGN, Fondo DGI, exp. 81523/1. Principales Funciones Encomendadas a las Distintas Oficinas del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, enero de 1937, p. 2.

ción emitida por instancias no autorizadas podía en principio ser corregida.

Por otra parte, una Oficina Técnica coordinaba “ideológica y sistemáticamente cuanto deba ser objeto de propaganda, de publicidad, de exhibición y de edición” y obedecía “a los lineamientos generales de tendencia doctrinaria y de construcción y reorganización económica señalados para la Administración por el C. Presidente de la República”. De este modo, la primera dependía de esta, pues “toda función de comentario, de explicación, de fundamentación teórica de las noticias o de los datos proporcionados por la Oficina de Información General, se encuentran a cargo de la Oficina Técnica”.<sup>9</sup> En realidad, todas las demás secciones del DAPP (Administrativa, Publicaciones Legales, Editorial y de Divulgación, entre otras) estaban sometidas a ella a cada paso, pues desde ahí se marcaba la línea ideológica y se analizaban los mejores medios para llegar a cada región, a cada comunidad, además de establecerse rutas para que los mensajes se entregaran de forma distintiva y con la misma eficacia:

La forma de exposición de cada tema de propaganda debe ser adecuado a la capacidad cultural de las personas a quienes va dirigido, puesto que es obvio que el libro es inútil en regiones de analfabetos; que el mismo cartel no contiene la misma sugestividad para los habitantes de la ciudad de México que para los habitantes de Xochimilco, y menos aún para los de las regiones indígenas de Michoacán, Guerrero o Oaxaca.<sup>10</sup>

La estrategia propagandística consistía en plantear los objetivos, designar el orden para su realización, seleccionar los

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 5.

medios adecuados para cada sector, establecer la viabilidad de las campañas y lanzar campañas similares de manera simultánea.<sup>11</sup>

Una tarea más compleja era la referida a generar en la publicidad los objetivos señalados por las secretarías de Estado, así como, por medio de investigaciones, establecer aquellos objetivos que las secretarías podrían omitir, no prestar la debida importancia o simplemente no enterar de estos.<sup>12</sup> La Oficina Técnica asumió “una función controladora de toda exposición del criterio o del pensamiento oficial”, y para ello resultaba necesario revisar los materiales extranjeros que “buscaban distorsionar la verdad”, además de formular los originales de folletos, revistas y libros cuyo contenido fuera del interés del gobierno, así como de materiales para otros medios.

De esta manera, quedaban cubiertos todos los ámbitos de comunicación del gobierno y a la vez se vigilaban los que procedían de órganos ajenos a este. En cuanto a la cinematografía, se especificaba que estaría a cargo de la edición de películas informativas, educativas y de propaganda, y de autorizar la exhibición comercial de películas en el país y la exportación de la producción nacional, entre otras atribuciones.<sup>13</sup> En ese sentido, de acuerdo con Carlos Monsiváis, el DAPP cumplió, por un lado, un papel “como instrumento cohesionador” y por otro satisfizo la necesidad “de poner un dique a las campañas de propaganda cinematográfica orquestada por norteamericanos, alemanes, ingleses y franceses en suelo mexicano”.<sup>14</sup> En

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Citado en M.A. Sánchez de Armas, “El cine en el cardenismo”, *Revista Mexicana de Comunicación*, consultado en enero de 2005, <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/04/05/el-cine-en-el-cardenismo/>.

resumen, sus trabajos se centraron en realizar la promoción y planeación de la publicidad y la propaganda federal, además de apoyar a los gobiernos locales que buscaban secundarlos. De este modo, la memoria oficial del México cardenista pasó casi por completo por el Departamento al mando de Agustín Arroyo Ch.

### III. En la búsqueda de un modelo de comunicación

El intento por perfeccionar la estructura del Departamento generó la necesidad de realizar una investigación sobre las oficinas de comunicación y sus funciones en otros lugares, por lo que Agustín Arroyo Ch. pidió a la Secretaría de Relaciones Exteriores solicitara la información respectiva a sus legaciones en distintos países.<sup>15</sup> El ministerio envió entonces oficios a París, Valencia (entonces sede del gobierno republicano en plena Guerra Civil),<sup>16</sup> Roma, Londres, Praga, Washington y Berlín.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> AGN, C82, Exp. 22, 9 de julio de 1937.

<sup>16</sup> AGN, C82, Exp. 22, 8 de julio 1937; a diferencia de las otras, esta solicitud fue firmada por Agustín Arroyo Ch. El gobierno cardenista apoyaba al de la República. Cabe resaltar que Laya Films envió ocho películas para su exhibición en México. Las cintas de esta productora que tenía como fin la "edición y divulgación de películas sociales, culturales y reportajes de actualidad", podrían haber servido de modelo a las producciones del DAPP. Alfonso del Amo (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 31 (Filmoteca Española); Magí Crusells, *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine, 2000; Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, vol. II, Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 98-99.

<sup>17</sup> "El Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda en el oficio número 9023 [...] dice a esta Secretaría [Relaciones Exteriores] lo siguiente: Mucho estimaré a usted sea bien servido de obtener para esta dependencia del ejecutivo, por conducto de nuestra legación en Berlín, Alemania, datos relacionados con la organización y funcionamiento del Departamento Publicitario de dicho país, así como las publicaciones,

Entre las respuestas que llegaron por medio de misivas dirigidas al jefe del DAPP, destacaron las de los representantes mexicanos en Estados Unidos, Checoslovaquia e Inglaterra, quienes informaron que los gobiernos de esos países no disponían de oficinas exclusivamente dedicadas a hacer propaganda, sino que esta era diseñada y realizada por diferentes dependencias.<sup>18</sup> En cambio, Alemania sí contaba con una, cuyo funcionamiento fue mostrado a los representantes de México.

Alfonso Guerra, cónsul general en Hamburgo, informó que una comitiva había acudido a la sede de ese Ministerio de Propaganda en la Wilhelmsplatz 8/9 de Berlín.<sup>19</sup> El grupo fue recibido por el Dr. Dürr, consejero superior del gobierno y consejero de prensa a disposición del ministro Goebbels, quien explicó cómo operaba esa dependencia surgida en 1933 de la unión de los antiguos organismos de propaganda del partido nazi. Dividido en cuatro departamentos (Presupuesto, Personal, Derecho Legislativo y Propaganda), el Ministerio tenía bajo su jurisdicción los trámites relacionados con educación, propaganda, cuestiones de población, política gubernamental y reconstrucción ideológica de la nación, y se guiaba por la misión de ejercer su influencia para que fueran aceptados los asuntos políticos que interesaban al Estado, a la cultura y a la economía. En cuanto a la creación de propaganda directa, realizaba exposiciones, conferencias, carte-

---

carteles y demás material de propaganda que el mismo se valga para desempeñar las labores de su cometido, obteniendo de ser posible, algunas colecciones", AGN, Exp. 81352/22, firmado por Ernesto Hidalgo Oficial Mayor, con copia al jefe del DAPP.

<sup>18</sup> AGN, C82, Exp. 22; en el caso del representante en Estados Unidos, añadía la curiosa observación de que la propaganda "no encierra interés especial desde el punto de vista ideológico, ya que se refiere únicamente a la educación del público" (16 de agosto de 1937), lo que la situación de guerra haría cambiar en poco tiempo.

<sup>19</sup> AGN, C82, Exp. 22, p. 2.

les, prospectos y folletos, fotografías y películas, y organizaba *meetings*, visitas de delegaciones, festivales y actividades deportivas. El informe mencionaba el lugar preponderante del cine en ese modelo, pues estaba a cargo “de un consejero ministerial y de siete subjeses que atienden las secciones que a continuación se indican: legislación sobre proyección de películas, censura cinematográfica, industria cinematográfica, revistas cinematográficas semanales, control y revisión de las películas, asuntos en general relacionados al cinematógrafo”.<sup>20</sup>

La búsqueda del gobierno mexicano de un modelo centralizado de propaganda no era ninguna novedad, ya que desde tiempo antes el PNR había planteado la necesidad de construir un organismo capaz de establecer puentes de comunicación eficientes entre el Estado y el pueblo. Aunque la estructura organizativa del DAPP fue diseñada antes de que se tuviera la información del Ministerio de Propaganda alemán, es posible que, a falta de otros ejemplos, haya inspirado el diseño de algunos de sus programas y funciones.<sup>21</sup> Sobre todo porque ese modelo —que resultaría atractivo también a otros gobiernos latinoamericanos, como ha documentado Clara Kriger para los casos argentino y brasileño—<sup>22</sup> había mostrado una gran eficacia para establecer una ideología común que ayudara al desarrollo de las transformaciones políticas nacionales, lo que coincidía plenamente con los propósitos del cardenismo.

---

<sup>20</sup> AGN, C82, Exp. 22. Expediente emitido por el Consulado General de México en Hamburgo en febrero de 1937.

<sup>21</sup> Rafael López González puntualiza, sin embargo, que: “En realidad no se conocía al detalle la organización operativa de la propaganda de los ‘regímenes totalitarios’”. *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP): la experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939*, tesis en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 2002.

<sup>22</sup> Kriger, Clara, *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

#### IV. Participación en CLASA

Fundada en 1934 por Alberto J. Pani, la productora privada CLASA se estableció sobre Calzada de Tlalpan, impulsada por una inversión de 3,000,000 de pesos. En sus instalaciones se contaba con un foro, un estudio para grabación de sonido, camerinos, un laboratorio fotoquímico, comedor y oficinas, constituyendo hasta ese momento los estudios más modernos y mejor equipados del país. Se buscó que los operadores fueran capacitados en Estados Unidos y que el equipo técnico fuera el de la mayor calidad posible.

Debido a la filmación en 1936 de *Vámonos con Pancho Villa* y *Las mujeres mandan*, dirigidas por Fernando de Fuentes, así como su baja aceptación entre el público, la productora se encontró cercana a la bancarrota. Después del estreno de ambas películas, el presidente visitó los estudios CLASA, donde durante una conversación con Pani, acordaron el rescate de la productora por medio de un contrato para filmar cortos educativos y de propaganda que ascendía a 471 000 pesos.

El acuerdo establecido con CLASA seguramente se vio influido por la larga carrera de Pani, durante la que había hecho sólidas conexiones con las altas esferas políticas.<sup>23</sup> El con-

---

<sup>23</sup> Alberto J. Pani fungió como subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y como director general de Obras Públicas del Distrito Federal, bajo el gobierno de Venustiano Carranza. Con Álvaro Obregón fue tesorero general de la Nación, director de Obras Públicas del Distrito Federal, director general de Ferrocarriles, secretario de Industria Comercio y Trabajo, ministro plenipotenciario en Francia. En el periodo de Calles fue secretario de Relaciones Exteriores y secretario de Hacienda y Crédito Público, con Portes Gil fue ministro en Francia de nuevo y primer embajador en España, con Pascual Ortiz Rubio de nuevo secretario de Hacienda y Crédito Público, el cual sería su último cargo público. Fue coleccionista de pintura europea perteneciente a los siglos XVI al XIX. Se hizo cargo de la remodelación del Palacio Nacional en 1926 y hasta 1934 fue el encargado de obras del Palacio de Bellas Artes. Además de los *Apuntes Autobiográficos...*, se puede consultar al respecto A. Garduño, "Alberto J. Pani,

trato —firmado en un momento de expansión industrial en el que había 36 empresas agrupadas en la Asociación Mexicana de Productores de Películas y 11 no afiliadas a tal órgano, así como cinco distribuidoras de películas mexicanas—<sup>24</sup> establecía que CLASA contraía la obligación de producir para la Secretaría de Economía Nacional doce películas cortas con propósitos educativos, que tendrían un máximo de mil pies y serían musicalizadas y narradas en español, así como el mismo número de cortos turísticos. La diferencia entre ambos encargos consistiría en que estos últimos también se doblarían bajo pedido de la Secretaría al inglés, francés, italiano y alemán.

Uno de los trabajos realizados en CLASA fue un noticiario gubernamental producido por el DAPP, dirigido por F. Gregorio Castillo y titulado *Información Gráfica*. Teniendo como modelo inmediato otros noticiarios hechos por la productora,<sup>25</sup> sus tres números producidos entre 1937 y 1940 fueron también un claro ejemplo de las nuevas formas del cine de propaganda, cercanos al Noticiario Español (más tarde conocido como el NO-DO)<sup>26</sup> y otros materiales producidos tanto en Europa como en Estados Unidos. Los tres números de *Información Gráfica* iniciaban con una adaptación de la

---

político, funcionario, coleccionista y promotor cultural", en *Memoria del III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Deconstruyendo centenarios*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información en Artes Plásticas, 2010, pp. 338-349.

<sup>24</sup> AGN, expediente 305/9.

<sup>25</sup> Tania Celina Ruiz Ojeda, "El noticiario CLASA, órgano de difusión gubernamental (1934-1952)", *Studies in Spanish and Latin American Cinema*, vol. 17, núm. 2, 2020, pp. 173-192.

<sup>26</sup> Para más información sobre el NO-DO, consultar a Vicente Sánchez Biosca, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2000, entre otros. Los materiales del NO-DO se encuentran disponibles en <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>.

melodía del himno nacional, y mostraban un promedio de cinco notas, dando la mayor importancia al quehacer como presidente de Cárdenas, sus viajes por el territorio nacional, y sus numerosos encuentros con ciudadanos, los cuales solían ser por territorio en donde se transitaba por brechas.<sup>27</sup>

Veamos como ejemplo *Información Gráfica N° 1*, filmada en 1937.<sup>28</sup> El primer segmento, titulado “Gira gubernamental. El señor presidente de la República, el General Lázaro Cárdenas, visita las comarcas más lejanas del país”, muestra la cercanía de este con el pueblo, abriendo con una multitud que lo recibe (imagen usada continuamente en los materiales sobre él producidos por el gobierno). Los campesinos se acercan a las ventanillas del tren buscando verlo, hablar con él. Desde la puerta del vagón, Cárdenas los escucha mirándolos a los ojos (otro gesto característico del presidente, que la cámara buscaba resaltar). “La marcha debe continuar”, dice el narrador Manuel Bernal, mientras vemos un automóvil descender del tren presidencial. Ante la falta de infraestructura el viaje depara diversos obstáculos, pero el mandatario no se dará por vencido: “el presidente se ha despedido de aquel pueblo, dejando en sus habitantes la certeza de inmediatas y bienhechoras realizaciones”. La comitiva prosigue entre caminos de terracería, sin importar que su trayecto se vea interrumpido por atascos y ríos, los cuales son superados gracias a que el automóvil es arrastrado por una pareja de bueyes, ante la promesa en voz del locutor de que pronto se verán transformados en “flamantes carreteras”, para llegar a la escuela rural, “proverbial en todos los poblados del país”. En la

---

<sup>27</sup> El acuerdo firmado entre CLASA y el gobierno mexicano establecía que el noticiario tendría distribución nacional e internacional.

<sup>28</sup> En los archivos de la Cineteca Nacional de México. Acetato, 35mm. <https://youtu.be/SwXrfX8HjIw>.

escuela, ese flamante símbolo del desarrollo, Cárdenas saluda y conversa con la maestra y los alumnos. Ante el deterioro de los caminos que se convierten en senderos, el presidente monta a caballo, para así llegar a una comunidad kikapú.<sup>29</sup> Sin que pueda determinarse el lugar exacto, sabemos que se encuentra en el norte del país. A su llegada, Cárdenas escucha las necesidades de los pobladores y durante su visita son entregados títulos de propiedad de las tierras que habitan. La siguiente escena muestra a Cárdenas caminando en una zona desértica, para tratar de manera breve otro de los principales objetivos de su administración: la realización de obras de irrigación. Al final de la jornada lo vemos sentado a la sombra de un árbol, donde en mangas de camisa conversa con sus acompañantes y bebe de un pocillo de metal. Este reportaje, con duración de diez minutos y siete segundos, muestra así varios de los temas fundamentales del cardenismo: apoyo a las comunidades más desprotegidas, desarrollo de infraestructura para carreteras, escuela rural, indigenismo y agrarismo, obras de irrigación, haciendo énfasis en la constante atención que el presidente otorga a los ciudadanos. El modelo de información desarrollado por piezas documentales como esta va más allá de los sistemas de organización burocráticos, y hace particular énfasis en la creación de los discursos mediáticos, logrando que los puntos fundamentales de la agenda presidencial se conviertan en los temas principales de su producción propagandística fílmica. En ella, la imagen de Cárdenas suele estar presente, pero cuando no lo está, su ideario aparece sin él salir a cuadro.

Esto ocurrió en las otras notas de este número del noticiario. La segunda retrataba la celebración de “La flor más

---

<sup>29</sup> Los kikapú se encuentran en los estados de Coahuila, Durango y Sonora, además de algunos territorios estadounidenses como Oklahoma, Kansas y Texas.



Jóvenes alumnas del internado España-México saludan al presidente durante una visita a las instalaciones en Morelia. El cine sirvió para retratar los puntos más relevantes de la agenda cardenista, uno de estos puntos fue la educación socialista, los documentales sobre este tema tenían como narrativa paralela temas como el indigenismo, los obreros y las relaciones internacionales.

bella del ejido”, que más allá de ser un concurso de belleza, era “un símbolo de emancipación de los campesinos de Santa Anita”; el reportaje mostraba la belleza de Xochimilco y sus canales, centrando su mirada en la cultura del lugar y la belleza indígena, las tradiciones y los lugareños como orgullosos preservadores de una poderosa cultura. La tercera nota era sobre “El día del árbol”, una celebración realizada en el Bosque de Chapultepec, perfecto escenario para mostrar otro de los músculos de la nación mexicana: sus jóvenes y niños que, en el acto simbólico de plantar un árbol, construyen un mejor futuro para sí mismos y el país. El cuarto reportaje hablaba sobre la hermandad entre pueblos, dejando clara la visión sobre política exterior del cardenismo y haciendo un

guiño a uno de los personajes que Cárdenas admiraba: Tomas Masaryk (creador de la República Checoslovaca y presidente de ese país durante tres periodos). En este segmento vemos a jóvenes preparar juguetes tradicionales y artesanías para el pueblo checoslovaco. Destaca la imagen de un pizarrón donde es posible leer “Regalo personal para el presidente Mazarik”, a cuyo pie, sobre una mesa, se posan finas artesanías y folletos turísticos, así como libros sobre cultura mexicana. La toma cierra sobre la tapa del libro *Mensaje el pueblo de México*, cuyo autor es el general Lázaro Cárdenas. La siguiente nota daría continuidad a este mensaje de amistad y trabajo conjunto entre pueblos, al registrar la visita del presidente de Filipinas Manuel Quezón, quien es recibido por una comitiva que lo acompaña a colocar una ofrenda al Ángel de la Independencia, para continuar asistiendo a una comida en su honor realizada en Xochimilco, donde dirige un discurso en el que afirma que México tiene mucho que enseñar a los pueblos del mundo, en particular en temas relacionados con el agrarismo.

Este número del noticiario sirve para ejemplificar los métodos discursivos utilizados por el documental en el periodo. Más allá de ser un medio para reproducir sucesos, el cine se convierte en un medio ideal para replicar el discurso cardenista. Constantemente veremos estos temas ser retomados en los cerca de 48 materiales producidos por el DAPP y CLASA.<sup>30</sup> El cine había pasado de ser un retratista para convertirse en un ideólogo, cuya voz estaba al alcance de todos.

---

<sup>30</sup> Véase Tania Celina Ruiz Ojeda, “El Noticiario C.L.A.S.A., órgano de difusión gubernamental (1934-52)”, *op. cit.*

## V. Cine y educación

El cine documental tuvo vínculos eventuales con la educación pública en los primeros periodos presidenciales de la posrevolución, pero su impulso cobraría mayor fuerza durante el cardenismo. Cárdenas tenía una enorme fe en la educación. Ya en 1925 fundó en Tampico la escuela “Hijos del Ejército” y más tarde, siendo gobernador de Michoacán, cerca de 400 escuelas, entre ellas dos industriales. Durante su presidencia el impulso a la educación resultó fundamental, ya que como escribe Tzvi Medin:

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.<sup>31</sup>

El cine fue un aliado para tan grande tarea a través de la distribución y la exhibición de películas. De esta forma, se impulsó la proyección en las escuelas a través de la compra de proyectores y la incorporación de un proyccionista en las brigadas culturales. Se sabe, por ejemplo, que cada domingo en el Internado España-México, donde se hospedaron los niños españoles exiliados en nuestro país en 1937, se proyectaban documentales y otras películas consideradas de valor educativo y de entretenimiento, como se muestra en la siguiente petición elaborada por José Corona Muñoz, secretario general del Sindicato de Maestros: “Suplícale ordenar facilite por un mes película en poder Escuela España-México, titulada *Así es*

---

<sup>31</sup> Tzvi Medin, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI, 1973, p. 179.

la vida, para exhibirla en mayor parte del estado”.<sup>32</sup> Por otro lado, el profesor Roberto Martín propuso que se adquirieran para los maestros rurales y ciudadanos dos películas de “Gran enseñanza” (de las cuales no tenemos más datos) y la rusa *Camino a la vida*.<sup>33</sup> Todo lo cual indica la relevancia del cine en la educación orientada a reconstruir el tejido social y a acceder a mejores condiciones de vida.

El DAPP realizó testimoniales del modelo educativo cardenista. Cintas como *Escuela Industrial Núm. 2 “Hijos del Ejército”*,<sup>34</sup> *Los internados indígenas en México*<sup>35</sup> y *Los niños españoles en México*<sup>36</sup> tuvieron como eje la integración e interacción de comunidades relegadas en el proceso de desarrollo del México posrevolucionario. Filmadas con estructuras parecidas, mostraban a los jóvenes considerados promesa del futuro (niños provenientes de comunidades indígenas, exiliados, hijos de soldados y obreros), abriéndose paso en la vida gracias a los aprendizajes teóricos y prácticos recibidos en las

<sup>32</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/2, 2 abril 1938. También se cuenta con el testimonio del ingeniero Rafael Ruiz Béjar, 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*, Fred Newmayer, 1923).

<sup>33</sup> La petición se turnó al secretario de Educación Pública, Exp. 523.3/3. Se trata de la cinta sonora *Camino a la vida* (Nikolai Ekk, 1931), que narra la vida de un grupo de jóvenes sin hogar que, en una búsqueda por parte del Estado por otorgarles un destino distinto a la delincuencia, eran enviados a un internado en el cual se les enseñaba un oficio. Como consta en el informe de 1938 presentado por el DAPP, dicha película fue adquirida por el gobierno mexicano.

<sup>34</sup> Material resguardado por la Filmoteca UNAM.

<sup>35</sup> Material resguardado por la Filmoteca UNAM, incluido en el DVD *Imágenes de Michoacán*, producido por Filmoteca UNAM.

<sup>36</sup> F. Gregorio Castillo, DAPP, *Los Niños Españoles en México*, Cineteca Nacional de México. Nitrato 35mm, 1938, <https://youtu.be/3KlKQwfDBU8>.

La expropiación petrolera fue cubierta por el equipo de filmación del DAPP, tanto en las problemáticas que llevaron a esta decisión presidencial, como en las celebraciones que le acompañaron, para después mostrar las enormes ventajas que la nacionalización del petróleo significaba para el pueblo mexicano.

## La gran manifestación Nacional, de respaldo y adhesión al Gobierno, referente a la Expropiación Petrolera



escuelas; en estas se dejaba atrás el estigma de clase, gracias al desarrollo de habilidades y al conocimiento y mejoramiento de oficios en su mayoría industriales. En los cortos suele mostrarse también la convivencia de los internos con miembros activos de la sociedad, pues se buscaba desarrollar un sentimiento de comunidad y pertenencia.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> F. Gregorio Castillo, DAPP, *Los Niños Españoles en México*, Cineteca Nacional de México. Nitrato 35mm, 1938, <https://youtu.be/3KlKQwfDBU8>.

La producción de materiales educativos despertó la esperanza de lograr apoyos en la realización de obras similares de carácter privado. La productora Películas Científicas Mexicanas se dirigió en estos términos a Cárdenas:

Con motivo de las noticias leídas en la prensa, a propósito de la importancia que usted está 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 [las] 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.<sup>38</sup>

La productora solicitaba apoyo para realizar películas de la “rama quirúrgica” que pudieran ser proyectadas ante alumnos de facultades de Medicina. Al parecer, la solicitud no tuvo respuesta.

Otra solicitud interesante relacionada con las exhibiciones de películas instructivas fue la de Ziracuaretiro, Michoacán, donde la Junta de Mejoras Materiales adquirió unos aparatos de cine, los cuales tenían como propósito ilustrar a “las masas campesinas y trabajadoras” del municipio, secundando así la labor educativa del gobierno federal.<sup>39</sup> Para las exhibiciones se contó con el apoyo del DAPP, que les proporcionó materiales filmicos. La frecuencia de dichas exhibiciones debió ser considerable y gracias al uso los aparatos se deterioraron, motivo por el cual la Junta realizó una

---

<sup>38</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/3, Carta de Enrique Prado al General Cárdenas, 14 de mayo de 1936.

<sup>39</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/50, 24 de enero de 1939.

solicitud de reparación.<sup>40</sup> Después de los respectivos trámites y papeleos, se ordenó que fueran reparados por cuenta de la Presidencia, con un costo de 2000 pesos, lo cual parecía un despilfarro al tratarse de aparatos viejos de los que 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, mismo que podría ser obtenido por el mismo costo.<sup>41</sup> Finalmente esta fue la mejor opción.

Otro ejemplo similar fue la petición hecha desde Jiutepec, Morelos, dirigida al presidente Cárdenas por integrantes del Centro Escolar Federalizado “Josefa Ortiz de Domínguez” Sociedad Infantil Cooperativa de Consumo.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

No sabemos si la solicitud fue atendida de manera positiva, pero pone de manifiesto que el gobierno no era el único ente que reconocía en el cine una forma de impulsar a la comunidad, tanto intelectual como económicamente. Las mismas co-

---

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/50, 16 de septiembre de 1939.

<sup>42</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/21, 25 de marzo de 1936.

<sup>43</sup> *Idem.*

munidades reconocían que la capacidad de este medio podía llegar más allá del entretenimiento.

La distribución de materiales cinematográficos por parte del gobierno incentivó la solicitud de un grupo radicado en Estados Unidos, que buscó acercarse por medio del cine a sus raíces. La Sociedad Mutualista México, afincada en Gary, Indiana, adquirió un equipo con sonido y pidió al gobierno “películas mexicanas educativas” para ser exhibidas ante la numerosa colonia que ahí vivía, así como para los estadounidenses que simpatizaban con México; la solicitud también pretendía que se gestionara que los productores de películas permitieran la proyección de filmes sin pago de derechos, con el afán de promover la imagen contemporánea del país.<sup>44</sup>

## VI. Otros temas fundamentales llevados al cine

### Agrario

Durante el sexenio de Cárdenas se llevó a cabo un fuerte movimiento agrario, el cual se vería reflejado en la distribución de tierras a los campesinos, la conformación de ejidos, cooperativas obreras y sindicatos. Durante 1937 y 1938 se realizaron filmes que mostraban los resultados de las nuevas políticas públicas. Dentro de los materiales realizados que tenían el campo y su desarrollo como eje temático encontramos las producciones del DAPP *Exposición Nacional de Agricultura y Ganadería*, *Centro Ejidal de la Comarca Lagunera*, *Inauguración del ingenio de Zacatepec*, en los que se retrataban los beneficios obtenidos por los trabajadores, así como los logros de la labor comunitaria.

---

<sup>44</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/36, 5 de febrero de 1938.

El corto *El Centro Ejidal de la Comarca Lagunera* (1938)<sup>45</sup> servirá como ejemplo para mostrar el manejo de la información y la configuración de mensaje de participación transformativa entre el Estado y el pueblo. Dividido en dos partes, con duración total de 18 minutos y 36 segundos, el corto fue escrito y dirigido por F. Gregorio Castillo. Utilizando el estilo desarrollado por el Departamento, comienza con el escudo nacional y el logotipo del DAPP. Luego, a título y créditos sigue una leyenda que explica que el Ejecutivo Federal, el 6 de octubre de 1936, “dictó un acuerdo a efecto de transformar los latifundios en ejidos y pequeñas propiedades, para beneficio de los trabajadores”, con lo que se dejaba atrás la arraigada idea de que el latifundismo era el único sistema posible en la vida económica de la región; se anunciaba luego que veríamos la demostración de esto con el funcionamiento de las sociedades de Crédito Ejidal y sus frutos. Este corto mostró dos mapas en los que puede apreciarse la comarca lagunera, uno con la antigua división de la tierra en grandes latifundios y otro con su transformación, a partir de la Reforma Agraria, con el surgimiento de 288 sociedades de crédito rural.

Torreón es el escenario que nos da la bienvenida, ciudad histórica y de gran relevancia revolucionaria, deja en claro Manuel Bernal, encargado de la locución, mientras se muestran diversas calles que culminan en una toma del edificio donde está la sucursal del Banco Ejidatario. Pero no solo es la tierra el centro del film. El río Nazas aparece como el proveedor de vida en una zona semidesértica. El agua proveniente de este, controlada por represas, permite la creación de canales de riego, lo que amplía la cantidad de tierra fértil y la creación de norias. El locutor describe una escena de trabajo:

---

<sup>45</sup> F. Gregorio Castillo, DAPP, *El Centro Ejidal de la Comarca Lagunera*, Cineteca Nacional de México, 1938, Acetato 35mm, <https://youtu.be/vwzU1gRS7Ro>.



Una de las imágenes más recurrentes de Cárdenas, consistía en él escuchando ya fuera a funcionarios, indígenas, campesinos u obreros. Esto durante las extensas giras que realizó por el país, así como en los eventos cívicos en los que se presentaba.

Con el entusiasmo que provoca saber que se trabaja para sí mismo, estos ejidatarios desazolvan su canal y lo dejan expedito para que en breve corra por él el agua necesaria a la vida de la próxima cosecha. Conforme a la organización colectiva que los rige, los campesinos de cada sociedad de crédito ejidal, han elegido a un jefe de trabajo que desempeña las funciones de tomador de tiempo. Y aquí lo tenemos checando las tarjetas que justifican los días trabajados.

Mientras escuchamos estas palabras, somos testigos de las formas de trabajo elegidas por esos ejidatarios para sobrellevar las temporadas de baja afluencia del río, mientras se espera que la presa El Palmito sea concluida.

Una vez terminados los canales, las tierras de cultivo anegadas esperan listas para la siembra. Nos enteramos de

que para llevar a cabo semejante tarea fue necesario que el banco refaccionara a los ejidatarios con 148 camiones, 21 mil bestias de tiro, 360 tractores y 15 mil arados, para lograr el cultivo de 65 636 hectáreas de algodón, 33 288 de trigo, 2947 de alfalfa y 1770 de maíz, con una erogación de 54 millones de pesos. Para que se comprenda cómo se ha logrado, el narrador procede a explicar el modelo ejidal empleado en esta región. Menciona cómo funcionan los préstamos del banco y cómo estos protegen a los campesinos para impedir su explotación. Entonces la lente muestra la época de la cosecha, con llanuras cubiertas de algodón, que tendrá un valor de 24 millones de pesos. Se concluye que para el desarrollo del campo es fundamental que mejore la vida de los campesinos, por lo que se destinan otras tierras y recursos a la construcción de establos y plantas de envasado de leche, las cuales cuentan con modernas maquinarias.

La segunda parte de la cinta se marca con el título “Servicios coordinados de medicina social e higiene ejidal”. Mientras vemos imágenes de una clínica que cuenta con pabellón de cirugía, rayos x, laboratorios y médico de guardia, e incluye un gabinete dental, el locutor dice:

Paralelamente a la acción económica que el Banco realiza en la Comarca Lagunera, el servicio médico ejidal instituido con la colaboración del Departamento de Salud Pública del Gobierno Federal, tiene a su cargo el cuidado de la salud de los ejidatarios bajo un sistema que por la sola aportación de 34 centavos al mes de cada jefe de familia este y los suyos tiene derecho a las medicinas y a la atención médica necesaria.

La segunda sección de la película concluye mostrando el poblado de La Paz, reconstruido por la sociedad de crédito del mismo nombre. Se trata de una población cuyas casas, como dice el locutor, “ofrecen las comodidades de una vida honesta

y laboriosa”, y donde se construyen escuelas pagadas por los ejidatarios.<sup>46</sup>

De este modo, la construcción narrativa muestra los cambios que se llevan a cabo durante el sexenio y que son puntos fundamentales en la agenda política cardenista basados en el trabajo colaborativo, la creación de infraestructura y el otorgamiento de servicios básicos de calidad. Somos testigos, en resumen, de la posibilidad de renovar un país y mejorar la calidad de vida de los grupos sociales marginados.

Este género de documentales no cuenta con la presencia de Cárdenas; sin embargo, su figura se hace presente a través de las obras realizadas. En este periodo la imagen del presidente se apuntalará no solo con sus apariciones a cuadro, sino también con la manifestación del cumplimiento de sus ideales. Debe destacarse en ellos, por cierto, el uso de recursos visuales como mapas y gráficas, además de la voz en *over*, que transmite un emocionado mensaje de igualdad y búsqueda de la justicia social.

## Obrero

El tema obrero será recurrente en el cine del periodo cardenista. Está manifiesto por ejemplo en la segunda parte del documental titulado *Escuela industrial núm. 2, “Hijos del Ejército”* (1938), donde un grupo de trabajadores acude a la biblioteca de la escuela en búsqueda de conocimiento. Sobre

---

<sup>46</sup> En el mismo periodo se filmó en la misma región un material que parece complementario al analizado, en el que se muestra el cultivo, la cosecha y el procesamiento del algodón, desde la pizca hasta el proceso mecánico de limpieza y embalaje en pacas; de nuevo cobra particular relevancia el Banco Ejidal, los procesos científicos para combatir las plagas que aquejan a este cultivo y el trabajo colectivo. El corto, que parece ser un primer corte, no tiene sonido. Comarca Lagunera: cultivo, cosecha y procesamiento de algodón, ca. 1939, DAPP, Acetato, 35mm, Cineteca Nacional.

este estrato poblacional se realizaron los siguientes filmes, que servirían como ejemplo de las nuevas organizaciones comunitarias: *Cooperativa platanera. Tuxpan, Veracruz*, *Cooperativa de vestuario y equipo* y *Cooperativa minera. Tlalpujahua, Michoacán*.

*Cooperativa minera. Tlalpujahua, Michoacán* (1938) muestra la organización y la forma de trabajo en la mina Las Dos Estrellas, ubicada en esa población. La mina había sido expropiada después de que el 27 de mayo de 1937 un alud de lodo, proveniente de la presa de Jales, sepultara algunos barrios del poblado, matando a familias completas y dejando a muchos huérfanos. Se calcula que fallecieron en ese accidente al menos trescientas personas. En el filme vemos cómo se lleva a cabo la localización de vetas nuevas y el proceso mecánico para llegar a ellas, así como los procedimientos técnicos y científicos para la extracción del oro y la plata.<sup>47</sup> Como podemos ver, una vez más los protagonistas de estas historias de progreso son mujeres y hombres del pueblo. Estudiantes, obreros, campesinos, técnicos y educadores podrían reconocerse en estas películas como los insustituibles factores del cambio.

### Infraestructura

Para el gobierno era imperativo dar a conocer a través del cine el desarrollo en infraestructura y las oportunidades que esta generaría al pueblo, así como a gobiernos y empresarios interesados en generar inversiones que beneficiaran al país. Los materiales filmados buscaban proyectar los puntos relevantes de la agenda gubernamental, como los dedicados a la cons-

---

<sup>47</sup> Es posible ver imágenes de la mina en las siguientes páginas electrónicas: <https://youtu.be/gqcmUjmw3A0>; [www.cic.cn.umich.mx/index.php/cn/article/download/260/pdf](http://www.cic.cn.umich.mx/index.php/cn/article/download/260/pdf), publicados el 17 de mayo de 2015, Museo Tecnológico Minero del siglo XIX.

trucción de caminos y carreteras, en los cuales se buscaba mostrar tanto el crecimiento de las líneas de comunicación, como las bellezas naturales y arquitectónicas de la República, a la vez de fomentar el turismo (esas producciones eran consideradas por el mismo DAPP como pro-turismo). Entre los materiales correspondientes a este modelo se encuentran: *Irrigación en México* (1935), y *Visita de Lázaro Cárdenas a la hidroeléctrica de Amacuzac e inauguración* (1937), *Carretera México-Acapulco* (1938), *Irrigación Núm. 1. Presa Cardel, Ver., Presa Francisco I. Madero, Hgo. Presa Santa Rosa, Zac. Presa Obregón, SLP* (1938), *Irrigación Núm. 2. Presa el Rodeo, Mor., Cointzio, Mich., Tarécuaro, Mich., Chapala, Jal.* (1938), *Ferrocarril Fuentes Brotantes-Puerto Peñasco-Santa Ana* (1938), *Carretera México-Guadalajara* (1938), *Carretera México-Laredo* (1938), *Inauguración del ingenio de Zacatepec* (1938).

*Visita de Lázaro Cárdenas a la hidroeléctrica de Amacuzac e inauguración*<sup>48</sup> es un corto que presenta al espectador las ventajas del desarrollo tecnológico y de infraestructura sobre la precaria vida de las comunidades rurales. En un primer momento somos testigos del recorrido que realiza el presidente a la obra. Caminando entre el polvo, Cárdenas escucha atentamente las explicaciones de José Refugio Bustamante Alarcón, gobernador del estado de Morelos. Las imágenes de la presa se suceden. Un hombre gira una manivela y abre la compuerta dejando que el agua corra con fuerza a través de un río hasta caer por una cascada; de ahí la corriente será dirigida a las instalaciones de la termoeléctrica. Vemos a hombres instalando sobre postes el tendido eléctrico y al presidente presenciando el encendido de la central y el generador de energía. Si bien el arranque de las operaciones es el

---

<sup>48</sup> *Visita de Lázaro Cárdenas a Hidroeléctrica de Amacuzac e Inauguración*, 1937, Cineteca Nacional de México. Nitro 35mm, <https://youtu.be/326i6VL4UCw>.



Las figuras del general Cárdenas y de su esposa Amalia Solórzano han pasado a la historia de México como la pareja presidencial más cercana y sensible a las necesidades de los mexicanos.

clímax de la película, el final deja en claro los beneficios de las acciones emprendidas, pues ahora la cámara nos lleva al interior de una humilde vivienda campesina donde un hombre de mediana edad tira de una cadenilla y enciende un foco, iluminando la habitación. El progreso representado por la llegada de la electricidad a las comunidades también se representa con una radio escuchada por una familia y un molino eléctrico de nixtamal.

### **Petróleo**

Si el petróleo como riqueza natural perteneciente a la nación y propulsor del desarrollo significó para Cárdenas uno de los principales logros de su sexenio, no debe sorprendernos que también fuera uno de los temas más recurrentes en las pelí-

culas gubernamentales. De hecho, uno de los ejemplos más relevantes del uso de la propaganda cinematográfica en el cardenismo fueron las obras sobre ese recurso y también sobre el desarrollo de una estrategia de comunicación relacionada a la expropiación en 1938 de la industria productora, hasta ese momento de propiedad extranjera.

Filmomex, compañía bajo el mando de Vicente Cortés Sotelo,<sup>49</sup> produjo *La gran manifestación nacional, de respaldo y adhesión al gobierno, referente a la expropiación petrolera* (1938),<sup>50</sup> que muestra a la multitud reunida para manifestar su apoyo al presidente tras darse a conocer el decreto de expropiación. El material retrata la manifestación desde las calles, mostrando algunos de los carteles del DAPP adheridos a los muros, entre los que destaca uno con la imagen de una boca de la cual sobresalen un par de colmillos, mientras se lee: “Los falsos rumores no afectarán al progreso de México”. La cinta da constancia del apoyo del pueblo a la decisión tomada por el gobierno, con la representación de los miles de manifestantes, y cientos de gremios y sindicatos marchando ante el balcón presidencial. Se incluyen tomas aéreas hechas desde un biplano sobre el Palacio de Bellas Artes y el centro de la Ciudad de México.

El DAPP produjo *La nacionalización del petróleo en México* (1938),<sup>51</sup> que iniciaba con los siguientes intertítulos:

---

<sup>49</sup> Vicente Cortés Sotelo se dedicó tanto a la fotografía, destacando en la captura de panorámicas y vistas aéreas, como a la cinematografía; uno de los intereses de este veterano del movimiento revolucionario fue el registro de campañas presidenciales, actos políticos y militares. IIH, UNAM, página consultada en octubre del 2021. <http://www.esteticas.unam.mx/vcs/>.

<sup>50</sup> El material pertenece al Fondo Cortés Sotelo y se encuentra resguardado por la Filмотeca UNAM.

<sup>51</sup> Castillo, Gregorio, DAPP, *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, DAPP, México, 1938, p. 130.

-La rebeldía asumida por las empresas petroleras ante el fallo de las autoridades del Trabajo y de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, obligó al gobierno federal a decretar el 18 de marzo de 1938 la expropiación de los bienes de las alianzas empresariales [...].

-Con este motivo el 28 del mismo mes, el pueblo convocado por la Confederación de Trabajadores de México (CTM) efectuó en todas las localidades manifestaciones de adhesión al Gobierno de la República [...] [como] la que aquí se presenta y que tuvo lugar en la Ciudad de México.

Se mostraba a continuación la congregación en el zócalo capitalino de 250 000 trabajadores, cifra que no incluía —en palabras del narrador Manuel Bernal— a quienes se unieron sin ser convocados, por lo que la multitud rebasaba por mucho a ese número. Se ven banderas, carteles y mantas, enfatizándose la diversidad de los asistentes. Contingentes de niños, personas de todas las edades y procedencia social y cultural se congregan a los pies del balcón presidencial. Cárdenas saluda desde ahí. Las imágenes son acompañadas por la voz en *over* que describe las causas y razones de la expropiación, al mismo tiempo que se escuchan vítores, consignas, cantos y porras.

Otra cinta, *Petróleo, la sangre del mundo* (1937), fue dirigida por Fernando de Fuentes con fotografía de Gabriel Figueroa. Procesada en los laboratorios de CLASA, su producción corrió a cargo de Cinema Industrial Cultural, con el apoyo financiero del gobierno, tal como muestra una serie de telegramas durante los primeros meses de 1939.<sup>52</sup> En uno de ellos, Luis Velasco Russ solicita una audiencia con el presi-

---

<sup>52</sup> *Petróleo, la sangre del mundo* (1937), Filmoteca UNAM.

dente para plantearle una serie de problemas surgidos en el proyecto de filmación de *Petróleo*.... Por medio de una nota escrita al margen de dicho telegrama, queda claro que Cárdenas tenía 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”.<sup>53</sup> Todo sugiere que esta reunión se llevó a cabo, ya que el compromiso de apoyar al proyecto quedó esclarecido y se vio finalmente concretado, tras un “estira y afloje” respecto a la fecha de entrega de la cantidad que fue acordada. Para octubre se urgía al presidente a girar instrucciones para la entrega de los 25 000 pesos “que les prometió como ayuda”,<sup>54</sup> cantidad que finalmente se entregó en noviembre.<sup>55</sup> Alrededor de estas fechas los productores aseguraban haber iniciado los trabajos de producción y se mostraban ansiosos por terminarla “oportunamente”. No fue la única ayuda proporcionada por el gobierno, pues Cárdenas también emitió una notificación al DAPP para que se atendieran los asuntos pertinentes y se filmara la película,<sup>56</sup> y por otro lado la intermediación de los sindicatos fue crucial para que esta se realizara. Así lo muestra un telegrama emitido por la Secretaría Particular de la Presidencia dirigido a Alonso Villaseñor, secretario del Exterior del Sindicato de Trabajadores Petroleros, donde se expresa:

---

<sup>53</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 17 de enero de 1938.

<sup>54</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 3 de octubre de 1938.

<sup>55</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 3 de noviembre de 1938.

<sup>56</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 7 de noviembre de 1938.

Están vivamente interesados en que termine a la mayor brevedad filmación “Petróleo” que están apoyando y prestando cooperación. Piden a usted que ayude sirviéndose [sic] conceder a iniciadores, puedan disponer de ella aunque sea en parte durante este mes, fin, no entorpecer ni detener trabajos ya emprendidos.<sup>57</sup>

*Petróleo, la sangre del mundo* narra el proceso de la extracción petrolera, desde la búsqueda de yacimientos, la instalación de los campamentos y la perforación de los pozos, además de mostrar la dificultad de la búsqueda de pozos productivos, el esfuerzo de los obreros, los lugares de almacenamiento y la instalación de plantas de procesamiento del crudo. Continúa con la producción de los derivados del petróleo y los trabajos realizados en las refinerías, los procesos industriales, la distribución y la importancia económica de este sector en la generación de empleos y el desarrollo económico mexicano, 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, así como en pequeñas ciudades donde las bibliotecas y los campos deportivos son parte de la cotidianidad. En suma, se presenta la aportación del petróleo para el desarrollo mundial y, en específico, como el motor del México moderno.

Finalmente, *El petróleo nacional* (1940), con dirección de F. Gregorio Castillo y fotografía de Manuel Álvarez Bravo,<sup>58</sup> fue una producción de Cinematográfica México, dependiente de CLASA.<sup>59</sup> La cinta, dividida en dos partes, ini-

---

<sup>57</sup> AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/48, 26 de noviembre de 1938.

<sup>58</sup> Véase Eduardo de la Vega Alfaro, “Álvarez Bravo, cinefotógrafo”, *Luna Córnea*, núm. 24, 2002.

<sup>59</sup> Resguardada por la Filmoteca UNAM.

cia con un docudrama de gran fuerza que muestra las injusticias cometidas por las compañías petroleras extranjeras.<sup>60</sup> El documental pretende así ofrecer un contexto sobre la problemática que concluyó con la expropiación de la industria. Situada en 1901, la película muestra el trayecto por un río donde se veían manglares y un ambiente marcadamente tropical. Las manchas de petróleo sobre el campo están a plena vista y la voz en *over* refiere los hallazgos de campos petroleros en Tabasco y Veracruz. Aparecen exploradores de fisonomía extranjera, vestidos, y en una sobreposición leemos los nombres de las compañías a las que han sido concesionados esos campos: Pearson, El Águila y otras. Los exploradores son acompañados por campesinos, quienes abren camino con sus machetes.

La siguiente escena comienza con el plano abierto de un gran muelle con maquinaria moderna y un pozo petrolero. La proliferación de los intereses extranjeros se representa con un mapa en el que se expanden los emplazamientos de pozos, así como con imágenes de papeles que se firman. La voz de Manuel Bernal es cada vez más airada. Refiere que esto solo ha sido posible por la infamia y el despojo. La cámara registra a continuación a un campesino que camina por su parcela de maíz, solitario. Un balazo le cruza el cuerpo, sus asesinos se ocultan entre la milpa. Su mano queda tendida sobre el campo, ha caído de espaldas y la sangre le mancha el cuerpo; con un cojín de tinta, sus asesinos mojan el dedo del campesino muerto e imprimen la huella en los documentos. El doble crimen se ha consumado: el asesinato y el despojo permiten

---

<sup>60</sup> Puede por eso considerarse, de acuerdo con Clara Krieger, como un documental ficcionalizado en el que se explicaban las políticas de Estado explicando "los motivos que les dieron origen, las características de la puesta en marcha, los beneficios que proporcionaban o proporcionarían a los ciudadanos y sus alcances". *Cine y peronismo...*, p. 117.

que las compañías extranjeras se hagan de las tierras. De esta manera, la cinta denuncia el poder ejercido por parte de los terratenientes sobre los campesinos, la terrible injusticia en contra de los mexicanos. Una serie de gráficas y animaciones dejan también en claro la enorme disparidad entre Estados Unidos y México. La voz en *over* justifica la necesidad de la expropiación ante la situación de los trabajadores y los nulos beneficios para el país. De esta manera se anuncia la fecha del decreto que da pie al segmento titulado “Marzo 1938”.

La segunda parte de *El petróleo nacional* retrata la manifestación de apoyo al decreto de expropiación. Al igual que en el filme arriba descrito, vemos la plancha del Zócalo cubierta de manifestantes que muestran su apoyo al presidente. Cabe resaltar el reemplazo de tomas de *La nacionalización del petróleo en México*. El pueblo, satisfecho, inunda las calles y también busca justicia dentro de este relato, que se establece para mostrar el gran beneficio que traerá a los mexicanos la expropiación. El presidente, desde el balcón, saluda a la multitud. Una transición permite leer el artículo 27 de la Constitución, que dice: “Corresponde a la Nación el dominio directo de [...] los combustibles minerales sólidos, el petróleo y todos los hidrocarburos de hidrógeno sólidos, líquidos y gaseosos”.

A continuación, el documental cierra con una tercera parte que, pese a no estar titulada, corresponde a un nuevo desarrollo narrativo. En ella podemos ver los cambios que se postulan como necesarios para desarrollar la industria petrolera nacional y su mercado, así como los resultados inmediatos de la expropiación, todo resumido simbólicamente al final con la imagen del monumento conmemorativo de la expropiación, la Fuente de Petróleos en la Ciudad de México, retratada majestuosamente por la lente de Manuel Álvarez Bravo.

La expropiación trajo consigo una oleada de protestas, bloqueos y propaganda en contra de México. En buena medi-

da, la distribución de los documentales producidos por el gobierno en el mundo correspondió a la urgencia de mostrar que el país no era el que mostraban las noticias calumniosas. La exhibición de los filmes referentes al petróleo fue así de gran importancia. *México y su petróleo* y *La nacionalización del petróleo en México* se proyectaron en Estados Unidos y América Latina, como parte de la estrategia de difusión del DAPP.<sup>61</sup>

#### V. Fin del primer aparato de propaganda gubernamental

El 19 diciembre de 1939, el ejecutivo federal 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, se consideraba “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, institución que las había asumido originalmente.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Ruiz Ojeda, Tania Celina, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y “Los Niños de Morelia”: la versión oficial del exilio español en México durante el cardenismo”, Hinojosa Lucila; De La Vega, Eduardo; Ruiz, Tania, *El cine en las regiones de México*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León; “Representaciones del México post revolucionario. El cine de propaganda en el cardenismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad”, *Tzintzun*. Revista de estudios históricos, núm. 73, Michoacán, enero-junio de 2021, Epub 21-mayo-2021.

<sup>62</sup> Fernando Mejía Barquera, Fernando, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)”, *Revista Mexicana de Comunicación*, noviembre-diciembre de 1988.

Los adeudos del DAPP no se habían generado únicamente durante su último año, sino que se acarrearaban desde su fundación. De ahí que la problemática fuera irreversible. Para noviembre de 1937, la deuda total sumaba los 173 803.18 pesos, de los cuales 35 837.95 correspondían a propaganda.<sup>63</sup> Un mes más tarde, el DAPP terminaba su informe correspondiente al periodo comprendido del 1.º de septiembre al 31 de diciembre, en el cual se reportó que la partida inicial para gastos de propaganda, presupuestada en 300 000 pesos, se había sobregirado por casi 100 000 pesos. Esto se repetiría en el periodo que abarcó del 1.º de enero al 31 de agosto de 1938, lo cual debió representar un gran problema para el DAPP, ante la reducción de su presupuesto, claramente reflejada en este rubro. Si durante los primeros tres meses se contaba con un monto de 100 000 pesos por mes, en los siguientes solo se dispuso de 250 000 pesos en total para ocho meses.<sup>64</sup> Del 1.º de enero al 31 de julio el Departamento realizó 151 nombramientos y 86 bajas, y arrojó un total de 3483.47 pesos por sueldos.<sup>65</sup> Estos datos ayudan a dimensionar el tamaño del DAPP.

Dentro del rubro de propaganda no se incluían las publicaciones oficiales, en las cuales se invirtió un total de 121 975 pesos. Los adeudos se acumulaban rápidamente, ya que la inversión se vertió en espacios publicitarios y producción de propaganda. El Departamento también tuvo la necesidad de realizar una serie de compras que pretendían la modernización tecnológica en su producción. A los adeudos a compañías importadoras como Carrasco y Camarena<sup>66</sup> se

---

<sup>63</sup> AGN, Fondo DGI, Exp. 122,18/2.

<sup>64</sup> DAPP, *op. cit.*, p. 221.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>66</sup> AGN, Fondo DGI, Exp. 122,18/2.

sumaron los contraídos con imprentas localizadas en el interior de la República; esto sin dejar de lado que el DAPP imprimía en los Talleres Gráficos de la Nación, que no se daban abasto ante la gran cantidad de materiales que distribuía el DAPP en el país y en el extranjero.

Los adeudos más grandes se contrajeron con la Productora e Importadora de Papel S. A. (PIPSA), *El Universal* y *Excélsior*. PIPSA fue creada en 1935 por decreto presidencial y contaba con la participación del Estado en un 60%, mientras que el resto pertenecía a la industria periodística.<sup>67</sup> Su función era ofrecer precios preferenciales a los editores para que no se quedaran sin el insumo.<sup>68</sup> Sin embargo, parece que la inversión del gobierno no le salvó de las cobranzas: la suma que se debía para diciembre de 1937 era de 23 510.60 pesos, y en agosto de 1938 la cantidad ya ascendía a 76 179.41 pesos, los cuales PIPSA no solo debía cobrar, sino que avisaba que, al estar fuera de un término de pago razonable, tendrían intereses.<sup>69</sup> La respuesta del gobierno se dio con el aviso de un pago que ascendía a 19 000 pesos. Este “gesto” no fue apreciado por el Consejo de Administración de PIPSA, pues giró órdenes para “no permitir que se aumenten los saldos de nuestros deudores”. Así, la única forma en que se podrían “impedir obstáculos a los despachos futuros de sus órdenes” (es decir, nuevos pedidos de papel) era el pago pronto de la deuda; asimismo, se señalaba que “Usted comprenderá las razones del

---

<sup>67</sup> Armando Zacañas, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996, pp. 73-88.

<sup>68</sup> Arno Burkholder, “La prensa mexicana de la segunda mitad del siglo XX: una pequeña revisión”. Consultado en <http://septien.mx/wp-content/uploads/2015/10/repensar-historia-prensa.pdf>.

<sup>69</sup> AGN, Fondo DGI, Exp. 122, 18/2.

consejo a causa de los enormes compromisos que gravitan sobre la compañía”.<sup>70</sup> Sin conocer a ciencia cierta la respuesta del DAPP, suponemos que no era la que se esperaba, ya que recibieron un nuevo estado de cuenta, esta vez por la cantidad de 89 088.62 pesos. La estrategia del DAPP ante estos cobros fue recurrir a la revisión de cuentas. De esta manera se llegó a la cantidad final de 71 659.55 pesos de adeudo, resultado de la auditoría realizada por el contador público Alfredo Chavero.<sup>71</sup>

Sin dar mayores explicaciones, el gobierno de Cárdenas dio por terminado el aparato de comunicación más poderoso que el Estado mexicano había tenido hasta el momento, un organismo refinado que había logrado en 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 un profundo nacionalismo. El cine era el motor de los imaginarios nacionales; en sus miles de pies de película quedaron plasmados los símbolos construidos por la sociedad surgida de la Revolución. Si Lázaro Cárdenas supo manejar este discurso en cada una de sus apariciones, el DAPP supo trasladarlo a cada uno de sus documentos fílmicos.

El DAPP desaparecía dejando tras de sí la imagen de un presidente firme y preocupado por el bienestar de los mexicanos, y de un país que por fin parecía haberse unido alrededor de proyectos comunes.

---

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> Curiosamente años después de esta discusión, en 1959, Agustín Arroyo Ch. llegaría a ser gerente general de PIPSA.

## Bibliografía

- Burkholder, Arno, "La prensa mexicana de la segunda mitad del siglo xx: una pequeña revisión". Consultado en <http://septien.mx/wp-content/uploads/2015/10/repensar-historia-prensa.pdf>.
- Castillo, Gregorio, DAPP, *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, DAPP, México, 1938.
- Crusells, Magí, *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine, 2000.
- Del Amo, Alfonso (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España y el cine*, vol. II, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- Garduño, A. "Alberto J. Pani, político, funcionario, coleccionista y promotor cultural", en *Memoria del III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Deconstruyendo centenarios*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información en Artes Plásticas, 2010.
- Kruger, Clara, *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- López González, Rafael, *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP): la experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939*, tesis en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 2002.
- Medin, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI, 1973, p. 179.
- Mejía Barquera, Fernando, "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)", *Revista Mexicana de Comunicación*, noviembre-diciembre, 1988, [www.mexicanadecomunicacion.com.mx](http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx).
- Ruiz Ojeda, Tania Celina, "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y "Los Niños de Morelia": la versión oficial del exilio español en México durante el cardenismo", Hinojosa Lucila; De La Vega, Eduardo; Ruiz, Tania, *El cine en las regiones*

- de México*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León; Monterrey, 2013.
- \_\_\_\_\_, “El noticiario CLASA, órgano de difusión gubernamental (1934-1952)”, *Studies in Spanish and Latin American Cinema*, vol. 17, núm. 2, 2020.
- \_\_\_\_\_, “Representaciones del México post revolucionario. El cine de propaganda en el cardenismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad”, *Tzintzun*. Revista de estudios históricos, núm. 73, Michoacán, enero-junio de 2021, Epub 21-mayo-2021.
- Sánchez de Armas, M. A. “El cine en el cardenismo”, *Revista Mexicana de Comunicación*, consultado en enero de 2005, <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/04/05/el-cine-en-el-cardenismo/>.
- Sánchez Biosca, Vicente, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Editorial Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2000.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, “Álvarez Bravo, cinefotógrafo”, *Luna Córnea*, núm. 24, 2002.
- Zacarias Armando, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996.

## Archivos consultados

Archivo General de la Nación

Archivo Histórico de la Alhóndiga de Granaditas

Cineteca Nacional

Filmoteca de la UNAM

# VIII. MANUEL ÁVILA CAMACHO, EL ÚLTIMO PRESIDENTE MILITAR FRENTE A LAS CÁMARAS<sup>1</sup>

María Rosa Gudiño Cejudo

Universidad Pedagógica Nacional

## Introducción

El general Manuel Ávila Camacho, presidente de México de 1940 a 1946, es el protagonista de este capítulo dedicado a identificar y analizar sus apariciones filmicas, desde su campaña como candidato a la presidencia por parte del Partido de la Revolución Mexicana (PRM),<sup>2</sup> hasta el final de su sexenio. Las imágenes que se filmaron durante este periodo de casi siete años son, la mayoría, producto de los noticieros filmicos que, a partir de la década de los treinta, cobraron relevancia como exponentes de la relación cine-Estado. Al tiempo que visibilizaron las agendas presidenciales, institucionalizaron el quehacer del presidente, construyeron una imagen de su persona e informaron a las audiencias que asistían al cine,

---

<sup>1</sup> Agradezco a Ángel Martínez y Alejandro Gracida de la Filmoteca UNAM, y a Eduardo César Rosas Farías, Coordinador de la Videoteca Digital de la Cineteca Nacional, su apoyo en la búsqueda de los materiales audiovisuales de Manuel Ávila Camacho resguardados en cada una de estas instituciones. A Ángel Miquel agradezco sus comentarios y sugerencias para consultar la revista *Cinema Reporter*.

<sup>2</sup> "En enero de 1938 estaban redactados y aprobados por Cárdenas los nuevos documentos y estatutos del ya llamado Partido de la Revolución Mexicana. En la III Asamblea Nacional Ordinaria, celebrada en abril de 1938, nació formalmente el PRM, el partido corporativo y del Estado, que surgía del viejo PNR diseñado por Cárdenas". En Rogelio Hernández, *Historia Mínima de El PRI*, p. 66. Véase también Tiziana Bertaccini, *El régimen priista frente a las clases medias (1943-1964)*, pp. 42-66.

sobre el acontecer nacional e internacional.<sup>3</sup> Para el periodo de estudio, la Cinematográfica Latinoamericana S. A. (CLASA), fundada durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, dio seguimiento filmico a Manuel Ávila Camacho y la cobertura de buena parte de sus actos políticos.<sup>4</sup> A las actividades presidenciales captadas por CLASA, sumemos las realizadas por la Compañía Noticieros EMA (España, México, Argentina), creada por el general Juan F. Azcárate,<sup>5</sup> cuyo inconfundible logo mostraba a Don Quijote y Sancho Panza cabalgando por la llanura de La Mancha “como símbolos de un original triángulo del idioma español”.<sup>6</sup> Por invitación de Azcárate, el biólogo y documentalista gallego Carlos Velo dirigió Noticieros EMA durante varios años, que incluyen algunos del periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho.<sup>7</sup> Me interesa destacar que las copias localizadas para esta investigación cubrieron eventos del año de 1943 y el nombre que destaca en los créditos es el de Azcárate y no el de Velo. Otras fuentes

---

<sup>3</sup> Sobre características de noticieros filmicos en cuanto a contenido, música, imágenes, etc., véase Ricardo Pérez Montfort, “La Ciudad de México en los ‘cortos’. Los noticieros filmicos y su mirada urbana”, pp. 205-220.

<sup>4</sup> Los trabajos de Tania Ruiz Ojeda sobre CLASA y Alejandro Gracida sobre el panorama general de los noticieros filmicos en México en el sexenio de MAC son fundamentales para este capítulo. Véase bibliografía.

<sup>5</sup> Fernando del Moral, en Recuerdo del General Juan F. Azcárate-YouTube (consultado el 12/09/21).

<sup>6</sup> Teresa Velo, “Vieiros: los senderos de Carlos Velo”, p. 50. Link al artículo: <https://studylib.es/doc/6962951/vieiros--los-senderos-de-carlos-velo---e>. Consultado el 13 de octubre de 2021.

<sup>7</sup> Guadalupe Ochoa menciona que Velo dirigió Noticieros EMA a partir de 1944 y Alejandro Gracida que fue a partir de 1946. En lo que ambos autores coinciden es en el enfoque más culturalista y político que Velo imprimió a este noticiero. Para el periodo de Velo al frente de EMA, véase: Alberto García Ferrer, “De memoria: Carlos Velo” y Miguel Anxo Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*.

al respecto de este noticiero las publicó el *Cinema Reporter*, que reconocía que “El Noticiero Mexicano sigue su marcha”, las cuales sintetizaban la programación por cada noticiero y anunciaban así su éxito:

Con ritmo acelerado e ininterrumpido este semanario que en forma espectacular se exhibe ya en casi todos los cines de México y principia a exhibirse en la misma forma en el resto de la República, entró a su tercera semana de producción. Consecuentemente acaba de terminarse el rodaje del NOTICIERO MEXICANO NUM # 3 cuya copia de trabajo hemos tenido la satisfacción de ver presentándonos de modo atractivo las siguientes escenas.<sup>8</sup>

El anuncio de Noticiero Mexicano núm. 4, publicado el 22 de enero de 1944, incluyó “escenas” del presidente Manuel Ávila Camacho inaugurando el Congreso Nacional de Educación en el Palacio de Bellas Artes, “con asistencia del licenciado Vázquez Véjar, ministro de educación pública, rectores y hombres de ciencia, acompañados entre otras del formidable Kid Azteca, el torero Lorenzo Garza y anuncia la visita del director de cine estadounidense Norman Foster”<sup>9</sup> Identificada la factura de los cortos<sup>10</sup> que dan soporte a este capí-

<sup>8</sup> Escenas que se incluyeron en esta nota son la participación del Licenciado Javier Rojo Gómez en el abanderamiento de la séptima División Civil del D.F., un homenaje a Juan Badiano “el indígena autor del primer libro de Medicina en México” y el “admirable abaniquo de Arruza, espectacular quite de Solórzano y la formidable faena del regiomontano Lorenzo Garza”. Cartelera de Noticiero Mexicano EMA núms. 3 y 4. *Cinema Reporter*, s/fecha.

<sup>9</sup> *Cinema Reporter*, núm. 4, 22 de enero de 1943, p. 11.

<sup>10</sup> Sobre la definición de los noticieros fílmicos y su uso como fuente histórica, véase: Alexis Barbosa Vargas, “Las interrelaciones entre el documental y la historia: El caso de los noticieros fílmicos”, pp. 81-93. También, María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez,

tulo, es necesario precisar desde el inicio su procedencia de archivo que, como sucede en los capítulos anteriores, apunta a la Filmoteca de la UNAM como la principal proveedora con cinco cortos. Con excepción de un rollo, estos materiales son silentes, en blanco/negro, no incluyen datos de procedencia ni año de factura, aunque este último dato fue fácil de asignar al identificar el evento filmado. Este corpus de cortos se amplió con los localizados en la plataforma YouTube, acervo *Viajero 73*, en el British Pathé Archive y en la colección *Miradas al acervo* de la Cineteca Nacional. De esta colección y una vez reanudadas las consultas *in situ*, fue posible revisar ocho rollos de *Noticieros Mexicanos* que ofrecen importantes escenas de los últimos años del gobierno de Ávila Camacho en los cuales destacan giras nacionales, inauguraciones de presas, carreteras, escuelas y otros. Este material muestra a un presidente dinámico, que viajó a diferentes estados del país para realizar estos actos políticos y propagandísticos con los que sellaba sus promesas de campaña. Los documentales sobre historia de México en el siglo xx, filmados para la televisión cultural, se mencionan en este capítulo, y se trata principalmente de programas dirigidos por Jaime Kuri y basados en la serie de libros titulada “Biografías del poder” de Enrique Krauze.<sup>11</sup> Se revisaron los programas *Manuel Ávila Camacho: La Unidad Nacional* (1998) y *Manuel Ávila Camacho: El General Caballero* (1998), de los cuales se identificaron fragmentos de actividades políticas de Ávila Camacho, filmadas por *Noticieros EMA*, que no localicé en mi búsqueda de

---

“La historia filmada: los noticieros cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, en *Film-Historia*, vol. ix, núm. 1, 1999, pp. 17-33.

<sup>11</sup> Frente a esta iniciativa de Kuri, Krauze extendió las actividades de la Editorial Clío al campo de la producción de documentales. Véase: Álvaro Vázquez Mantecón, “El documental histórico en México”, pp. 197-204.

cortos para esta investigación.<sup>12</sup> Un claro ejemplo de esto son los que muestran a la familia de Manuel Ávila Camacho y que están resguardados en el Archivo Núñez Velarde y aparecen en los programas, mostrando escenas de la vida cotidiana del presidente y su familia.

El argumento central de esta investigación es que la imagen filmica del presidente Manuel Ávila Camacho que lo muestra como representante de la Nación, cumpliendo actividades de protocolo y en eventos públicos, palideció frente a tres de sus contemporáneos. Por una parte, su antecesor el expresidente Lázaro Cárdenas y por la otra, su hermano Maximino Ávila Camacho y su sucesor Miguel Alemán Valdés, quienes conocían el potencial del cine como instrumento de propaganda y lo utilizaron en sus correspondientes gestiones, para su lucimiento político y personal.<sup>13</sup> A diferencia de estos, Manuel Ávila Camacho no mandó señales de haberlo utilizado en su beneficio, quizá porque algunos de los sucesos políticos de su gestión, como la declaratoria de guerra a los países del Eje (Alemania-Italia-Japón) y su llamado a la Unidad Nacional se difundirían, no solo en México sino también en el extranjero, por el hecho en sí mismo y no por el personaje. Stephen Niblo afirma que Manuel Ávila Camacho vivió en una época anterior a la extendida influencia de

---

<sup>12</sup> Los noticiarios ligados a la compañía EMA están en propiedad y resguardo de TV Azteca, por lo que su consulta no fue posible. Con base en información que Alexis Barbosa proporcionó a Ángel Martínez, sabemos que hay números del "Noticiero EMA" de los años cuarenta y su revista "Cine Selecciones", cuando su director era Juan F. Azcárate. Desafortunadamente por sus fechas estos materiales son posteriores al sexenio presidencial de Manuel Ávila Camacho, lo cual por el momento no interesan a este capítulo pero, sin duda, completarían el ciclo de vida de este personaje.

<sup>13</sup> En este libro, los capítulos de Tania Ruiz Ojeda y David Wood dedicados a los presidentes Lázaro Cárdenas y Miguel Alemán Valdés, respectivamente, ofrecen una interesante perspectiva crítica del manejo que ambos personajes hicieron del cine y su uso propagandístico durante sus sexenios.

los medios de información y pudo mantener cierta distancia de la batalla política diaria que estos representaron.<sup>14</sup> Sin embargo, y de manera paradójica, durante su sexenio hubo un importante apoyo a la industria filmica nacional que sitúa al presidente más como un patrocinador del cine nacional que como un usuario del mismo para fines políticos y propagandísticos. Así, el último presidente militar en México cerró el ciclo mostrándose a las cámaras con la rigidez y disciplina de un soldado de la Nación poco afecto a posar para ellas.

La ruta de este capítulo la he trazado con los cortos que priorizan momentos específicos de la gestión presidencial de Manuel Ávila Camacho y lo organicé de manera cronológica con base en los diferentes acontecimientos filmados. Así, después de una breve sinopsis biográfica de nuestro protagonista, los cortos localizados me permitieron referirme a su periodo de candidato a la presidencia y el día de las votaciones en la elección presidencial más atropellada y dudosa de la primera mitad del siglo xx, en la que Ávila Camacho “ganó” a Juan Andrew Almazán con un porcentaje de votos de 93.89% para el primero y 5.72% para el segundo. Posterior a estas imágenes, la siguiente aparición filmica del presidente electo fue en la ceremonia de toma de posesión el 1 de diciembre de 1940. Los cortos que siguen se vinculan con el contexto internacional y la participación de México en la declaratoria de guerra a los países del Eje durante la Segunda Guerra Mundial; así como la promulgación de la Unidad Nacional. El siguiente bloque de cortos cubrió acontecimientos propios de su gestión presidencial en el nivel nacional y entre estos, encontramos la celebración del 133 aniversario de la Independencia de México (1943), giras a los estados sureños como Chiapas y Oaxaca o del norte como Nuevo León que dieron cobertura

---

<sup>14</sup> Stephen Niblo, *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*, p. 82.

a inauguraciones de imponentes presas, carreteras, escuelas y alguna entrega de premios de arte y cultura. Si bien, durante el sexenio del presidente Ávila Camacho se dio un importante impulso a la industria cinematográfica, incluí hacia el final del texto algunas películas de ficción inspiradas en el papel de México y los mexicanos ante la Segunda Guerra Mundial. El presidente no aparece, pero recibe todo el apoyo nacionalista propio de la cinematografía de la llamada Época de oro. Por la otra, cierro este capítulo con un corto en el que aparecen los hermanos Ávila Camacho en algún evento familiar.

### I. El protagonista

Poblano de origen, Manuel Ávila Camacho nació en Teziutlán, Puebla, en 1897. Fue el tercero de ocho hijos que, debido a la inesperada muerte de su padre, crecieron bajo la tutela de su madre Eufrosina Camacho Bello. Se sabe que estudió en el Liceo Teziuteco y apoyó los negocios familiares que giraron alrededor de los transportes e iniciaron primero con mulas y después, una vez instalados en la Ciudad de México, con una flotilla de autobuses. Al parecer la familia encabezada por doña Eufrosina se desplazó por diferentes zonas del país promoviendo pequeños negocios empresariales.<sup>15</sup>

Su trayectoria militar inició en 1911, cuando se incorporó a la lucha armada defendiendo la causa de Francisco I. Madero. Tres años después se incorporó a la Brigada Aquiles Serdán que en la sierra norte de Puebla combatió la usurpación huertista.<sup>16</sup> En 1920, ya con el grado de capitán, quedó bajo las órdenes del general Félix Díaz, quien lo remitió con

---

<sup>15</sup> Para este tema, véase: Niblo, Stephen, *Ibidem*, Joel Ruiz Sánchez, "Poder y clientelismo político en Puebla. El caso de la familia Ávila Camacho", entre otros.

<sup>16</sup> Joel Ruiz Sánchez, *Ibidem*.

el entonces coronel Lázaro Cárdenas para respaldar el Plan de Agua Prieta en Tuxpan, Veracruz. Por sugerencia de Cárdenas, ascendió a mayor y coronel, lo que se tradujo años después en amistad entre ambos personajes y en su primer nombramiento público, como subsecretario de Guerra y Marina, cuando Cárdenas era el secretario. Después, el 27 de diciembre de 1937 ascendió a secretario de Guerra y Marina designado por el presidente Cárdenas. Sus raíces poblanas se afianzaron con el control político que tuvieron tres de sus hermanos como gobernadores del estado de Puebla. Por supuesto que de entre estos destaca su hermano mayor Maximino, personaje polémico y polifacético con una trayectoria política propia como gobernador del estado (1937-1941), que logró entrecruzar con la de su hermano presidente desde el inicio de su gestión cuando en 1941, fue nombrado secretario de Comunicaciones y Transportes, cargo que ocupó hasta su muerte en 1945. A Maximino le gustaban las cámaras y los reflectores. A diferencia de su hermano presidente, las miraba de frente y se lucía frente a ellas. Como veremos más adelante, con excepción de un corto en el que conviven en una novillada en el Rancho La Joya, nunca se les ve juntos, pero en su función de secretario de Estado aparece en algunos eventos políticos con el presidente o incluso representándolo.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Maximino Ávila Camacho produjo su propia filmografía que se encuentra distribuida en la Filmoteca UNAM, Cineteca Nacional, y muy probablemente en los archivos familiares y otros en el estado de Puebla. Recientemente en el XI Coloquio Nacional de Historia Regional en México, celebrado del 8 al 10 de septiembre de 2021, la conferencia magistral de Ángel Martínez: "Los 60 años de la Filmoteca de la UNAM: preservación y difusión del cine regional" y la de Roberto Ortiz Escobar: "Cortos sobre Maximino Ávila Camacho rescatados por Cineteca Nacional" plantearon la necesidad de rescatar, estudiar y analizar la figura y sus representaciones audiovisuales de este polémico personaje de la historia política de México en la primera mitad del siglo XX. Ambos conferencistas presentaron cortos de Maximino. Véase: Facebook del Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica: (1) Facebook. En la ponencia

Una fuerte herencia ideológica de la madre de los Ávila Camacho fue su vínculo con la Iglesia que Manuel habría de reforzar con el de su esposa Ana Soledad Orozco, originaria de Zapopan, Jalisco, e hija de familia de buena posición económica, con quien se casó el 16 de diciembre de 1925. Se dice que no tuvieron hijos, aunque Stephen Niblo afirma que adoptaron a un niño, y Sara Sefchovich que varios sobrinos fueron a vivir con ellos a la casa presidencial. Siempre ataviada con elegantes vestidos que combinaba con pieles y llamativos sombreros, la primera dama hizo alarde de su vestimenta, que frecuentemente contrastaba con las de las mujeres pobres que asistían a los eventos públicos que presidieron, acrecentando visualmente las enormes diferencias sociales del país gobernado por su esposo. Los cortos utilizados en este capítulo nos permiten identificarla en la mayoría de eventos en los que su compañía fue oportuna u oficialmente necesaria.<sup>18</sup>

Con respecto al carácter y personalidad de Ávila Camacho, Niblo lo resume como “sereno”, acompañado de un “aura de tranquilidad y equilibrio”. Por su parte Ricardo Pérez Montfort refiere que fue caracterizado por sus seguidores “como un hombre de temperamento morigerado y tranquilo”.<sup>19</sup> Con

---

“Reflexiones en torno a un general de la Revolución: Maximino Ávila Camacho sobre el personaje de *Arráncame la vida*”, leída por Alberto J. Olvera en la presentación del libro *Vivir de pie, el tiempo de don Maximino* en la USBI-Xalapa el 31 de enero de 2008, se ofrece interesante información acerca del archivo fotográfico y documental del general Maximino, rescatado por su hija Alicia Ávila de Fernández, y ordenado y sistematizado por su bisnieto, Rodrigo Fernández Chedraui.

<sup>18</sup> Para conocer detalles de la vida de Soledad Orozco de Ávila Camacho y algunas de las decisiones que tomó durante su periodo como primera dama, véase Sara Sefchovich, *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, pp. 267-283.

<sup>19</sup> Este autor sostiene que, en su revisión de documentos históricos relativos a este periodo presidencial, descubrió que sus contemporáneos comentaron con frecuencia

respecto a su presencia escénica que, incluye su tono de voz, el historiador y periodista tabasqueño Alfonso Taracena se refirió en repetidas ocasiones, de manera burlona, a esta. La primera crítica la hizo el día de la toma de posesión de Ávila Camacho en la Cámara de Diputados cuando rindió protesta como presidente y su discurso lo leyó, según Taracena, “con esa vocecita, atiplada, bobalicona y adiposa”.<sup>20</sup> A estos descalificativos, agregó otros como “voz sin nervio, sin garra, sin el énfasis de un militar y de un primer magistrado de una nación”.<sup>21</sup> Este desprecio por su voz, lo llevó al extremo de descalificarlo por su físico al escribir que en la celebración del día panamericano leyó su discurso “con su voz atiplada de gordo bobalicon”.<sup>22</sup> Con base en los materiales fílmicos revisados, solamente escuchamos la voz de Ávila Camacho como candidato a la presidencia por el PRM y leyendo su declaratoria de guerra a los países del Eje. Con excepción de estos ejemplos, en la mayoría de los cortos, el presidente no habla y si lo hace, su voz es acallada por la del locutor del noticiero que lleva la voz en *off*.

## II. Candidato, elecciones y toma de posesión

La inesperada candidatura de Manuel Ávila Camacho a la presidencia de México dejaba fuera de la contienda al general Francisco Múgica, cercano al presidente Cárdenas, sobre quien estaban los ojos puestos como el continuador de las ya cuestio-

---

que la moderación había sido la característica de su gobierno, p. 81. Ricardo Pérez Montfort, “La Unidad Nacional 1940-1946”, pp. 44, 439-474.

<sup>20</sup> Alfonso Taracena, *La vida en México bajo Ávila Camacho*, p. 17.

<sup>21</sup> Sobre el discurso leído en el acto de entregar espadas, diplomas y pistolas a los cadetes graduados en el Colegio Militar. Taracena, *Ibidem*, p. 30.

<sup>22</sup> Taracena, *Ibidem*, p. 65.

nadas y radicales políticas de este.<sup>23</sup> La decisión de Cárdenas de elegir a Ávila Camacho desestabilizó lo logrado por el PRM desde su fundación, y es un hecho que los trabajadores y fuerzas armadas se inclinaban por las candidaturas de Múgica, los primeros, y por Juan Andrew Almazán, los segundos. Múgica, considerado más radical que Cárdenas, retiró su precandidatura y se sumó a la de Ávila Camacho. Juan Andrew Almazán “a la postre sería un fuerte candidato presidencial al encabezar la primera y mejor organizada oposición al ya partido de Estado”.<sup>24</sup> Fue el candidato opositor respaldado por el Partido Revolucionario de Unificación Nacional (PRUN), fundado por sus impulsores y partidarios, que al decir de Niblo, eran los integrantes del grupo Monterrey, empresarios de la ultraderecha a quienes también apoyaron integrantes del recién creado Partido Acción Nacional (PAN), fundado por Manuel Gómez Morín en 1939. Almazán se postuló en julio de 1939 y su candidatura respondía directamente a la intención de frenar lo que llamaban “excesos socializantes y colectivistas” del cardenismo. Luis Aboites identifica a grupos católicos y conservadores que veían con recelo la educación socialista. A estos inconformes se sumaron terratenientes afectados o amenazados por la reforma agraria, sinarquistas que tenían presencia en áreas rurales del centro del país como el Bajío. Este mismo autor se refiere también a los intereses de aquellos extranjeros afectados por la expropiación petrolera.<sup>25</sup> Este mosaico con inconformes

---

<sup>23</sup> Adolfo Gilly llama “los expropiadores” a los generales Lázaro Cárdenas y Francisco J. Múgica, y en su libro *El cardenismo, una utopía mexicana* analiza el papel de ambos personajes en la decisión de expropiar el petróleo, así como los conflictos y controversias en torno a esto. Su lectura ayuda a comprender porque Cárdenas declinó en favor de Manuel Ávila Camacho.

<sup>24</sup> Hernández Rodríguez, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>25</sup> Luis Aboites, “El último tramo 1929-2000”, pp. 482-483.

bien identificados movilizó al presidente Cárdenas y al partido oficial a apoyar a Manuel Ávila Camacho como candidato a la presidencia, a quien en ese momento apodaron “el soldado desconocido”.<sup>26</sup>

Entre los actos público-políticos durante su candidatura existe el corto del 16 de abril de 1939, filmado en el Toreo de la Ciudad de México, en donde Ávila Camacho leyó parte de su programa político que atenuaba el radicalismo cardenista enfocado en el ejido y la apertura de los grandes recursos nacionales a las inversiones extranjeras y privadas. Este fragmento aparece en el programa *Manuel Ávila Camacho. El General Caballero* y la voz del candidato se escucha nítida.<sup>27</sup> Otro corto que pertenece al acervo de la Filmoteca UNAM y que se titula “Campaña Manuel Ávila Camacho” inicia con una toma abierta que muestra cientos de hombres con sombreros que caminan hacia el frente, mujeres en los balcones de una calle y después vemos al candidato del PRM acompañado de personajes que no identifico, de pie con sus brazos extendidos y sus manos entrelazadas. No viste traje, sino pantalón con camisa, corbata y chaquetón. Parece que todo se mueve a su alrededor y él se mantiene ecuánime.

Estas escenas pueden corresponder a alguna visita que el candidato hizo al estado de Morelos, porque la escena siguiente a la presentación de Ávila Camacho es un arco floral con los retratos de Lázaro Cárdenas a la izquierda, al centro el del candidato y del lado derecho, Emiliano Zapata. Al fi-

---

<sup>26</sup> Pérez Montfort, *Op. cit.*, p. 443.

<sup>27</sup> El candidato se escucha en los minutos 28:19 al 29:12. La citada Tiziana Bertaccini analiza algunos discursos de Ávila Camacho durante su campaña electoral, lo cual permite entender su línea discursiva y el rumbo que empezó a delinear para su política de Unidad Nacional. Localizar los cortos de su gira como candidato, y analizarlos a la par de sus discursos, es una tarea interesante y pendiente.



Campaña Manuel  
Ávila Camacho,  
(1939), Filмотeca  
UNAM.

nal de la cápsula llama la atención que quienes portaban los sombreros se dieron cuenta de las cámaras que los filmaban y empezaron a voltear hacia ellas.

Otro corto lo muestra haciendo campaña entre campesinos de la Liga de Comunidades Agrarias del estado de Tlaxcala en la que su aparición es prácticamente igual a la ya descrita.<sup>28</sup> Lo que interesa destacar es su aspecto físico, el de un hombre de 43 años con un corte de cabello militar y una

<sup>28</sup> Cineteca Nacional, "Administración Ávila Camacho 1940-1946 en 6 vols., vol. I", AGN, Rollo 11 LDV/00661.



Campaña Manuel Ávila Camacho, (1939), Filmoteca UNAM.

vestimenta no menos elegante, pero sí menos formal que los trajes que vistió durante su presidencia de la cual se retiró a los 49 años. La transformación física del presidente a lo largo de siete años, incluida su campaña como candidato, se hace evidente en los filmes que existen sobre su gestión.

Un año después, el 7 de julio de 1940, se llevaron a cabo las elecciones presidenciales. La historiografía sobre este proceso electoral coincide al describirlo como uno de los más disputados, violentos y polarizantes de la historia moderna de México. Pero ¿qué muestran las imágenes captadas por las cámaras del noticiero fílmico que cubrió el evento? El

fragmento que se titula “Mexican Elections (1940)”<sup>29</sup> inicia con una toma abierta en la que vemos a un numeroso contingente de hombres que caminan, de espaldas a la cámara, con banderines de los que desconocemos su consigna. Al dar la vuelta en una esquina, la siguiente escena muestra a Manuel Ávila Camacho caminando entre la multitud y saludándola. El candidato del PRM está vestido con un traje oscuro, camisa blanca, corbata y, a su lado, camina un hombre (sin identificar) que contrasta con el candidato por su vestimenta de color claro y gacé al cuello. La cámara está cerca de él y vemos que le abren paso entre sus seguidores, en menos de 5 segundos, desaparece de escena. En la siguiente secuencia aparece el candidato opositor Juan Andrew Almazán, vestido de blanco, en un templete y primero lo vemos mirando hacia la multitud, acto seguido aparece cabizbajo mirando sus manos. La cámara regresa a sus seguidores que muestran carteles con su retrato y pequeñas calcomanías con su apellido. Estas imágenes ponen en desventaja visual a Ávila Camacho, porque las cámaras solamente lo captaron en su rápido andar y contrastan con la cobertura de Almazán y el contingente de seguidores mostrando claramente la propaganda política a favor de su candidato. Esto permite suponer que, en este caso, las imágenes fueron promovidas por los seguidores de Almazán. Después de esta presentación de los candidatos, lo que vemos son contingentes de soldados caminando para procurar el orden en las calles de una colonia de la Ciudad de México con grandes casonas. Después, las tomas de cámaras

---

<sup>29</sup> Corto: “1940 Elections between Camacho and Almazan bring trouble in the streets of Mexico”. <https://www.britishpathe.com/video/mexican-elections-1/query/Avila+Camacho>. En British Pathé Film Archive, corto de 1:36 minutos de duración, blanco/negro, voz en *off* en inglés y subtítulos en español. Los subtítulos tienen una ortografía y redacción defectuosa; por ejemplo, el nombre de Juan Andrew Almazán lo escribieron así: “general Kwan son Mathon”; además, no coinciden con el audio.

y la narración en *off* se centran en el exterior de algunas de estas, que abrirán sus puertas a los votantes y en las que se capta a un par de hombres cuya expresión corporal —agitan sus brazos y manotean— nos hace suponer que gritan consignas a favor de uno u otro de los candidatos porque como espectadores, no los escuchamos. Niblo afirma que los almanistas llevaban un pañuelo verde amarrado en el brazo, pero son difíciles de reconocer en un filme en blanco y negro, no así por sus carteles y calcomanías. La segunda parte de este corto se enfocó en las urnas y en los votantes. Un policía abría la reja para que pasaran y afuera, la multitud reflejaba la efervescencia política y las ganas de emitir su voto. Las cámaras también captaron a hombres en el piso —no sabemos si desmayados o golpeados— que eran levantados por otros, pero esta vez, coincidente con la voz en *off*, se veía el desorden que el evento político propició y esto fue lo transmitido al público.

Seis meses después de las elecciones siguió la toma de posesión de Ávila Camacho, el 1 de diciembre de 1940, arrastrando una acusación de fraude en los comicios. El cortometraje que se titula “Ávila Camacho. Toma de posesión”<sup>30</sup> inicia con una toma abierta que muestra a los contingentes formados en la plancha del Zócalo y custodiados por cadetes que hacen valla para que no se acerquen a las inmediaciones del Palacio Nacional. Muchos de los asistentes traen ya la propaganda política *ad hoc* al evento: el retrato del nuevo presidente, a quien esperan después de la ceremonia de juramento que se llevó a cabo en la Cámara de Diputados. Las cámaras instaladas afuera de este recinto captan a hombres trajeados (sin reconocer) que ingresan a la sala para esperar a los presidentes, saliente y entrante, quienes minutos después llegan en autos descapotables. Lázaro Cárdenas aparece en el minuto

---

<sup>30</sup> Corto silente, b/n, 10:40 minutos de duración. Acervo Filmoteca UNAM.

2:48 y su llegada propicia una lluvia de confeti que lo cubre a él y a sus acompañantes. A los pocos segundos aparece el presidente electo, que baja rápidamente de su auto y en su entrada a la Cámara saluda a la manera militar, con mano en la sien, e ingresa al recinto. Su andar es rápido y varios hombres caminan a su lado. La ceremonia de toma de posesión se muestra breve y sin audio, el presidente electo mueve la boca frente al micrófono. Al término del evento y durante la salida, vemos un auto descapotable al que suben Manuel Ávila Camacho y Lázaro Cárdenas. Esta vez el expresidente camina atrás de su sucesor y sin duda, se muestra más sonriente, lo que contrasta con el rostro serio y adusto de Ávila Camacho, rictus casi permanente que lo caracterizará en sus apariciones frente a la cámara. El traslado al Palacio Nacional se ve desordenado. La seguridad alrededor del auto de los protagonistas es mayúscula y parece que las policías, montada, motorizada y de a pie, se estorban entre sí. Ya en Palacio la cámara se sitúa al interior de un patio, al que llegan autos lujosos de los que descienden invitados oficiales y embajadores de países con los que México tenía relación, algunos acompañados de sus esposas; otros no voltean a la cámara y rápidamente salen de cuadro. No vemos a Ávila Camacho entrar a Palacio, pero sí salir en su automóvil, ya sin la compañía de Cárdenas. Nuevamente se muestra el desorden callejero en las inmediaciones del Palacio Nacional, resultado del exceso de automóviles detenidos y la gente caminando sin rumbo fijo, porque ha desaparecido la valla de cadetes que la frenaban. Finalmente, el cambio de presidente se había dado y la cobertura de la nueva figura presidencial trazaba ya las primeras pinceladas de lo que fue una gestión cubierta filmicamente por noticieros con imágenes editadas, en ocasiones sobrepuestas y sin audio, esto significa que silenciaron al presidente para generar ellos su propia voz oficial del momento.

### III. Declaratoria de Guerra y acciones inmediatas

En el contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial y a escasos cinco meses de haber asumido la presidencia, el hundimiento del buque petrolero El Potrero del Llano, la muerte del maquinista Rodolfo Chacón y 13 marineros cuyos cuerpos desaparecieron en el agua fueron, según el noticiero filmico que dio cobertura, los detonadores para que el 22 de mayo de 1942 el presidente Manuel Ávila Camacho declarara el estado de guerra contra los países del Eje. Con una secuencia de imágenes cuya duración es de 10:31 minutos y se titula “Declaración de guerra de México a los países del eje”,<sup>31</sup> el noticiero incluye dos momentos de este acontecimiento de trascendencia internacional que definieron, en gran parte, la política exterior de México durante la presidencia de Ávila Camacho.<sup>32</sup> La exposición de los cuatro fragmentos que componen esta secuencia procura la continuidad de los acontecimientos que son narrados por una voz en *off*, la cual, además de enfatizar un discurso victimario y nacionalista, impide escuchar la voz del presidente. El relato parece una lección de historia y los cortes de edición son tan evidentes que me permiten referirme a ellos como tomas independientes una de la otra y editadas para dar coherencia y secuencia cronológica a los eventos. En este primer fragmento se dice literal que otorgaron al “director de este noticiario una entrevista” y en efecto, las cámaras muestran la llegada de este personaje, de quien desconozco su nombre y no muestra su rostro, a la oficina de los representantes del Estado Mayor presidencial.

---

<sup>31</sup> “México declara la guerra”, a los países del Eje. (1942) -YouTube.Acervo viajero 73. Visto el 13 de octubre de 2021.

<sup>32</sup> Sobre política exterior de México durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho, véanse los trabajos de Soledad Loaeza citados en la bibliografía.

Lo que sí vemos es a los altos mandos del Estado Mayor revisando un gran mapa extendido sobre una mesa y al general Sánchez (jefe del Estado Mayor) señalando a La Florida como el área geográfica en la que sucedió el hundimiento. La segunda toma hace un abrupto cambio de escenario que nos lleva hasta la carretera Laredo-México, por la que transita un numeroso contingente de automóviles encabezados por una carroza fúnebre con el cuerpo de Chacón “en representación de los otros trece perdidos en el agua”. En su paso por el estado de Hidalgo (cerca de Pachuca) hacia el Distrito Federal son recibidos por una multitud que los aplaude, después los vemos llegar a la capital del país y la caravana entra a la ciudad por el norte y vemos las enormes esculturas de los Huey Tlatoani mexicas Itzcoátl y Ahuízotl, conocidos como los Indios Verdes<sup>33</sup> que custodian la entrada. De allí toman camino hacia el Zócalo, no sin antes pasar por la Basílica de Guadalupe hacia su destino final que fue el Palacio de Bellas Artes, donde se llevó a cabo un multitudinario velorio público. Este trayecto recuerda lo que Thomas Benjamin plantea sobre el itinerario simbólico de un desfile y su paso por monumentos históricos y centros sacros que exaltan su poder.<sup>34</sup> En la tercera toma, la voz en *off* anuncia que es domingo 24 de mayo de 1942 y vemos a numerosos contingentes que llenan la plancha del Zócalo, al tiempo que las cámaras se sitúan dentro de Palacio Nacional para enfocar al presidente Manuel Ávila Camacho acompañado de su esposa que llegan puntuales a recibir a los sobrevivientes y observar desde el palco principal el evento que se lleva a cabo en el Zócalo. El presidente y su esposa están impecablemente vestidos, su andar es sincró-

---

<sup>33</sup> Estas esculturas fueron movidas del Paseo de la Reforma a este lugar durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, quien inauguró esta carretera.

<sup>34</sup> Thomas Benjamin, *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*, p. 154.

nico, la primera dama lleva una de sus características pieles sobre el brazo y la expresión de sus rostros corresponde con la tragedia nacional que el momento representaba. La voz en *off*, lo exalta con esta frase: “en el rostro del presidente se refleja la solemnidad del momento. México ha sido ultrajado. Nuestro corazón y bandera han sido ultrajadas”.

De Palacio Nacional, Ávila Camacho va en auto descapotable a la Cámara de Diputados en donde leerá su declaratoria de Guerra y antes de que él llegue, lo hacen los integrantes de su gabinete. Entre ellos, aparece con un caminar seguro Maximino Ávila Camacho, secretario de Comunicaciones y Transportes, custodiado por cuatro uniformados. Familiarizado con las cámaras sonríe, saluda y se encamina hacia la puerta. Detrás de él, la cámara captó al doctor Gustavo Baz, secretario de Salubridad y Asistencia. El primero contrasta por la elegancia de su vestimenta, que incluye corbata de moño y un sombrero estilo panamá. El segundo, por su inconfundible bigote que recuerda al de Adolfo Hitler.<sup>35</sup> Después, el último minuto (9.43 a 10.30) está dedicado a diferentes tomas del presidente en el pódium leyendo la declaratoria de guerra. Identificamos los micrófonos de las radio-transmisoras (XEDP-STE) delante de él.<sup>36</sup> La cámara toma a los asistentes y son fácilmente identificables otros miembros del gabinete como Ezequiel Padilla y por supuesto, Lázaro Cárdenas. Y ¿qué hay de las masas que apoyaban al presidente? En la copia disponible en British Pathé las cámaras salieron

---

<sup>35</sup> Stephen Niblo reproduce la evaluación que el FBI hizo de los integrantes del gabinete de Ávila Camacho. Al doctor Gustavo Baz lo llamaron “el más pro-nazi del gabinete”. Niblo, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>36</sup> Entre los minutos 14:20 a 14:37 de *Manuel Ávila Camacho: La Unidad Nacional* aparece el presidente, sentado, leyendo la declaratoria de guerra. Este fragmento sí tiene audio.

a las calles aglomeradas por soldados que guardan el orden, mujeres, hombres, niños algunos parados en las luminarias callejeras, otros en azoteas de edificios cercanos al de la Cámara en las que se instalaron megáfonos para que la población escuchara el mensaje.

General Avila Camacho leads his people in the way of freedom and democracy. Addressing the Mexican legislature in a joint session he accuses the axes and asks for a declaration of war. With the masses of Mexicans behind him, the president calls on Congress which votes of war over a hecting and now we have another great allied.<sup>37</sup>

Esta voz en *off* en inglés recuerda lo que Pérez Montfort afirma al decir que buena cantidad de las imágenes que aparecieron en estos noticieros provino de los servicios de intercambio cultural que proporcionaban las embajadas extranjeras en México. “Las agregadurías culturales de los EUA, de Alemania, Francia e Inglaterra fueron las más prolíficas”.<sup>38</sup> La presencia de estos noticieros extranjeros lo que también evidenció fue el desinterés de los mexicanos por la guerra como un suceso distante de ellos. Según Niblo, los propagandistas británicos “comprendieron que el pueblo mexicano era indiferente a la guerra en sus primeras etapas”,<sup>39</sup> por lo tanto, la escena mos-

---

<sup>37</sup> Corto: <https://www.britishpathe.com/video/MLVA9F2MRP3VIS5QAI168399BLXT-MEXICO-WORLD-WAR-II-MEXICO-DECLARES-WAR-ON-AXIS-ALLIANCE/query/Avila+Camacho>.

<sup>38</sup> Pérez Montfort, *Op. cit.*, p. 206.

<sup>39</sup> Este autor refiere la opinión de un diplomático británico que en septiembre de 1942 lamentaba “la apatía del mexicano promedio por la guerra y su aversión por Estados Unidos. El entusiasmo por la guerra se restringía a un ‘reducido círculo en la capital’”. Niblo, *Op. cit.*, p. 258.



*Escuadrón 201,*  
(1942) Filmoteca  
UNAM.

trada por British Pathé quizá buscó revertir estas opiniones. Pero, sobre todo, de este fragmento y frase interesa destacar el tono celebratorio y triunfalista del locutor enfatizando que los Estados Unidos tenían ya a otro “gran aliado” en su guerra contra los países del Eje y por supuesto, contra el comunismo.

A la declaratoria de guerra siguió, dos años después, la despedida de los soldados que conformaron el Escuadrón 201 para ir a la contienda. La voz en *off* los llama “aguiluchos” y el fragmento de película proveniente de la Filmoteca UNAM muestra dos partes de la ceremonia. Primero, la que se realizó

en las instalaciones militares de Balbuena<sup>40</sup> encabezada por el presidente Ávila Camacho, acompañado del general Lázaro Cárdenas.

La segunda parte del corto nos lleva a la estación de trenes en la ciudad de Monterrey en donde, ya subidos en los vagones, los jóvenes “aguiluchos” se despiden efusivamente de sus familiares; unos lloran, otros besan a sus hijos bebés, otros se abrazan de sus esposas. Nuevamente la voz en *off* da a la escena un toque de exaltación nacionalista que se visualiza con estos jóvenes que saldrían de su país para defenderlo de los enemigos. Además de estas imágenes, está la irónica descripción de Alfonso Taracena sobre este acontecimiento al que tituló “A matar japoneses para ayudar a nuestros verdugos”,<sup>41</sup> y que inició el 24 de julio en el campo de Balbuena con la despedida de los “aguiluchos” que, de la estación de Buenavista, partieron a la ciudad de Monterrey y después a Randolph Field en Texas (USA) para recibir adiestramiento militar. Sintetizó su crítica con las siguientes palabras: “irán a los campos de batalla a luchar contra los japoneses que nunca en todo el curso de nuestra historia nos habían arrebatado ya no la mitad, pero ni siquiera la diezmillonésima parte de nuestro territorio”,<sup>42</sup> Las apariciones del presidente confirman una actitud estática, solamente saluda con la mano en alto, nunca voltea a la cámara e incluso, su presencia se desdibuja al lado de Cárdenas. Lo que llama la atención es que se menciona que el camarógrafo del noticiero (no se da el nombre) viajará con el mayor Raúl Fulong a despedir en Laredo al primer contingente que saldrá del territorio nacional a adiestrarse y de ser necesario, luchar en alguno de los

---

<sup>40</sup> Inaugurado el 29 de noviembre de 1929 por el presidente Emilio Portes Gil.

<sup>41</sup> Taracena, *Ibidem*, tomo 2, pp. 243-246.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

frentes de batalla. Mientras la voz en *off* dice lo anterior, vemos al camarógrafo subirse al avión en el que viajó, lo cual demuestra que la cobertura fílmica de los noticieros incluyó la movilización de camarógrafos a los lugares que fueran necesarios. Salvo que aparezcan sus nombres en los créditos, poco se conoce de estos personajes detrás de la cámara y la noticia. Desafortunadamente esto ha contribuido a que permanezcan bajo la sombra del anonimato en la historia de los noticieros fílmicos.

Los acontecimientos descritos tuvieron como cierre político la convocatoria del presidente Ávila Camacho a la Unidad Nacional que tuvo un cubrimiento mediático muy significativo porque reunió a los expresidentes, desde Plutarco Elías Calles hasta Ávila Camacho.<sup>43</sup> La fotografía que se conoce de este grupo de expresidentes sirvió de base en el programa *Unidad Nacional* para dar entrada al corto que presenta a los protagonistas sentados y comiendo en una mesa bien servida; el presidente está entre los expresidentes Calles y Cárdenas, pero coincidente con la voz en *off* no es el presidente el tema a destacar, sino el encono que existía entre los expresidentes mencionados, el cual se hace evidente después de que Calles se levanta a hablar “en nombre del presidente” (no se escucha) y Cárdenas ni se inmuta ni le aplaude.<sup>44</sup>

#### IV. Ceremonias cívicas e inauguraciones

##### A) Celebraciones, desfiles y conmemoraciones

Los cortos base de este apartado son cuatro y tres están dedicados a un solo evento: la conmemoración del 133 aniversario de la Independencia de México del 15 de septiembre de

---

<sup>43</sup> Sobre la Unidad Nacional como “proyecto o utopía”, véase Pérez Montfort, *Ibidem*.

<sup>44</sup> Manuel Ávila Camacho: *La Unidad Nacional*, minuto 16:09.

1943 y el impresionante desfile militar del día siguiente.<sup>45</sup> El otro corto se titula *Ceremonia de Acercamiento Latinoamericano* y estuvo dedicado a que el presidente pusiera la primera piedra de la escultura que el gobierno mexicano erigiría a Simón Bolívar, libertador de América.<sup>46</sup>

Empecemos con la conmemoración de la gesta independentista en 1943, la primera en celebrarse después de pronunciada la declaratoria de guerra contra los países del Eje. Lo primero que destaca de la cobertura fílmica es que no se limitó a los dos históricos días de festejo, 15 y 16 de septiembre, institucionalizados por Porfirio Díaz para incluir el día de su cumpleaños al calendario cívico, sino del día previo (14/09/43) en que llegaron los jóvenes conscriptos de diferentes estados de la República para participar del desfile militar. Como afirma Thomas Benjamin, “los desfiles también constituían medios propagandísticos para cada dependencia del gobierno y para la burocracia estatal en su conjunto”,<sup>47</sup> por eso, además de la importancia histórica de la conmemoración, es pertinente preguntarnos ¿qué pretendía demostrar el gobierno de Manuel Ávila Camacho con el desfile del 16 de septiembre de 1943? y ¿para quienes organizó tal despliegue humano, militar y armamentista que desfiló frente al presidente y sus distinguidos invitados?

Como ya se dijo, los preparativos para la magna celebración iniciaron un día antes con la llegada de jóvenes conscriptos que participarían del evento. Los primeros tres

---

<sup>45</sup> YouTube, *viajero 73*. Corto de 18 minutos, b/n voz en off. Compilación Max Liszt, Sonido: Metropolitan Films Ing. C. Jiménez, Locutor F.A. Bolaños, Laboratorios Azteca. “Noticiero EMA” Ciudad de México en (1943) ( 1 ) - YouTube. Visto el 20 de septiembre de 2021.

<sup>46</sup> “Ceremonia de Acercamiento Latinoamericano”, s/f. Acervo Filmoteca UNAM.

<sup>47</sup> Benjamin, *Op. cit.*, p. 154.

minutos del corto están dedicados a su llegada a la Ciudad de México y a la casa de habitantes “de cualquier clase social” que anunciaban en sus puertas lo siguiente: “Este hogar aloja conscriptos. Septiembre 1943”. La voz es del locutor F. A. Bolaños, quien acompañado de música de fondo de corte marcial narra las imágenes que vemos, e incluso simula una plática entre conscriptos. Sorpresivamente vemos a tres jóvenes llegar a casa de Lázaro Cárdenas, quien los recibe en la puerta y los invita a pasar al comedor donde conversa con ellos y su esposa Amalia; acompañados por mariachis, vemos que cantan en medio de un ambiente festivo.<sup>48</sup> De la casa del general Cárdenas la escena cambia abruptamente y sitúa al espectador en el día siguiente y en el campo de aviación de Balbuena para la ceremonia de abanderamiento de los conscriptos y el recibimiento del avión con visitantes de otros países, como el jefe de policía cubana Manuel Benítez representando al presidente Fulgencio Bautista, el general Gutiérrez Nájera, embajador de México en Washington, y el vicealmirante Johnson, quien encabezó la misión norteamericana que asistió a la celebración. Este evento, del 15 de septiembre por la mañana, ya lo encabeza el presidente Ávila Camacho, “el primer soldado de México”, quien llega en su automóvil negro al que le abren paso dos motociclistas y le sigue una larga fila de autos. A lo largo de todo el evento, Lázaro Cárdenas aparece a su lado, en

---

<sup>48</sup> Salvador Novo, en *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, tomo II, se refiere a este momento e inicia su diario del día martes 14 de septiembre de 1943 con la siguiente frase: “Todo está listo para recibir a los conscriptos”; se refiere a los que recibieron él y la actriz Dolores del Río y los planes que organizaron para ellos. Novo escribió de los conscriptos que recibió lo siguiente: “Ángel y Evaristo, el primero muy locuaz, de Chihuahua; el segundo, muy tímido, de Aguascalientes”. A propósito de la actriz Dolores del Río, comenta que ese día tenía un fuerte catarro que hasta la obligó a suspender la filmación de *María Candelaria*, mas no el compromiso de recibir conscriptos y disponer de su chófer para que los llevara a pasear por la ciudad. Más detalles de este relato están en la página 28.

ocasiones conversan, son ambos quienes saludan de mano a los conscriptos, pero es el presidente quien “con honda emoción” los abandera.<sup>49</sup> La transición entre este evento diurno al nocturno en Palacio Nacional se da mediante imágenes aéreas de la Ciudad de México y de algunos de sus principales y emblemáticos monumentos como el Castillo de Chapultepec, el Monumento a la Revolución, la Catedral, la Diana Cazadora, el Palacio del Ayuntamiento y finalmente el Palacio Nacional, que estuvieron iluminados con extensiones de focos que cubrieron y delimitaron su traza arquitectónica. Ya dentro del recinto vemos a los conscriptos con el general Leobardo Ruiz atentos a la entrada del presidente, quien aparece custodiado por cadetes e iluminado con la luz de los enormes candiles encendidos en el salón principal. Ávila Camacho lleva a su esposa del brazo, ambos elegantemente vestidos. La primera dama con un vestido negro de tela brillante con cuello en V, en sus manos un bolso que se confunde con un arreglo de flores y esta vez aparece sin sus llamativas pieles. El presidente viste un traje oscuro, corbata y del bolsillo de su saco asoma el borde de un pañuelo blanco. La pareja presidencial, acompañada del canciller Ezequiel Padilla y su esposa, se detienen a la entrada del salón por donde pasarán los invitados de honor que saludarán de mano a la pareja presidencial. La pasarela de invitados con “besamanos” incluye a Jane Wallace, hija del vicepresidente estadounidense, a quien siguen oficiales de la embajada norteamericana. El evento termina cuando el presidente sale al balcón a ondear la bandera de México frente a la gente congregada en el Zócalo. “El señor presidente da otro grito a la tradición y al heroísmo de México. Y en esta forma entre maravillas de luz y alegría nuestra Patria Mexicana vive y celebra un año más de Independencia”, dice la voz en *off*.

---

<sup>49</sup> La voz en *off* repite lo que el presidente “dijo”.

La tercera y última parte de este corto está dedicada al gran desfile militar del día siguiente. En este corto de 18 minutos de duración, por lo menos 10 dan rienda suelta a la engolada voz del locutor para ensalzar las imágenes con frases alusivas al poderío militar de México y a la unidad nacional. Desfilan motociclistas del ejército y la policía, bomberos, brigadas del servicio de sanidad militar, integrantes de la 1.<sup>a</sup> División de Infantería conformada por mexicanos voluntarios llamados “héroes anónimos”, alumnos de la Escuela Naval, etc. La aparición de los concriptos, “el mayor orgullo de nuestro pueblo”, fue motivo de la siguiente mención:

[...] juventud de México y promesa del mañana que acudió entusiastamente al llamado de la Patria y que este día reciben de sus hermanos de raza e ideales el más cálido homenaje escapado de los emocionados corazones del pueblo que los aclama cubriéndolos de serpentinas de colores y hermosas flores.

Por supuesto que la artillería, tanques y el espectáculo aéreo de los “aguiluchos” piloteando los aviones militares, como demostración de que eran “una garantía más para la soberanía de México”, completaron el desfile. Las imágenes mostradas comprueban que las cámaras estuvieron situadas en el Zócalo y calles aledañas; así como, en “los magníficos campos de las águilas mexicanas” desde donde vemos enfilarse y despegar a los aviones participantes. En este desfile militar la presencia de Ávila Camacho, como tradicionalmente sucedía, se limita al espacio del balcón presidencial, que en esta ocasión compartió con Lázaro Cárdenas y otros personajes (sin identificar). En el balcón contiguo están los “ilustres invitados extranjeros”, de entre los que sobresalen los estadounidenses a quienes era importante impresionar. A diferencia de lo captado por EMA, en el fragmento que del mismo evento filmó *British Pathé* y que dura escasos 41 segundos, vemos al presidente en el balcón,

pero esta vez acompañado por el exrey de Rumania Carol I. Hay dos tomas que los enfocan y ambos se ven disfrutando del desfile y conversando entre ellos; incluso Ávila Camacho aparece sonriendo, algo que no es común en las representaciones que tenemos de él.<sup>50</sup> Parece evidente que el interés de este noticiario estuvo puesto en el exrey rumano como visitante. Este despliegue de fuerza militar fue la máxima representación visual del potencial de México como un aliado de Estados Unidos durante la segunda Guerra Mundial, o “en esta hora crítica que vive el país” como lo anunció la voz en *off*. Es de llamar la atención que en repetidas ocasiones el locutor menciona la palabra “soberanía” o la contundente frase de que en las fuerzas armadas “descansa nuestra seguridad y la absoluta certeza de que México no será nunca un país vasallo”.

Es innegable la fuerza del discurso oral sobre las imágenes porque le da sentido y una dosis extra de propaganda en pro del nacionalismo, patriotismo y, sobre todo, la unidad nacional. Es el locutor quien logra la comunión entre el presidente, distante y poco expresivo, con los miles de espectadores que en vivo y/o después, verían en el cine la repetición de los noticieros fílmicos. El de EMA cierra con la siguiente frase:

El señor presidente de la República y el pueblo mexicano recibieron este 16 de septiembre de 1943 la plena sensación del poderío y cohesión del Ejército Nacional además del orgullo de que la defensa de México es obra de los propios mexicanos. México ama la paz y sus tradiciones gloriosas del ayer.

---

<sup>50</sup> Corto: El presidente Camacho observa el desfile militar en celebración del Día de la Independencia de México. “Mexican Independence Day”, Copyright British Pathé-for preview only: <https://www.britishpathe.com/video/mexican-independence-day-1/query/Avila+Camacho>. Sobre la presencia de Carol I en México y su vinculación con la esfera política y social del México de la época, véase, Sefchovich, *Op. cit.*, pp. 270-271 y Novo, *Op. cit.*, pp. 52-53.

Tres años después, en 1946, durante el festejo conmemorativo de la Independencia y la noche del “Grito”, fueron captados en Palacio Nacional el presidente saliente Ávila Camacho y el electo, Miguel Alemán Valdés, acompañados de sus respectivas esposas elegantemente vestidas de blanco.<sup>51</sup> Las imágenes de este festejo y cuando aparece Ávila Camacho a gritar por última vez “¡Viva México!” se reprodujeron años después en la película *Salón México* (Emilio Fernández, 1949), que mencionaré más adelante.

Coincidentemente con este festejo descrito, tenemos el dedicado a Simón Bolívar, libertador de los países del sur del continente. Por eso, en el corto titulado *Ceremonia de Acercamiento Latinoamericano* representa el evento cívico dedicado a las Independencias de América. En esta ocasión (desconozco el año) el presidente puso la primera piedra para erigir el monumento que el gobierno de México dedicó al libertador venezolano. Ávila Camacho llegó en automóvil y al bajarse saludó a contingentes de niños y niñas llevados al evento para hacer valla a su paso. Al tomar asiento quedó en medio del embajador venezolano César González y Ezequiel Padilla, a quienes vemos leer sus correspondientes discursos, pero no escuchamos lo que dicen. Aquí, después de firmada el acta correspondiente, esta se introduce en una botella de vidrio que el presidente toma para depositarla en una urna de cemento que cubrirá con una tapa del mismo material. Si bien la espátula y el cemento le son entregados en la mano, el presidente zarpea el cemento con el que sellará la tapa que coloca encima y presiona un par de veces para asegurarse de que quedó fija. Lo que más llama la atención de este corto es que Ávila Camacho hace algo diferente, lo

---

<sup>51</sup> Cineteca Nacional, “MAC. Actividades presidenciales 1946”, AGN, Rollo 6, LDV00691, 1946.

que rompe drásticamente con su estática presencia en eventos públicos.

El 22 de mayo de 1942 en el núm. 201 de *Cinema Reporter* se anunciaba el estreno de una película dedicada a Simón Bolívar, titulada solamente *Bolívar*. En el Palacio Chino de la Ciudad de México “se exhibió la magna producción de Grovas e Hispano Continental y del realizador Miguel Contreras Torres”. Si bien no tenemos la fecha exacta de la ceremonia en la que el presidente puso la primera piedra para erigir un monumento al Libertador de América, es posible que este evento y el estreno de la película coincidieran. De estos rituales cívico-históricos pasemos a otros de tipo igualmente públicos pero que posicionaban al presidente como un benefactor que velaba por los intereses y necesidades básicas y de recreación de su población.

## B) Inauguraciones

**Presas:** Los momentos de mayor lucimiento de un presidente ante las cámaras de los noticieros cinematográficos fueron sin duda las inauguraciones de monumentales obras públicas que en nombre de la “modernidad” se construyeron a lo largo y ancho del país durante sus respectivos periodos de gobierno. La construcción de presas como símbolos de prestigio nacional, modernización y progreso tecnológico se ha justificado “por el crecimiento de la población, el aumento de la demanda de agua y energía, el incremento de los niveles de actividad económica”.<sup>52</sup> Luis Aboites y Judith Domínguez coinciden en que el auge de construcción de presas en México inició en 1946, último año del gobierno de Manuel Ávila Camacho y por ello, se inauguraron varias hacia el final de su sexenio. Por supuesto, fueron eventos captados por las cá-

---

<sup>52</sup> Judith Domínguez Serrano, “La construcción de presas en México”, en *Gestión y Política Pública*, vol. xxviii, núm. 1, 2019, p. 4.

maras de *Noticiero Mexicanos* de forma recurrente, lo que dejaba ver al espectador la atención del presidente en turno y su gobierno para el abastecimiento de agua a la población. Por ejemplo, la Filmoteca de la UNAM conserva un corto de la inauguración de la presa Manuel Ávila Camacho, en el lago de Valsequillo, cuyos trabajos iniciaron en enero de 1938 y se terminaron en agosto de 1946. Se construyó para riego agrícola del sur del estado, desde Atlixco hasta Matamoros y Chietla.<sup>53</sup> En este corto, como casi en la mayoría, el presidente, siempre escoltado por una numerosa comitiva, llega al lugar a develar la placa conmemorativa. La Cineteca Nacional conserva otros cinco cortos que incluyen la inauguración de otras presas como la Xicoténcatl en Tamazunchale (SLP), la red de canales de Tehuantepec (Oax.), la presa Loma de Toro en Guanajuato. En sus giras por el norte del país, inauguró la presa de Las Lajas. Llama la atención la conjunción de imágenes y tono de voz altisonante del locutor que en la apertura de compuertas del Túnel Tequisquiac, dice lo siguiente:

Acompañamos al presidente Manuel Ávila Camacho durante los últimos días de su mandato dedicados a inaugurar obras de gran satisfacción social e industrial. Al cabo de varios años de lucha titánica bajo la tierra, técnicos y obreros mexicanos dan cima a la tarea gigantesca e histórica de perforar la montaña y construir un túnel capaz de evacuar las aguas indeseables y peligrosas del valle de México.<sup>54</sup>

Estas palabras se acompañan de impresionantes imágenes del túnel y buzos que salen del fondo del agua. Arriba, en

---

<sup>53</sup> Erika Reyes, "Esta es la historia del lago de Valsequillo, el lugar que fue balneario de moda. Los tiempos idos", en *El sol de Puebla*, 12 de diciembre de 2020.

<sup>54</sup> Cineteca Nacional, Extra del noticiero CLASA (Toma de posesión de Miguel Alemán), LDV/00281, 1946.

las compuertas vemos a un presidente orgulloso, risueño y contento por las obras. Sin lugar a dudas, estos cortos son representación de su movilidad por el país y de que cumplió algunos de sus compromisos políticos. Particularmente la inauguración de presas dejó evidencia visual de la impresionante infraestructura e ingeniería civil reflejada en inmensas planchas de cemento, compuertas, llaves o un obelisco dedicado a Ceres, diosa de la Agricultura, en la presa El Azúcar en el estado de Nuevo León, cuya construcción se había iniciado desde finales del sexenio de Lázaro Cárdenas. A estos eventos el presidente llegaba en tren o automóvil, se bajaba del transporte para iniciar su caminata hasta la presa y era recibido por multitudes que abarrotaron las calles polvosas de las colonias aledañas a los patios del ferrocarril. En los cortos revisados lo vemos acompañado de Lázaro Cárdenas, Marte R. Gómez, secretario de Agricultura y Fomento, y el ingeniero Adolfo Orive Alba, quien fungía como director de la Comisión Nacional de Irrigación.<sup>55</sup>

**Hipódromo de las Américas:** Era conocido el gusto que el presidente y su esposa tenían por los caballos finos y los deportes ecuestres; el presidente jugaba polo, era afecto a las carreras y a la charrería y se dice que regalaba a su esposa hermosos ejemplares que incluso aparecieron en películas como *La Oveja Negra* (Ismael Rodríguez, 1949) con Pedro Infante.<sup>56</sup> Esta afición presidencial la aprovechó el empresario italiano Bruno Pagliali para construir el Hipódromo de las Américas. El corto en el que la pareja presidencial lo inauguró el 6 de marzo de 1943 no tiene audio y como en el cine silente, se

---

<sup>55</sup> Estas imágenes son fuentes audiovisuales para elaborar un análisis de la construcción de presas durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho.

<sup>56</sup> Sefchovich, *Op. cit.*, p. 218.

utilizaron intertítulos para anunciar el título y después, la llegada de la pareja presidencial.<sup>57</sup> En tomas exteriores vemos la fachada del nuevo recinto, los automóviles estacionados afuera y asistentes que llegan caminando e ingresan a las instalaciones. La llegada del presidente es exactamente igual que lo descrito hasta ahora, dos motociclistas abren paso a su automóvil que a su vez es escoltado por otros. En esta ocasión Soledad Orozco de Ávila Camacho usa guantes, sombrero y piel al cuello; el presidente lleva un traje de color claro. Ingresan al hipódromo, rodeados de gente que los acompaña. Abajo en las pistas hay movimiento; la cámara recorre establos y se muestran las instalaciones en su conjunto. En las reseñas periodísticas de este evento no podía faltar la pluma de Taracena, quien tituló su colaboración “Una nueva Universidad Avilacamachista”, comparando este espacio con otras “universidades” como el Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos,<sup>58</sup> o el Foreign Club en el Estado de México, inaugurados en el breve periodo presidencial de Abelardo L. Rodríguez. Su relato refleja enojo por otras notas periodísticas adulatorias del evento y al final ataja con un contundente comentario irónico: “era aquello un espectáculo digno del país más culto de la tierra, este México maravilloso”.<sup>59</sup>

**Hospitales:** En materia de salud pública e infraestructura hospitalaria y como parte del llamado *Proyecto Hospitales* encabezado por el doctor Gustavo Baz, secretario de Salubridad

---

<sup>57</sup> Subido por *Revista A Caballo* Inauguración Hipódromo de las Américas 1943 - YouTube.

<sup>58</sup> En el mencionado Congreso Nacional de Historia del Cine Regional, Ángel Miquel presentó su conferencia titulada “Ramón Novarro en Cuernavaca, 1934”, en la que mostró espléndidas fotografías del Casino de la Selva recién inaugurado.

<sup>59</sup> Taracena, *Op. cit.*, tomo 2, pp. 19-21.

y Asistencia, la construcción e inauguración del Hospital Infantil en 1943 significó el inicio de una red hospitalaria que vendría a subsanar el déficit de nosocomios en México. Al tiempo que se creaba el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en 1944 y esta nueva institución iniciaba la construcción de sus propios hospitales, el mencionado proyecto incluyó la construcción del Hospital Infantil, y el Instituto Nacional de Nutriología. En el corto de un minuto y quince segundos de duración de la inauguración del Hospital, vemos que asistieron al evento Maximino Ávila Camacho, Gustavo Baz, Miguel Alemán Valdés, Manuel Gutiérrez Nájera, Ezequiel Padilla y por supuesto el doctor Federico Gómez, director del nuevo nosocomio, a quien vemos leer su discurso, mas no lo escuchamos. En primer plano aparecen los dos primeros secretarios mencionados que saludan a su llegada a las enfermeras y médicos que están de pie a los costados de las escaleras de acceso. La cámara muestra detalles arquitectónicos del exterior y en el interior, el recorrido se hizo por los dormitorios y el comedor. Llama la atención que el doctor Baz se dirige a Maximino Ávila Camacho. Incluso hay un momento en que vemos hablar a este personaje, de quien sabemos que anhelaba la presidencia y que, en eventos como estos, su protagonismo político encontró espacios *ad hoc* debido a la ausencia de su hermano presidente.<sup>60</sup>

**Cultura y educación:** La inauguración de la Hemeroteca Nacional el 28 marzo de 1944 fue captada por las cámaras de *Noticieros Mexicanos* que tomaron en primer plano a Jaime

---

<sup>60</sup> Este corto fue presentado por Roberto Ortiz Escobar en su ya citada ponencia. Conviene aclarar que al cierre de este capítulo el corto referido aún no estaba disponible en la colección *Miradas al acervo* de la Cineteca Nacional, tal y como fue anunciado por el ponente.

Torres Bodet, secretario de educación pública, acompañando al presidente Ávila Camacho. Representando a la UNAM asistieron el rector Rodolfo Brito Boucher y José Vasconcelos, director de la Biblioteca Nacional. En el marco de este evento el presidente Ávila Camacho condecoró al famoso pintor Gerardo Murillo “Dr. Atl”, a quien vemos sonriente y en una silla de ruedas recibir una medalla que el presidente le colgó, mientras la voz en *off* dice que fue por “el valor y la serenidad que le son característicos”.<sup>61</sup>

Al año siguiente, desde Presidencia, se instauró el Premio Nacional de Artes con la intención de promover el desarrollo cultural, científico y tecnológico del país. El 8 de abril de 1946, Ávila Camacho, igualmente acompañado por Jaime Torres Bodet, lo entregó en tres categorías y la voz en *off* dice: “reciben ahora por mi conducto el homenaje de gratitud del país, declara el Primer Magistrado del país al entregar a intelectuales y artistas galardones de mérito”. El fragmento que conocemos es de *Noticieros EMA*, que cubrió el evento, y el momento en que el presidente reconoció al pintor José Clemente Orozco en la categoría de Artes Plásticas, al doctor Manuel Sandoval Vallarta, director del Instituto Politécnico Nacional, en la de ciencias, y a la pintora Frida Kahlo la de educación. Cada uno de ellos recibió una medalla, un diploma y un premio económico de manos del presidente.<sup>62</sup>

Otro evento que llama la atención fue la inauguración del Congreso Americano de Abogados, en el que según la voz en *off* participaron “los más importantes legistas del conti-

---

<sup>61</sup> Cineteca Nacional, “MAC. Actividades presidenciales 1944”, AGN, Rollo 21, LDV/00669, 1944.

<sup>62</sup> Cineteca Nacional, Extra del noticiero CLASA (Toma de posesión de Miguel Alemán), LDV/00281, 1946. Esta ceremonia de la entrega de premio aparece en *Unidad Nacional*, minutos 27:18 a 27:37.

nente”, a quienes la cámara presenta antes de verlos en alguna de sus reuniones de trabajo en las que trataron problemas de “fundamental significación como la cuestión de límites del Chamizal, la situación cinematográfica de México y los problemas americanos en la posguerra y otros que dan al congreso su carácter de asamblea verdaderamente histórica”. ¿Qué hizo el presidente en este evento? Por supuesto encabezarlo, dar la palabra a Ezequiel Padilla e inaugurar las sesiones de trabajo. De esta reunión llama la atención que hablaran sobre la “situación cinematográfica de México”; sin embargo, no ha sido posible localizar más información al respecto.

#### V. El cine de ficción del periodo

Uno de los temas destacados en la historiografía de la historia del cine en México es la innegable intervención estatal, durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, que buscó fortalecer la industria fílmica. Se crearon diferentes instancias como la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CONACINE) en 1942, dirigida por el mencionado Juan F. Azcárate, que debutaba como promotor financiero y al decir de Francisco Peredo, con su empresa EMA produjo filmes como *La isla de la pasión* y *De Nueva York a Huipanguillo* (Manuel R. Ojeda, 1943), una “superproducción cómico-musical folklórica”.<sup>63</sup> Se creó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) incorporado a la Confederación de Trabajadores de México, y la intervención del presidente fue clara cuando concedió al Sindicato de Traba-

<sup>63</sup> Francisco Peredo Castro, “Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda Guerra Mundial y la pos-guerra (1940-1952)”. En *Cinema Reporter* de abril de 1943 aparecen fotografías y reseña de esta película.

jadores de la Industria Cinematográfica (STIC) la producción de cortometrajes y documentales, y al STPC la producción de largometrajes de ficción o películas de argumento.<sup>64</sup> En este periodo surgió el llamado cine de la época de oro y la cinematografía mexicana se visibilizó en el extranjero de forma excepcional, además de que la industria captó divisas que la convirtieron en una de las cinco más importantes del país, y eso resultó en la consolidación de una burguesía cinematográfica en torno a la cual surgió el Banco Cinematográfico.<sup>65</sup> La intervención de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), dirigida por Nelson Rockefeller, fue protagonista de otro interesante capítulo en la cinematografía educativa y de salud pública del periodo.<sup>66</sup>

En este contexto se filmaron películas de ficción alusivas a la contienda bélica de la Segunda Guerra Mundial que, por supuesto buscaban enaltecer a México como aliado de los Estados Unidos, al tiempo que buscaron reforzar la Unidad Nacional. Una de ellas fue *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942), en la que el bandolero Lupe Padilla (personificado por Pedro Armendáriz) y su cuadrilla enfrentan a los representantes del Eje, ya instalados en el país y dispuestos a conspirar en su contra. La potente voz de Pedro Vargas acompaña cada uno de los momentos victoriosos del protagonista, que reclama a los traidores por su guerra insensible y muestra su desprecio clavando un cuchillo sobre una suástica nazi. Como era de esperar, triunfa el bien sobre el mal. En este mismo año de estreno de *Soy puro mexicano*, se anunció la 3.<sup>a</sup> semana de cine nacional a realizarse del 10 al 17 de octubre

---

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Eduardo de la Vega, "El cine y el Estado Mexicano", pp. 4-6.

<sup>66</sup> Para el tema, véase Francisco Peredo, María Rosa Gudiño y Monika Rankin, entre otros. En bibliografía.

de 1942, organizada por el Instituto de Ciencias y Artes Cinematográficas y patrocinada por la Secretaría de Gobernación. El cartel de propaganda, que “habrá de lucir en todas las calles de México”, se publicó en el *Cinema Reporter* y su diseño e iconografía son un refuerzo visual a la “Unidad Nacional por la Victoria de México”, frase que se enmarca con un halo de luz en forma de una “V” de victoria proyectada por la lente de una cámara. En el costado inferior izquierdo, se ve a un camarógrafo filmando a una pareja de charros. Por si fuera poco, el anuncio en *Cinema Reporter* completa esta imagen con otra de la bandera mexicana ondeando y enmarcada por otra “V”. Otro ejemplo filmico es *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1943), protagonizada por Julián Soler y Raquel Rojas, que fue anunciada con otros dos llamativos carteles, uno de ellos diseñado como un rompecabezas de cuatro fragmentos, de los que destacó el que muestra el momento en el que fue bombardeado el buque Potrero del Llano en 1942 y el que, en clara alusión al presidente Manuel Ávila Camacho en el momento en que anunció su declaratoria de guerra, muestra a Julián Soler representando al presidente en un pódium con la frase “América Unida”, escrita en el frontis del pódium. En el otro cartel, la imagen del buque bombardeado ocupa toda la escena.<sup>67</sup>

*Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945) es otra de las películas del momento dedicada a los “aguiluchos”, y ni qué decir de *Salón México* (Emilio Fernández, 1949), que incluye por lo menos tres escenas claves. En la primera, las hermanas (Marga López y Silvia Derbez) asisten al Zócalo el 16 de septiembre de 1946 a ver al presidente Ávila Camacho ondear, desde el balcón presidencial, la bandera de México. En esta película fue reutilizado el mencionado fragmento del *Noticiero Mexicano* que cubrió el último “grito” de Manuel Ávila

---

<sup>67</sup> *Cinema Reporter*, 18 de septiembre de 1943.

Camacho, quien ya aparece acompañado en el balcón presidencial por el presidente electo, Miguel Alemán Valdés. En otras escenas de *Salón México* vemos cómo reaccionan las jóvenes internas del colegio al sonido de los aviones que sobrevuelan la ciudad, corren a la ventana y al unísono dicen: “Se trata de los del 201”; la última muestra la llegada del piloto aviador (Roberto Cañedo) y su testimonio de la experiencia de guerra vivida en nombre de la Patria.

Con base en lo publicado por *Cinema Reporter* se anunciaron “en preparación y/o filmación” otras dos películas alusivas al tema. La primera de ellas fue *El Potrero del Llano* o *Una Tragedia en el mar*, que sin título definido se anunció como “una sensacional producción de gran interés continental en homenaje a las víctimas mexicanas de la actual contienda”. El argumento original fue de Isaac Díaz Araiza, Producciones Ixtla estaba detrás de esto y se anunció “un gran elenco” del que no dieron nombres. Lo mismo sucedió con *El Grito de Guerra*, que en septiembre de 1943 estaba “en preparación, un acontecimiento fílmico con un artista de fama mundial”; se anunciaba también lo siguiente: “Dirección del popular locutor XEW ‘El Bachiller’ Álvaro Gálvez y Fuentes. Una exaltación del patriotismo mexicano”.<sup>68</sup> Al término de esta investigación, desconozco si las películas se filmaron y exhibieron; sin embargo, lo que es evidente e interesa destacar aquí es que, por una parte, la cobertura cinematográfica al acontecimiento internacional de la Segunda Guerra Mundial y la participación de México en la contienda demuestra el total apoyo de la industria cinematográfica nacional al gobierno de Manuel Ávila Camacho. Por la otra, es que quizá aquel desinterés referido por Niblo de los mexicanos por la guerra se revertiría a partir de estas películas, sus estrenos y la oferta

---

<sup>68</sup> *Cinema Reporter*, septiembre-octubre de 1943.

para asistir al cine. Finalmente, estas producciones, sus carteles alusivos y su iconografía, así como el tratamiento filmico e ideológico de sus representaciones, abren un interesante capítulo de investigación sobre el cine mexicano durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho.

## VI. De documentales y otros filmes

En el caso de la producción documental, existe el titulado *Los honores póstumos a los preclaros autores* (Luis Manrique, 1942), producida para la Secretaría de Educación Pública y dedicada al homenaje a Jaime Nunó y Francisco González Bocanegra, autores (música y letra) del Himno Nacional Mexicano, cuyos féretros se instalaron en el Zócalo y después fueron llevados al Panteón civil. El entonces secretario de Educación Octavio Béjar Vázquez, en representación del presidente Manuel Ávila Camacho, encabezó el evento realizado en el Zócalo, y Alejandro Gómez Arias habló en nombre de los mexicanos para después dar paso a la interpretación colectiva del Himno Nacional. A esta escena le precede, en el minuto 3:09, la voz en *off* que dice “cuando la Patria está en peligro, como en estos momentos en un as de corazones, los mexicanos todos responden a su llamado”. Lo anterior hace evidente el oportunismo de este evento como un refuerzo a la declaratoria de guerra anunciada por el presidente el mismo año. Eduardo de la Vega afirma que algún acuerdo oficial debió establecer que la osamenta de Jaime Nunó llegara a México en octubre de 1942: “Y ello porque sin duda alguna se trataba de uno de los primordiales gestos de nacionalismo frente a las amenazas provenientes del exterior”.<sup>69</sup> El himno

---

<sup>69</sup> Eduardo de la Vega, “El acervo y sus demonios. Un eslabón perdido en la obra de Gabriel Figueroa y Raúl Martínez Solares”.

nacional, uno de los símbolos de la Patria, no podía quedar fuera de lo filmado y comentado sobre el suceso. Casi al final del documental, mientras se escucha su música y ondea la bandera, aparece difuminada la imagen del presidente leyendo lo que suponemos es la declaratoria de guerra. Su aparición dura seis segundos (de 9:47 a 9:53).

El siguiente material filmico al que me referiré procede de la Filmoteca UNAM, está catalogado como parte del acervo filmico de Maximino Ávila Camacho, pero bien podría ser parte del acervo de su hermano Manuel. Lo incluyo aquí porque al inicio de este capítulo mencioné un encuentro de hermanos en el Rancho La Joya, probablemente uno de los ranchos de la familia Ávila Camacho y/o de Maximino, quien era un apasionado de la tauromaquia y organizador de novilladas. También, porque me permite trazar la ruta de salida de Manuel Ávila Camacho de la lente de las cámaras.

De los 16 minutos que dura este filme, en más de 10 vemos en el ruedo a diferentes hombres toreando novillos y picadores montados a caballo. Desconozco la fecha de realización de este documental, pues el rollo carece de cualquier otra información que facilite su identificación. Pero no es difícil adivinar que el encuentro entre los hermanos sucedió durante la presidencia de Manuel, porque recordemos que Maximino murió en 1945, un año antes del final del sexenio. El entorno de este encuentro es campirano, lejos de las cámaras de los noticieros filmicos y de la agitada vida política. De inicio vemos a un grupo de siete hombres montados a caballo, entre los que aparecen los hermanos Ávila Camacho en primer plano y detrás de ellos, los demás. Maximino viste un *sweater sport*, y Manuel saco y corbata, con un traje que parece más informal que los usados en eventos políticos.

Después los vemos reunirse con tres mujeres, entre las que destaca Soledad Orozco de Ávila Camacho, y algo hablan



*Rancho La Joya*, (s/f),  
 Filmoteca UNAM.

entre ellos antes de iniciar la caminata hasta el cortijo en donde se llevará a cabo la novillada.

Llama la atención que, durante esta caminata, Manuel Ávila Camacho evita aparecer ante la cámara y se desplaza por detrás de las mujeres al costado derecho (visto de frente) como si intentara esconderse. Ya instalados en las gradas del cortijo, lo vemos sentado al lado de su esposa y otras tres mujeres. Todos usan un sombrero blanco, que además de protegerlos del sol, les cubre casi todo el rostro.

Después del minuto 9:39 ya no los vemos sentados en las gradas. Minutos después, volvemos a ver a Manuel Ávila



*Rancho La Joya, (s/f),  
Filmoteca UNAM.*



Camacho mirando al piso, bajando unas escalinatas y con la clara intención de retirarse del rancho y de escena.

#### Algunas consideraciones finales

La cobertura que los noticieros filmicos hicieron de las actividades políticas, públicas, masivas y alguna que otra familiar de Manuel Ávila Camacho, permitieron desentrañar aspectos de la imagen filmica de este sobrio y moderado presidente. Este ejercicio de investigación me permitió identificar que los noticieros buscaron la noticia, la filmaron, editaron, musica-

lizaron y dieron voz, en ocasiones sobreponiéndose a la del presidente, con base en criterios de producción que desconocemos, pero que representaron el contexto en el que fueron filmados y producidos. Para el periodo trabajado en este capítulo (la Segunda Guerra Mundial y la declaratoria de guerra del presidente Ávila Camacho en contra de los países del Eje), monopolizó por lo menos durante dos años los acontecimientos derivados de esta decisión que posicionó a México en el escenario político internacional a través también de sus noticieros filmicos. Lo ubicó en un conflicto cuya cobertura filmica habría de reforzar la decisión presidencial mediante imágenes que mostraran a un país bien equipado humana y militarmente para contrarrestar cualquier intervención militar extranjera. Fue a través de las voces en *off* de los locutores que se exacerbó el discurso nacionalista promovido desde la unidad nacional para defender al país y a sus ciudadanos. El presidente fue solamente el portavoz y no siempre, por cuestiones técnicas, se escuchó su voz. Además de este evento y sus consecuencias cinematográficas, no parece que Manuel Ávila Camacho mandara muestras de un mayor interés porque el cine contribuyera a la propaganda política de su labor presidencial en este contexto bélico. No sucedió lo mismo con las películas de ficción producidas y estrenadas durante su gestión en las que se exaltó su figura como consecuencia de las decisiones políticas tomadas en el mismo contexto. La escena citada de la película *Salón México* así lo demuestra. En realidad, durante el periodo de 1940 a 1946 fueron, por sí mismos, este acontecimiento y los propios de su mandato los que atrajeron la cobertura filmica de los noticieros y en ellos Manuel Ávila Camacho, el último presidente militar, fue retratado encabezando los eventos propios de su investidura. Fuera del escenario de la política, en un entorno más familiar, las imágenes localizadas de su estancia en El Rancho La Joya, junto con su hermano Maximino y su esposa, nos muestran a

un presidente que cuando pudo, evadió las cámaras y demostró que no le interesaba aparecer en escena.

## Bibliografía

- Aboites, Luis, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva Historia Mínima de México ilustrada*, México, El Colegio de México, pp. 469-521.
- Barbosa Vargas, Alexis, “Las interrelaciones entre el documental y la historia: El caso de los noticieros filmicos”, en Alma Delia Rojas y Alfonso Ortega Mantecón (coord.), *Voces de la memoria en el cine mexicano. VIII Jornada de Cine Mexicano*, México, Río Subterráneo-Escuela de Comunicación, Universidad Panamericana, 2019, pp. 81-93.
- Benjamin, Thomas, *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*, México, Tusquets, 2009.
- Bertaccini, Tiziana, *El régimen priista frente a las clases medias (1943-1964)*, México, CONACULTA, 2009.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, “El cine y el Estado Mexicano”, en *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, núm. 43, octubre de 1992, pp. 4-6.
- \_\_\_\_\_, “El acervo y sus demonios. Un eslabón perdido en la obra de Gabriel Figueroa y Raúl Martínez Solares”, en *Corre Cámara.com.mx El portal del cine mexicano y más*, 2021.
- Domínguez Serrano, Judith, “La construcción de presas en México”, en *Gestión y Política Pública*, volumen XXVIII, núm. 1, 2019, pp. 3-37.
- Fernández, Miguel Anxo. *Las imágenes de Carlos Velo*. Colección Miradas en la oscuridad, México, UNAM, 2007.
- García Ferrer, Alberto. “De memoria: Carlos Velo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, 1997, pp. 139-146.
- Gilly, Adolfo, *El cardenismo, una utopía mexicana*, México, Ediciones Era, edición digital, 2013.

- Gracida Alejandro, *El periodismo cinematográfico y los modelos de consumo y ciudadanía: el caso de la Revista Filmica Cine Mundial, 1955-1973*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia Moderna y Contemporánea. Instituto José María Luis Mora, México, 2018.
- Gudiño Cejudo, María Rosa, *Educación higiénica y Cine de salud en México 1925-1960*, México, El Colegio de México, 2016.
- Hernández Rodríguez, Rogelio, *Historia Mínima de El PRI*, México, El Colegio de México, 2016.
- Loeza, Soledad, “La Reforma Política de Manuel Ávila Camacho”, en *Historia Mexicana*, vol. 63, núm. 1 (249), 2013, pp. 251-358.
- \_\_\_\_\_, “La política intervencionista de Manuel Ávila Camacho: El caso de Argentina en 1945”, en *Revista Foro Internacional* 226 LVI, 2016 (4), pp. 851-902.
- Martínez, Ángel, “Los 60 años de la Fimoteca de la UNAM: preservación y difusión del cine regional”, Conferencia Magistral presentada en el XI Coloquio Nacional de Historia Regional en México, 8 de septiembre de 2021.
- Miquel, Ángel, “Ramón Novarro en Cuernavaca, 1934”, Conferencia presentada en el XI Coloquio Nacional de Historia Regional en México, 9 de septiembre de 2021.
- Niblo, Stephn, *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*, México, Océano, 1999.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, CONACULTA, 1994, tomo II.
- Ochoa, Guadalupe, “Atisbos: algunas historias sobre el documental mexicano”, en María Guadalupe Ochoa (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México, Conaculta, 2013, pp. 25-148.
- Olvera, Alberto J., “Reflexiones en torno a un general de la Revolución: Maximino Ávila Camacho sobre el personaje de Arráncame la vida”. Leída en la presentación del libro *Vivir de pie, el tiempo de don Maximino* en la USBI-Xalapa el 31 de enero de 2008.

- Ortiz Escobar, Roberto, "Cortos sobre Maximino Ávila Camacho rescatados por Cineteca Nacional", Conferencia presentada en el XI Coloquio Nacional de Historia Regional en México, 8 de septiembre de 2021.
- Paxman, Andrew, *En busca del Sr. Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*, México, CIDE-Debate, 2016.
- Paz, María Antonia e Inmaculada Sánchez, "La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica", en *Film-Historia*, vol. 1x, núm.1, 1999, pp. 17-33.
- Peredo Castro, Francisco, "Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda Guerra Mundial y la pos-guerra (1940-1952)", en A. C. Carmona (ed.), *El Estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 75-97.
- Pérez Montfort, Ricardo, "La Unidad Nacional 1940-1946", en *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de Historia y Cultura en México, 1850-1950*, México, CIESAS, La Casa Chata, 2008, pp. 439-474.
- \_\_\_\_\_, "La Ciudad de México en los 'cortos'. Los noticieros fílmicos y su mirada urbana", en María Guadalupe Ochoa (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México, CONACULTA, 2013, pp. 205-220.
- Rankin, Mónica, *La patria! Modernity, National Unity and Propaganda during the World War III*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009.
- Reyes, Erika, "Esta es la historia del lago de Valsequillo, el lugar que fue balneario de moda. Los tiempos idos", en *El sol de Puebla*, 12 de diciembre de 2020.
- Ruiz Ojeda, Tania, "El Noticiero CLASA, órgano de difusión gubernamental (1934-1952)", en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 17, núm. 2, 2000, pp. 173-193.

- Ruiz Sánchez, Joel, “Poder y clientelismo político en Puebla. El caso de la familia Ávila Camacho”, en *Relaciones* 119, vol. xxx, 2009, pp. 191-223.
- Sefchovich, Sara, *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, México, Océano, 1999.
- Taracena, Alfonso, *La vida en México bajo Ávila Camacho*, (primera serie), México, IUS, 1976.
- Vázquez, Mantecón, Álvaro, “El documental histórico en México”, en María Guadalupe Ochoa (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México, Conaculta, 2013, pp. 197-204.
- Velo, Teresa, “Vieiros: los senderos de Carlos Velo”, p. 50. Link al artículo: <https://studylib.es/doc/6962951/vieiros--los-senderos-de-carlos-velo---e>. Consultado el 13 de octubre de 2021.

## Filmografía

- Soy Puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942).
- Los honores póstumos a los preclaros autores* (Luis Manrique, 1942).
- De Nueva York a Huipanguillo* (José F. Azcárate, 1943).
- Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1943).
- Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945).
- Salón México* (Emilio Fernández, 1949).

## Hemerografía

*Cinema Reporter*

## IX. MÉXICO EN MARCHA: LA CONSTRUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DEL PRESIDENTE MIGUEL ALEMÁN<sup>1</sup>

David M. J. Wood

IIE-UNAM

Miguel Alemán, un presidente mediático

El 1 de diciembre de 1936, el Lic. Miguel Alemán Valdés tomó protesta como gobernador del estado de Veracruz en el Estadio Olímpico de la ciudad de Xalapa. Alemán había resultado electo como el candidato oficial del Partido Nacional Revolucionario tras el asesinato meses antes del diputado Manlio Fabio Altamirano.<sup>2</sup> De acuerdo al testimonio de Gustavo Casasola, la investidura de Alemán fue un evento multitudinario en el cual, “ante millares de obreros, campesinos, diputados, senadores, el H. Cuerpo Diplomático, [y] gobernadores de algunas Entidades” el nuevo gobernador declaró sus intenciones de construir carreteras, hospitales y centros agrícolas “dentro del marco de los principios revolucionarios”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Agradezco a los integrantes del seminario “La imagen presidencial en México, retratos fílmicos desde el poder” (PAPIIT IA400720), a Sonia García López y al o la autor/a del dictamen anónimo sus valiosos comentarios sobre diferentes versiones de este texto.

<sup>2</sup> Altamirano fue el candidato original del PNR asociado con el ala radical del partido, quien murió a manos de matones paramilitares ligados a los hacendados locales quienes se oponían al reparto agrario y las luchas obreras apoyados por Altamirano.

<sup>3</sup> Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución mexicana*, vol. IV (México: Trillas, 1960), 2261; Víctor Manuel Andrade, “Violencia y régimen político en Veracruz, México: 1936-2016”, *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* 14, núm. 35 (May-August 2018).

A la par con la tradicional invocación a las masas trabajadoras, Alemán también buscó legitimar y propagar su imagen como político comprometido con el pueblo por un medio más intimista: el cine. En un registro filmico recientemente restaurado por la Cineteca Nacional,<sup>4</sup> una serie de tomas muestran al flamante gobernador hablando ante las cámaras en diversos espacios de la ciudad en el marco de su inauguración. Si bien Alemán no fue en absoluto el primer mandatario en utilizar las cámaras cinematográficas para difundir su imagen presidencial, como bien lo atestigua el conjunto de textos contenidos en este libro, este registro resulta notable por dos razones. La primera es que constituye una serie de experimentos tempranos para grabar sonido directo en la propaganda cinematográfica en México.<sup>5</sup> Mientras la gran mayoría de la propaganda política cinematográfica de la época utilizaba únicamente sonido en *off* (música de fondo y narración *over*),<sup>6</sup> el registro en cuestión demuestra una

---

<sup>4</sup> *Toma de protesta de Miguel Alemán como gobernador de Veracruz* (1936). <https://youtu.be/ffSQzhwk9qU> (consultado el 17 agosto 2022).

<sup>5</sup> De hecho, en ese momento el uso del sonido directo era poco común en general. A modo de ejemplo, *The Spanish Earth* (1937), el famoso documental realizado por Joris Ivens sobre la Guerra Civil española y narrado por Ernest Hemingway, contiene una sola secuencia con sonido directo que incluye los discursos de varios militantes y líderes políticos desde la tribuna. En este sentido se considera un documento muy excepcional para la época.

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, el estudio realizado por Tania Ruiz Ojeda del Noticiero CLASA durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940), en el cual encuentra que “Los números encontrados [de dicho noticiero] carecen de narración, incluyen intertítulos, y están sonorizados con música acorde a la imagen proyectada: bandas de guerra, sones y todo tipo de música regional, que más allá de cualquier postura editorial, servían como un acompañamiento que buscaba matizar los materiales”. Tania Celina Ruiz Ojeda, “El Noticiero C.L.A.S.A., órgano de difusión gubernamental (1934-52)”, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 17, núm. 2 (2020): 184, DOI: [https://doi.org/10.1386/slac\\_00017\\_1](https://doi.org/10.1386/slac_00017_1).

voluntad por utilizar las tecnologías audiovisuales más avanzadas para difundir la voz del gobernador de manera directa. En este sentido, el filme de la inauguración de Alemán sigue las huellas de otro registro propagandístico pionero realizado dos años antes, en el cual el general Lázaro Cárdenas tomó protesta como presidente de la República, también filmado con sonido directo para que la audiencia oyera “en vivo” las palabras del nuevo presidente.<sup>7</sup> Sin embargo, *Toma de protesta de Miguel Alemán como gobernador de Veracruz* es innovadora en cuanto a la integración de la tecnología cinematográfica en la puesta en escena del evento. En el discurso inaugural de Cárdenas (1934), la cámara y la grabación de audio son más o menos incidentales: la cámara está ubicada en medio del público con el presidente en plano grande, y el sonido directo nos sitúa como un espectador más de la multitud. En cambio, *Toma de protesta de Miguel Alemán* (1936) está claramente escenificada alrededor de las cámaras de cine: el segundo punto de interés que nos atañe aquí. En una serie de tomas en espacios distintos atestiguamos la cercanía tanto de la cámara como del micrófono al gobernador Alemán, con la resultante mejoría de la calidad de sonido con respecto a la película de Cárdenas. Vemos cómo Alemán ensaya y repite sus palabras; cómo se tensa al iniciarse la grabación de audio y se relaja cuando esta termina; cómo su consejero, situado de pie detrás de la silla del gobernador, registra con atención cada momento de cada toma de la grabación para asegurar el mejor desempeño posible de su jefe. En suma, estas pruebas de cámara revelan la gran conciencia que tenían Alemán y su equipo de comunicación, ya a mediados de los años treinta,

---

<sup>7</sup> *Transmisión pacífica del poder: El general Lázaro Cárdenas toma posesión de la Presidencia de la República* (1934). <https://youtu.be/yo6ByLjLZs> (consultado el 17 de agosto 2022).

de las posibilidades de los medios audiovisuales para crear y modelar su imagen pública.

Al asumir Alemán la presidencia de la República una década después, se hizo evidente la medida en la cual aquel joven gobernador era un presidente mediático en ciernes. Sostengo en este capítulo que Alemán Valdés y el equipo que lo rodeaba construyó una imagen presidencial con una habilidad extraordinaria en cuanto a su realización y manipulación de los medios masivos y audiovisuales. Esto lo logró en parte mediante la producción de propaganda cinematográfica oficial directamente por parte del Estado, continuando las prácticas establecidas durante sexenios anteriores, como lo atestiguan las demás contribuciones a este volumen.<sup>8</sup> Un caso notable es el *Documental de la Dirección Federal de Seguridad* (Salvador Pruneda 1948), realización de dicha dependencia establecida un año antes en 1947. Otros documentales que también parecen haber sido producidos directamente por el estado durante el periodo —sin que tengamos datos de momento para confirmarlo— son *México en marcha con Miguel Alemán* y *México en marcha. Herencia, presente y futuro de nuestra patria*, ambos producidos en 1946.

Sin embargo, el grueso del corpus analizado en el presente capítulo consta de películas realizadas por órganos privados que operaban en una relación de dependencia mutua con las estructuras políticas del régimen. El fotoperiodista Rodrigo Moya ha señalado que la relación entre el estado, por un lado, y el sector periodístico y fotoperiodístico, por el otro,

---

<sup>8</sup> Un ejemplo paradigmático fue el de la Dirección de Publicidad y Propaganda (DPP) del cardenismo, fundada en 1934 en el seno de la Secretaría de Gobernación y que pasó a denominarse el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) en 1936. Tania Celina Ruiz Ojeda, "Representaciones del México post revolucionario. El cine de propaganda en el cardenismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad", *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* 73 (enero-junio 2021).

fue particularmente simbiótica durante el sexenio alemanista (1946-1952), con un constante intercambio de cobertura favorable por dinero, gratificaciones y embutes.<sup>9</sup> Algo parecido puede decirse del llamado “periodismo cinematográfico”,<sup>10</sup> ámbito en el cual se realizó una buena parte de los materiales audiovisuales que trataremos en este texto. Durante el sexenio de Alemán se siguió consolidando el formato del noticiero cinematográfico desarrollado durante el periodo presidencial anterior de Manuel Ávila Camacho, cuando la producción de este formato audiovisual cayó bajo el ámbito del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).<sup>11</sup> Resulta notable que el ámbito del periodismo cinematográfico durante el periodo tratado en el presente capítulo estuvo marcado por una serie de colaboraciones entre empresas productoras audiovisuales y algunos de los más importantes periódicos impresos de la época, concretamente:

- El Noticiero CLASA-Excélsior, producto de una colaboración entre la productora y distribuidora CLASA-Films Mundiales (que a su vez había realizado noticieros cinematográficos durante los dos sexe-

---

<sup>9</sup> John Mraz, *Looking for Mexico: Modern visual culture and national identity* (Durham/London: Duke University Press, 2009), 156-157.

<sup>10</sup> De acuerdo a la definición de Alejandro Gracida, el periodismo cinematográfico es “aquella producción fílmica que replica los cánones del periodismo escrito en el lenguaje audiovisual, siendo la crónica, el reportaje y el ensayo sus principales recursos narrativos”. Gracida agrega que, si bien el término se toma frecuentemente como sinónimo de “noticieros cinematográficos”, “periodismo cinematográfico” es un término más abarcador que también comprende actualidades, reportajes documentales y revistas fílmicas. Alejandro Gracida Rodríguez, “El periodismo cinematográfico y los modelos de consumo y ciudadanía: el caso de la *Revista Fílmica Cine Mundial*, 1955-1973” (tesis doctoral, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018), 10.

<sup>11</sup> Gracida Rodríguez, “El periodismo cinematográfico”, 54-55; véase también la contribución de María Rosa Gudiño a este volumen.

nios anteriores bajo los nombres Noticiero CLASA y CLASA—Noticiarios Documentales) y el periódico *Excelsior*, el cual Gracida nombra como el “principal aliado del gobierno avilacamachista”;<sup>12</sup>

- el Noticiero EMA (España-México-Argentina), surgido a inicios de la década de 1940 bajo la dirección del general Juan F. Azcárate y que a partir del 1944 pasó a llamarse *Noticiero Mexicano El Universal* por ser patrocinado por dicho periódico;<sup>13</sup> y
- los diferentes Noticieros Televisivos producidos por el canal 4 en colaboración con el periódico *Novedades* (ambos propiedad del empresario Rómulo O’Farrill Silva, un íntimo amigo del presidente Alemán) tras el establecimiento en el país de la televisión comercial en 1950.<sup>14</sup>

Adicionalmente identificamos una serie de cortometrajes publicitarios sobre las obras del gobierno realizados por productoras privadas, en particular:

- *Caminos de Anáhuac* (1946), producida por Producciones Carreón y la Sección 49 del STIC;

---

<sup>12</sup> Ruiz Ojeda, “El Noticiero C.L.A.S.A.”; Gracida Rodríguez, “El periodismo”, 56; Paulo Antonio Paranaguá, “Orígenes, evolución y problemas”, en *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003), 34.

<sup>13</sup> Gracida Rodríguez, “El periodismo”; Ángel Martínez Juárez, “Los noticieros cinematográficos en provincia”, en *Microhistorias del cine en México*, coord. Eduardo de la Vega Alfaro (Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM/IMCINE/Instituto Mora, 2001).

<sup>14</sup> Celeste González de Bustamante, *“Muy buenas noches”: Mexico, Television and the Cold War* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2012).

- *Un suceso de la vida diaria* (1947), producida por Aristo Films (también productora de varias películas de ficción dirigidas por Gilberto Martínez Solares entre 1947 y 1948) y RAMEX (filial mexicana de la RKO, uno de los grandes estudios de Hollywood); y
- *El Plan Alemán de Rehabilitación Ferroviaria en marcha* (Carlos Jiménez y Ramón Villarreal, c. 1952), producida por la ya mencionada EMA, en colaboración con la empresa estatal Ferrocarriles Nacionales de México.

El corpus reunido en este capítulo no es en absoluto exhaustivo, tratándose de materiales disponibles para la consulta remota o *in situ* en la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM en un contexto de pandemia. Sin embargo, sí nos da una visión de conjunto sobre los usos de la imagen en movimiento para difundir, promocionar y exaltar la labor de la presidencia durante el sexenio de Miguel Alemán. En este sentido, como veremos en las siguientes páginas, estos documentales y noticieros pueden concebirse claramente como *propaganda* del régimen, ya sea propaganda directamente gubernamental o lo que podríamos llamar “propaganda paraestatal” producida por instancias no gubernamentales en una relación de interés mutuo, según lo delineado arriba. De acuerdo a Jason Stanley, la propaganda es una forma de retórica política destinada a manipular y engañar a la población para obtener ganancias políticas y que produce un cortocircuito en la deliberación racional que caracteriza al proceso democrático.<sup>15</sup> Si bien esta definición de la propaganda no pa-

---

<sup>15</sup> Jason Stanley, *How Propaganda Works* (Princeton: Princeton University Press, 2015), 1-26.

recería cuadrar del todo con los conceptos que comúnmente asociamos con el proyecto histórico del cine documental —la deliberación racional, la ciudadanía y la democracia— en realidad ambas categorías se traslapan en la encrucijada histórica específica en la que surgieron.<sup>16</sup> Lo que me interesa abordar aquí no es solamente *de qué* estas películas querían persuadir a sus públicos —es decir, cuáles eran sus mensajes propagandísticos—, sino también *qué formas* adoptaban en la producción de su retórica cinematográfica. Entonces, más allá de preguntar cómo el régimen de Alemania utilizó el cine para comunicar el programa y los logros de su gobierno, preguntemos: ¿De qué maneras estas películas interpelaban a sus espectadores en un nivel emocional o afectivo? ¿De qué manera la propaganda fílmica mediatizó el poder político del régimen? ¿Cuáles fueron las formas cinematográficas de la política alemanista?

## II. Lo que comunica la propaganda alemanista

La asunción a la presidencia de Miguel Alemán coincidió con el momento en el que México estuvo consolidando un proceso de desarrollo y modernización económica y social conocido como el “milagro mexicano”. En su estudio de lo que llama la “modernización autoritaria” del país durante el cuarto de siglo que siguió a la Segunda Guerra Mundial, So-

---

<sup>16</sup> De acuerdo a Michael Chanan, al consolidarse el concepto del cine documental en el Reino Unido en la década de 1930, este venía bajo el rubro amplio de la publicidad, que también incluía a la propaganda, a las relaciones públicas y los anuncios comerciales. Estas eran concebidas entre la población en general como diversas “forms of public persuasion, devoted to shaping, managing, if possible controlling public opinion”. La cuestión de las coincidencias y las diferencias entre el ámbito documental mexicano y el británico, en cuanto a la encrucijada entre la persuasión, el control y el fomento a la deliberación, rebasa el alcance del presente texto.

ledad Loaeza señala que el crecimiento económico durante este periodo —del cual el sexenio de Alemán fue una piedra de toque— estuvo ligado a la industrialización y la modernización agropecuaria sostenidas por una política económica proteccionista; un proceso de desarrollo social y político organizado por un Estado centralista; una urbanización veloz; el crecimiento del empresariado y de la clase media; la expansión del servicio de salud; la transición del mando militar al gobierno civil; y la derrota de las izquierdas.<sup>17</sup> En este periodo el régimen sostuvo su legitimidad mediante una serie de mecanismos que combinaban el ejercicio de la violencia para reprimir la oposición y la generación del consentimiento entre la población: una combinación de elementos democráticos y autoritarios que Paul Gillingham y Benjamin T. Smith denominan una “dictablanda”.<sup>18</sup> Andrew Paxman ha sostenido que la política mediática durante el alemanismo fue relativamente *laissez-faire*, ya que el gobierno estuvo más interesado en el fondo en la proliferación de las salas de cine y de los aparatos de radio y de televisión, que en regimentar los propios contenidos de los medios masivos.<sup>19</sup> Aun así, el estudio detallado de la propaganda audiovisual producido durante este periodo revela la consistencia y la contundencia de la imagen que los medios masivos proyectaron de un presidente y un gobierno

---

<sup>17</sup> Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Historia general de México ilustrada*, vol. II (México: El Colegio de México, 2010).

<sup>18</sup> Paul Gillingham y Benjamin T. Smith, “Introduction. The Paradoxes of Revolution”, en *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968* (Durham/Londres: Duke University Press, 2014).

<sup>19</sup> Andrew Paxman, “Cooling to Cinema and Warming to Television. State Mass-Media Policy, 1940-1964”, en *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, ed. Paul Gillingham y Benjamin T. Smith (Durham/Londres: Duke University Press, 2014), 305-306.

supuestamente entregados a nada menos que el progreso material y la integración cultural de la nación.

Dada la agenda modernizadora que señala Loeza —junto con la voluntad diplomática que México demostraba desde las postrimerías de la guerra de mostrarse en el nuevo orden mundial como un “país moderno comprometido con la democracia y el desarrollo [...] un país de orden, tolerante y confiable”<sup>20</sup>—, no es de extrañarse que la propaganda del gobierno de Alemán haya proyectado justamente estos valores. Las cápsulas noticiosas conservadas en y digitalizadas por la Cineteca Nacional —la mayor parte de ellas provenientes del Noticiero Mexicano El Universal producido por E.M.A.<sup>21</sup>— revelan un aparato propagandístico optimista que proyecta una imagen de un México pujante en el plano económico, social, científico y cultural. De acuerdo con el imaginario audiovisual promovido desde el poder, se trata de un país cada vez más comunicado e integrado, un país gobernable y articulado por un Estado fuerte pero benevolente con sus ciudadanos, y con un amplio reconocimiento, legitimidad e influencia a nivel internacional. De este modo los noticieros proyectaban la visión de una élite cercana al poder político que se esforzaba por conciliar su agenda modernizadora con un discurso patriótico intransigente. En las palabras de Ricardo Pérez Montfort (con referencia a los noticieros filmicos en México a lo largo de las décadas de 1940 y 1950), estos realizaban un

---

<sup>20</sup> Loeza, “Modernización”, 333.

<sup>21</sup> Entre las cápsulas correspondientes al sexenio de Miguel Alemán disponibles en el canal de YouTube de la Cineteca Nacional, la mayor parte de ellas están identificadas en las cortinillas introductorias como pertenecientes a “Noticiero Mexicano” o “Noticiero Mexicano El Universal”. Una excepción es *Mensaje de año nuevo* (c. 1946-1947), identificada como proveniente de Noticiero Mexicano Novedades. Véase <https://www.youtube.com/c/CinetecaNacionalMX/videos> (consultado el 11 noviembre 2021).

[...] comentario clasemediero y desenfadado, por lo general conciliatorio, típico de aquel periodismo juguetón, pero moralista y conservador de la época [...] forman parte del lenguaje, tanto textual como visual, de ese sector de la sociedad mexicana centralista y urbana que, al mediar los años cuarenta y a lo largo de toda la década de los cincuenta, no ocultaba sus pretensiones cosmopolitas y su gran afición por los gustos occidentales [...]. Ese sector soñaba con treparse en el carro del “progreso” y decía sentir los signos nacionalistas patrioteros con que llenaba su discurso, intentando vehementemente ser parte del mundo “moderno”.<sup>22</sup>

Entre los temas más recurrentes en las cápsulas analizadas en el presente texto, se encuentran la educación y la alfabetización,<sup>23</sup> la comunicación y los medios masivos (cine, radio, prensa, televisión, fotografía, etc.),<sup>24</sup> la promoción de las obras urbanas,<sup>25</sup> los acontecimientos y logros deportivos<sup>26</sup> y las obras de transporte e infraestructura.<sup>27</sup> También se alude en más de una cápsula a la agricultura y la tenencia de tierra,

---

<sup>22</sup> Ricardo Pérez Montfort, “La Ciudad de México en los noticieros fílmicos de 1940 a 1960”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (México: CIESAS, 2003), 205.

<sup>23</sup> Por ejemplo, *El ABC Tarasco* (1947), *Honrando al maestro* (1947), *Educación audiovisual* (1948) y *UNESCO por la educación, la ciencia y la cultura* (c. 1946-1948).

<sup>24</sup> Con cápsulas como *La imprenta moderna* (1946), *El cuarto poder* (1947), *Exposición de fotografía periodística* (c. 1947) e *Inauguración de la primera planta transmisora de televisión a colores* (1952).

<sup>25</sup> En títulos como *Proyecto de construcción de Ciudad Universitaria* (1947), *Aguas y saneamiento* (1948) y *La Ciudad Jardín* (c. 1946-1952).

<sup>26</sup> Por ejemplo, en *Partido México vs Ferencvárosi Hungría* (1947), *Mexicanos al Aconagua* (1948) y *Olimpica* (c. 1949-1950).

<sup>27</sup> En filmes como *De Indianilla a Palacio* (1947) y *La ruta de occidente* (c. 1946-1952).

al lugar de los pueblos indígenas en la construcción y el imaginario de la nación posrevolucionaria, a la diplomacia, a la historia nacional y la conmemoración patriótica, y a la gobernanza (el poder presidencial, el sistema corporativo estatal y la administración pública).

Vistas en su conjunto —en combinación con los documentales mencionados en la sección anterior (tanto los oficiales como los particulares)— estas cápsulas transmiten una serie de mensajes en torno al gobierno encabezado por Miguel Alemán —y también a la propia nación que, de creerse su discurso, también dirigía— que se sitúan en dos grandes ejes: el social y económico, por un lado, y el político, por el otro. En cuanto al eje socioeconómico, como ya hemos señalado, se promueven los supuestos beneficios de la modernización y la industrialización de la economía, así como de la integración territorial y cultural del país. En muchas de las cápsulas noticiosas mencionadas, pero también en documentales como *Caminos de Anáhuac* (1946), *México en marcha con Miguel Alemán* (1946) y *El Plan Alemán de Rehabilitación Ferroviaria en marcha* (1952), la propaganda cinematográfica del alemanismo recurre una tras otra vez a tropos visuales que denotan la industrialización (chimeneas, pozas petroleras, torres de alta tensión, la maquinaria agrícola como tractores y trilladoras), la conectividad (infraestructura vial y ferroviaria: carreteras, vías de tren y material rodante; mapas del territorio nacional) y la racionalidad modernizadora (los entornos urbanos ordenados, higiénicos y planificados con precisión arquitectónica). Un ejemplo destacado de ello es *Se trabaja* (1952), una cápsula sobre la construcción de nuevas terminales de ferrocarril en el Distrito Federal, Xalapa, Puebla, Guadalajara, Monterrey y Nuevo Laredo en el marco del Plan Nacional de Rehabilitación Ferroviaria. En este filme, los trabajadores están encuadrados de tal manera que parezcan enteramente integrados con las máquinas que facilitan su la-

bor, y los mapas animados y planos arquitectónicos se intercalan insistentemente con metraje de los obreros en carne y hueso que están ejecutando el plan. De esta manera se genera una sensación de sinergia natural entre la planificación técnica y gubernamental, por un lado, y por el otro, la labor manual de los obreros que la ponen en acción. Así, el sector obrero, los técnicos especializados, la administración gubernamental y los dispositivos de la industrialización aparecen como parte de una sola maquinaria enérgica y modernizante que llevan al país hacia adelante. Se trata de una potente metáfora visual del “México en marcha”, para citar una muletilla del alemanismo<sup>28</sup> que proveyó los títulos de dos documentales de propaganda oficial producidos al inicio del sexenio: *México en marcha con Miguel Alemán* (1946) y *México en marcha. Herencia, presente y futuro de nuestra patria* (1946).

Estos dos últimos títulos establecen un vínculo entre este primer eje temático socioeconómico y el segundo: el político. *México en marcha con Miguel Alemán* es una suerte de catálogo del proyecto de trabajo del sexenio que exhibe la intención del nuevo presidente de transformar el país mediante la modernización agrícola, infraestructural, urbanística, educativa, deportiva, industrial, y en provisión de salud. Su banda de imagen, en el mismo tono que las de los noticieros mencionados arriba, demuestra presas, carreteras nuevas, “higiénicas casas para los obreros” (en las palabras del narrador *over*), indígenas con libros y, lo cual es objeto de mucho orgullo, “el cielo de muchas ciudades [que] se va poblando de chimeneas”. Después de esta larga acumulación de símbolos de la modernización que beneficiaría a la población, la figura del propio Miguel Alemán aparece solamente al final del filme mientras da

---

<sup>28</sup> Ver por ejemplo el panfleto oficial *Doctrina Alemán. México en marcha* (México: Estado Mayor Presidencial, 1950).

un discurso, caracterizado aquí como el autor intelectual tras bambalinas de este proceso de crear un “México en marcha”. Al igual que en muchas cápsulas noticiosas, Miguel Alemán aparece como el ancla del proceso modernizador que su gobierno encabeza. El presidente figura a menudo como el protagonista indiscutible de los filmes: tal es el caso, por ejemplo, de la cápsula noticiosa *Gobernar a la ciudad es servirla* (1946), en la cual el licenciado Alemán inaugura todo tipo de obras públicas en la capital. Algo parecido sucede en *El problema del petróleo* (1949), donde inspecciona o inaugura diferentes obras de PEMEX y en *Inauguración de la primera planta transmisora de televisión a color* (1952), donde el presidente se presenta como el máximo líder de la revolución comunicativa y pedagógica que encarna la televisión. En otras cápsulas Alemán cede su protagonismo a otros funcionarios o personajes cercanos al gobierno, como *Banquete en homenaje a Salvador Zubirán* (1947), donde el Secretario de Educación, Manuel Gual Vidal, asiste a un homenaje al rector de la Universidad Nacional, o *A la que nos amó antes de conocernos* (1948), una celebración de la maternidad centrada en la primera dama Beatriz Velasco. En otras cápsulas los gobernantes desaparecen casi del todo, como en *Las Islas Marías* (c. 1946-1948), en la que basta con que aparezca en representación del régimen la propia institución moderna y despersonalizada del sistema penal.

El efecto global es el de transmitir la idea de que, si bien el presidente Alemán sin duda alguna es el actor principal de un gobierno que beneficia a todos los mexicanos, su poder no es absoluto, sino que está distribuido entre las diferentes ramas de su gobierno e incluso entre actores de la sociedad civil. Para citar directamente a su doctrina presidencial:

Gobernar democráticamente es colaborar con el pueblo para servirle, velando por los intereses y la dignidad de la nación. El gobernante debe ser ejemplo de responsabilidad ciudadana, de

honestidad, política, de lealtad a la función pública que le ha sido encomendada y de equidad en el tratamiento de los gobernados.<sup>29</sup>

Así, el gobierno que aparece retratado en estas películas sabe gobernar con fuerza, eficacia y sabiduría, pero es un régimen civil (el primero de la Revolución en ser encabezado por un líder no militar) que gobierna por el consenso de sus ciudadanos y no por el uso de la violencia. Esto se refleja en cierta dualidad que podemos detectar en los noticieros entre un discurso del control —el estilo marcial de los desfiles patrióticos (*La batalla de la producción*, 1947; *Conmemoración del asesinato de Zapata*, 1950) o deportivos (*Equipo ecuestre mexicano*, c. 1948; *A Guatemala*, 1949) o la música militar que frecuentemente aparece en el trasfondo sonoro de los noticieros— y un discurso de un Estado pretendidamente abierto y democratizador. Esto último se expresa una tras otra vez en cápsulas como *De Indianilla a Palacio* (1947), en la cual Alemán realiza “un democrático viaje”, en las palabras del narrador, al conducir uno de las cincuenta tranvías nuevas de la Ciudad de México antes de llegar a su destino “como un simple ciudadano” e *Inauguración de obras* (1947), en la que “pueblo y gobernante [en este caso el Jefe del Departamento del Distrito Federal, Fernando Casas Alemán] se estrechan en democrático abrazo”. Este espíritu pretendidamente democrático y popular del régimen también se pone en evidencia en *Entrega de certificados de posesión de tierras* (c.1946-1948), cápsula protagonizada por un grupo de campesinos ejidatarios de Xochimilco y en la que el licenciado Alemán aparece solamente en segundo plano, cual sirviente del pueblo, para entregarles los títulos de sus terrenos. Lo anterior sin duda es consecuente con el tránsito del Partido de la Revolución

---

<sup>29</sup> *Doctrina Alemán*, n/p.

Mexicana (PRM) al Partido de la Revolución Institucional (PRI), efectuado en 1946 hacia finales del sexenio de Ávila Camacho y consolidado durante el de Alemán, con lo cual “[e]l nuevo partido se presentó como una organización nacionalista, que no antiimperialista, pluriclasista y comprometida con el sistema democrático de gobierno”.<sup>30</sup> En la siguiente sección veremos de qué maneras estos valores se transmitieron concretamente a través de la forma audiovisual.

### III. Las formas de la propaganda

Fieles al estilo de los noticieros de la época, las cápsulas noticiosas que hacen una labor de propaganda al gobierno de Miguel Alemán tienden a obedecer una estructura común que, a la vez, expresa en términos narrativos la idea delineada arriba del alemanismo como un proceso modernizador y democrático. Dentro de su escasa duración (por lo general entre 45 segundos y 4 minutos), la mayor parte de las cápsulas tienden a seguir un mismo patrón ABC:

- A: se introduce un fenómeno de interés social, por ejemplo, la maternidad, obras públicas, ciencia, etc., ya sea en términos generales o específicos, según el caso;
- B: aparece Miguel Alemán (o alguno de sus secretarios u otros colaboradores) como el facilitador o agente del proceso expuesto en “A”;
- C: se expone el beneficio más amplio para la sociedad mexicana de la intervención realizada por Alemán o de su gobierno en dicho proceso.

---

<sup>30</sup> Loeza, “Modernización”, 337.

Aunque haya cierta variación en esta estructura (por ejemplo, a veces alguno de los elementos es extremadamente breve, y frecuentemente incluso se prescinde del todo del elemento narrativo “A” o del “C”), su repetición y su simplicidad les proveen a los noticieros cierta predictibilidad que naturaliza la asociación entre el gobierno de Alemán y el progreso social, económico y político que el periodismo cinematográfico pone en evidencia, así como la centralidad en dicho progreso de la propia figura del presidente.<sup>31</sup>

Cabe recordar que estas cápsulas no se exhibían de manera aislada, sino que formaban parte de un sistema de exhibición que, a su vez, afectaba la manera en la que eran recibidas por sus públicos. Las cápsulas noticiosas consultadas caen en dos categorías: la del noticiero regular y la de la compilación de noticieros, cada una con su propia lógica. En cuanto a la primera categoría, cada una de las cápsulas noticiosas mencionadas arriba formaba parte de un programa de noticieros que se exhibían en las salas de cine antes de la película principal. Dicho programa consistiría en unas seis a ocho notas con una duración total de unos 15 minutos (un rollo de película de 35mm), de las cuales algunas eran notas políticas como las analizadas aquí, mientras que otras eran sobre otros temas sociales, deportivos, culturales, etc., además de incluirse números publicitarios.<sup>32</sup> Si bien no hay

---

<sup>31</sup> Esta estructura difiere levemente de la estructura narrativa identificada por Tania Ruiz en los Noticieros CLASA-Excelsior, que puede resumirse como de presentación-planteamiento-solución de la problemática en cuestión. Ruiz Ojeda, “El Noticiero C.L.A.S.A.”, 188-189.

<sup>32</sup> Cabe señalar que debido a las condiciones en las cuales realicé la investigación de este texto, no he podido consultar los noticieros completos. Estas observaciones están basadas en fuentes secundarias que se refieren a rangos temporales que incluyen pero rebasan el sexenio de Miguel Alemán, en particular Ruiz Ojeda, “El Noticiero C.L.A.S.A.” y Gracida Rodríguez, “El periodismo cinematográfico”.

investigación puntual sobre los modos de recepción de estos noticieros, sí sabemos que, al proyectarse hacia el inicio de los programas de exhibición cinematográfica, los noticieros solían gozar de públicos considerables que, sin embargo, frecuentemente los veían de manera distraída, lo cual nos lleva a suponer que la brevedad de las cápsulas y la poca sutileza de sus formas narrativas servían en parte para tratar de sostener el interés de las y los espectadores.<sup>33</sup>

En cambio, una buena parte de las cápsulas noticiosas consultadas para esta investigación provienen de un medio-metraje de compilación llamado *Crónica cinematográfica de la administración Alemán 1946-1952* (c. 1952), obra realizada bajo la producción ejecutiva del empresario Paulino Rivera Torres que consta de al menos 5 volúmenes, cada uno de ellos de unos 11 minutos de duración (o un rollo de 35mm). Esta película —que parece desempeñar la función de un álbum audiovisual propagandístico de los logros del sexenio alemanista realizado para marcar su término— está compuesto de una gran cantidad de cápsulas relativas a los seis años de gobierno de Alemán, algunas de ellas en su estado original y otras en versión resumida. De acuerdo a los títulos iniciales y al narrador *over*, los materiales contenidos en esta película provienen de la Cinemateca E.M.A. Siguiendo en la tradición de las compilaciones de noticieros que se había establecido en México durante y después de la Revolución y en el ámbito internacional, en los países

---

<sup>33</sup> Gracida observa que, en las décadas de 1930 y 1940, las autoridades vigilaban de cerca las reacciones a los noticieros por parte de los públicos cinematográficos, pero que, "en los años sucesivos, se le restó importancia a las reacciones que generaba este espectáculo previo, incluso los mismos asistentes a las salas iban perdiendo en cierto modo el interés por informarse a través de estas cápsulas"; Gracida Rodríguez, "El periodismo cinematográfico", 8.

protagónicos de la Segunda Guerra Mundial,<sup>34</sup> *Crónica cinematográfica* volvió a poner en circulación cápsulas noticiosas filmadas y exhibidas años antes con una finalidad ligeramente distinta a su uso original: ya no para convencer al público del buen empeño del gobierno aún en funciones, sino para generar la idea de un proceso sexenal coherente y cumplido. La compilación transmite la sensación de un sexenio exitoso y enérgico mediante una acumulación abrumadora (en su cantidad, su ritmo y su acelerada narración) de logros registrados en las diferentes cápsulas noticiosas que la componen. En todo caso, tanto los noticieros regulares como la compilación conmemorativa sugieren en todo momento un inexorable movimiento hacia adelante en el cual Miguel Alemán es el agente indisputable del cambio.

Esta ideología del progreso se plasma también en un motivo narrativo que figura sobre todo en los documentales más largos mencionados líneas más arriba, el de la transición de lo viejo a lo nuevo. Esto se ve con mucha claridad en los documentales *México en marcha. Herencia, presente y futuro de nuestra patria* (1946) y *México en marcha con Miguel Alemán* (1946). El primero de ellos está enfocado en la miseria, el hambre, el aislamiento, la insalubridad y la explotación asociados con las prácticas agrícolas y laborales tradicionales y coloniales, mientras que el segundo se centra en el programa de obras públicas que el incipiente gobierno de Alemán pondrá en acción para consolidar los logros de la Revolución y para llevar el país de un estado primitivo a la modernidad: el acto de “edificar un nuevo país”, de acuerdo al narrador mien-

---

<sup>34</sup> Ángel Miquel, “Documentales mexicanos con historias revolucionarias”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 68 (2011); David M. J. Wood, “The Compilation Film of the Mexican Revolution: History as Catalogue and Monument”, *Film History* 29, núm. 1 (2017); Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (Nueva York: Hill & Wang, 1964), 32-48.

tras vemos planos de los relucientes rascacielos de la Ciudad de México. En estos filmes, y en otros como *Caminos de Anáhuac* (1946) y *El Plan Alemán de Rehabilitación Ferroviaria en marcha* (1952), se construye y se reitera constantemente un sistema de oposiciones entre lo prehispánico y lo actual, las prácticas laborales arcaicas y las modernas, el trabajo manual y el mecanizado, la pobreza y la riqueza, el desorden y la eficiencia, la explotación y la emancipación de la mano de obra. Se trata de una visión teleológica y marcadamente racializada en la cual el México indígena (es decir, prehispánico) y colonial constituyen “esta herencia negativa [contra la que] lucha el México de la revolución,”<sup>35</sup> idea que también se transmite en *Caminos de Anáhuac* al contraponerse unas secuencias actuadas de unos indígenas prehispánicos con metraje documental del programa de construcción de infraestructura vial del gobierno alemanista. En el mismo tenor, *El Plan Alemán de Rehabilitación Ferroviaria en marcha* construye una dualidad entre el sistema ferroviario que el régimen había heredado seis años antes —viejo, sucio, desordenado y deteriorado, representado por imágenes de una familia paupérrima que, de acuerdo al narrador, ha convertido un antiguo carro de ferrocarril en su hogar— y el nuevo que surgió como resultado del mencionado Plan Alemán: un motor del desarrollo económico limpio y eficiente, bien planificado, con estaciones relucientes y vías y material rodante nuevos o reparados. Estos filmes expresan sin rubor alguno la arrogancia de un régimen que se autoproclama como paladín del progreso histórico, redentor de la nación para el cual el supuesto retraso del México precolonial se funde con el del propio régimen revolucionario antes de la llegada a la presidencia del licenciado Alemán.

---

<sup>35</sup> De acuerdo con el narrador de *México en marcha*. *Herencia, presente y futuro de nuestra patria*.

Para hacerlo, la propaganda audiovisual del alemanismo recurre por lo general a un estilo cinematográfico que en todo momento establece la continuidad visual y sonora, transmitiendo de este modo una sensación de claridad y racionalidad. *El Plan Alemán de Rehabilitación Ferroviaria en marcha* utiliza con insistencia los motivos visuales del mapa y del plano arquitectónico para subrayar el dominio del personal técnico del gobierno de Alemán sobre el terreno y la geología de la nación. Del mismo modo, la construcción formal de este y de otros filmes abordados aquí colocan a su espectador en una posición de privilegio visual que le permite gozar la misma sensación de control y vigilancia sobre la actualidad que, a su vez, el Estado alemanista buscó ejercer sobre su población. Siguiendo la usanza de la época, los filmes utilizan de manera casi universal una narración en *over* masculina autoritativa que tiene el efecto de supeditar las imágenes a la interpretación articulada por la voz del narrador. La música extradiegética tiende a ser empática con respecto a la imagen para construir un entorno noticioso que resulta comprensible y verosímil en todo momento, y “vectoriza” la imagen, para citar a Michael Chion: es decir, “dramatiza” los planos visuales y los orienta temporalmente hacia un futuro, creando “un sentimiento de inminencia y de expectación”.<sup>36</sup>

En lo visual, las composiciones de los planos tienden a ser limpias, ordenadas y equilibradas. A modo de ejemplo, en una de las primeras escenas de la cápsula noticiosa *Técnicos para el campo*, un escuadrón de cadetes se encuentra alineado en posición de firmes, encuadrado a profundidad y en diagonal para que la formación de los jóvenes militares apunte hacia una línea de fuga de un lado de la pantalla.

---

<sup>36</sup> Michel Chion, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Paidós, 1993), 20.



1. Captura de pantalla de *Técnicos para el campo*, *Noticiero mexicano* / N353, ca. 1946-1952. Película de nitrato, 35 mm. Cineteca Nacional, <https://youtu.be/JSuEtoj37uo>.

2. Captura de pantalla de *La imprenta moderna*. [Noticiero / N340], 1946. Película de nitrato, 35 mm. Cineteca Nacional, <https://youtu.be/hVYtMjpmDT8>.



3. Captura de pantalla de *La imprenta moderna*. [Noticiero / N340], 1946. Película de nitrato, 35 mm. Cineteca Nacional, <https://youtu.be/hVYtMjpmDT8>.

En otra escena de la misma cápsula una composición plana divide la pantalla en tres líneas horizontales a la manera de un tricolor: la franja principal en medio, formada por un estudiante de la Escuela Nacional de Agricultura a bordo de una segadora flanqueado en línea recta por otros dos compañeros de pie, y la franja de abajo y la de arriba constituidas por el suelo del campo y el cielo nublado respectivamente (imagen 1). En *La imprenta moderna* (1946) se construye un sentido común visual mediante el uso repetitivo de los ángulos picados, que nos colocan en una posición de conocimiento superior respecto a las instalaciones de los Talleres Gráficos de la Nación que son el tema de la nota, para que podamos contemplar la maquinaria de la imprenta, en plano general, y también a los técnicos que la manejan mientras se la enseñan al presidente Alemán, en plano medio (imágenes 2 y 3). Pero aquí, al igual que en otras muchas cápsulas noticiosas, se establece al mismo tiempo lo que podríamos denominar una estética visual del populismo al ubicar al presidente de la República, todavía en ángulo picado, en el mismo nivel que sus interlocutores de la sociedad civil. Lo anterior puede tomarse como una elocuente expresión visual del principio de la gobernanza horizontal plasmada en la cápsula *De Indianilla a Palacio* (1947), mencionada páginas arriba. Así, si bien las películas generan una analogía entre la omnipotencia política del régimen y la omnisciencia audiovisual que se experimenta al ver los noticieros, al mismo tiempo estos están puntuados por guiños que relativizan el poder del presidente y lo bajan al nivel del espectador y, por analogía, de la sociedad civil. De este modo la propaganda asume el papel de una suerte de bisagra democratizante entre el poder y el pueblo.

IV. “Un moderno sistema de control”:  
el cine como microcosmos del aparato del Estado

El cine documental y el periodismo cinematográfico no fueron los únicos ámbitos audiovisuales en hacer propaganda del régimen durante el sexenio de Miguel Alemán. Durante este periodo la propia industria cinematográfica nacional fue objeto de una política intervencionista presidencial encaminada, de acuerdo a Francisco Peredo, a generar “propaganda para el proyecto modernizador, industrializador, desarrollista y anticomunista del régimen”.<sup>37</sup> Peredo señala que esto implicó la creación de un sistema de fomentos, reglamentaciones, controles, censura y negociaciones con el empresariado cinematográfico mediante la Comisión Nacional de Cinematografía, fundada en 1947, la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica (1949) y la creación, también en 1949, de la Dirección General de Cinematografía dependiente de la Secretaría de Gobernación. Además de centralizar el control gubernamental de la industria cinematográfica, tales medidas buscaban crear un cine de “interés nacional” y de “alta calidad” que, si bien en muchos casos efectivamente promovió los intereses y enalteció las hazañas del régimen, no siempre se reducía a una simple expresión de la visión ideológica del gobierno. Esto se puede atribuir en parte a que este mismo impulso por un cine de calidad produjo por su propio ímpetu los “atisbos de [un] cine independiente o experimental” que estuvo dispuesto a tratar “temas espinosos”.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Francisco Peredo Castro, “El alemanismo y el cine nacional. Miguel Alemán, *star persona* del cine mexicano, de la apoteosis a la decadencia”, en *A la sombra de los caudillos: el presidencialismo en el cine mexicano*, coord. Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez (Zacatecas/México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Cineteca Nacional, 2020), 105.

<sup>38</sup> Peredo, “El alemanismo”, 115.

Incluso en el cine que Peredo identifica como de “interés nacional”, los procesos de modernización económica y, sobre todo, social promovidos por el régimen alemanista tampoco son un simple motivo de celebración. Un género ejemplar es el de los “melodramas de conyugalidad problemática” que crean su tensión dramática, justamente al poner en escena las dificultades que experimentan sus protagonistas al encarar “los desafíos de la ‘modernidad’”.<sup>39</sup>

Como hemos visto en el presente texto, y como sería de esperarse, este tipo de fracturas en el discurso gubernamental están casi completamente ausentes en la producción propagandística oficial y paraestatal a nivel de películas documentales y noticieros. Para poner un ejemplo entre muchos, en el largometraje de ficción *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) —considerada por Peredo justamente como uno de los “melodramas de conyugalidad problemática” de la época— la estructura melodramática coloca al espectador en un lugar que le obliga a sentir en carne propia las dificultades, las contradicciones y los enfrentamientos intergeneracionales que suscita el habitar la modernización. Las vidas afectivas y las relaciones sociales de sus protagonistas se ven retadas, incluso desgarradas, por los desafíos que representa la modernidad para la estructura familiar patriarcal tradicional. La película puede leerse, de hecho, como un intenso estudio alegórico de los problemas de la gobernabilidad que conlleva el impulso democratizador que proclamaba el alemanismo y su creciente cuestionamiento a la autoridad. En cambio, hemos visto cómo, en el cine netamente propagandístico, cualquier dificultad de este tipo queda suprimida: la autoridad presidencial, pero *también* la apertura democrática, están encarnadas, sin aparente contradicción alguna, en la propia figura

---

<sup>39</sup> Peredo, “El alemanismo”, 107.

de Alemán. Incluso en una película aparentemente muy cercana a la agenda gubernamental como el documental histórico *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) —una compilación de metraje de actualidades de la Revolución mexicana que ensalza el proceso modernizador alemanista como la expresión por excelencia de la emancipación revolucionaria— la narración ficticia en primera persona escrita por Carmen Toscano para acompañar el metraje introduce una leve ambigüedad en su relato.<sup>40</sup> De este modo el documental de Toscano, al igual que la película de Galindo, sugiere ciertas fisuras en el discurso de “México en marcha” que el cine de propaganda del régimen proclama como verdad única.

Esto nos da pie a una última reflexión en torno a una de las contrarrepresentaciones cinematográficas por excelencia del discurso del eterno progreso del alemanismo: *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). Como es bien sabido, la célebre película de Buñuel abre con una serie de grandes planos generales de los edificios majestuosos de varias grandes urbes del mundo, entre ellas la Ciudad de México, mientras un narrador *over* declara:

Las grandes ciudades modernas —Nueva York, París, Londres— esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela. Semillero de futuros delincuentes [...] México, la gran ciudad moderna, no es ninguna excepción a esta regla universal. Por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

---

<sup>40</sup> David M. J. Wood, “Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento fílmico”, *Secuencia*, núm. 75 (2009).

Al generar una disonancia semántica entre las grandiosas imágenes y las palabras escépticas del narrador, Buñuel abre su película con una pequeña pero brillante deconstrucción de la ideología del progreso imperante en la época. Vista a la luz de la propaganda presidencial alemanista, queda más claro aún cómo en esta secuencia inicial Buñuel satiriza la asociación que hace el discurso oficial entre la urbanización, el orden, la higiene y enriquecimiento colectivo, pero también cómo satiriza la política visual del régimen que crea a un espectador centrado y visualmente empoderado que domina a la realidad filmada.<sup>41</sup> De hecho, las tomas en picado del centro de la Ciudad de México con las que abre *Los olvidados* parecerían citar directamente a los grandes planos generales, también en ángulo picado, que dan inicio al oficialista *Documental de la Dirección Federal de Seguridad* realizado por Salvador Pruneda apenas dos años antes, (imágenes 4-5) pero que en este caso están acompañados por música marcial optimista y por las palabras bombásticas de su narrador *over*:

La Ciudad de México crece rápidamente, como si pretendiera recuperar los sesenta años de estancamiento que sufrió en el pasado. Hoy eleva grandes edificios que le dan la categoría de

---

<sup>41</sup> En un texto escrito en 1951 con motivo del estreno de *Los olvidados* en el festival de Cannes, Octavio Paz observó que en la película de Buñuel “la escenografía se reduce a la desolación sórdida e insignificante, mas siempre implacable, de un paisaje urbano [...] Lo que llamamos civilización no es para ellos [sus habitantes] sino un muro, un gran No que cierra el paso. [...] Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar; que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra”. Afirmó asimismo que *Los olvidados* “no tiene relación alguna con la propaganda. [...] La obra de Buñuel es una prueba de lo que pueden hacer el talento creador y la conciencia artística cuando nada, excepto su propia libertad, los constriñe o coacciona”. Octavio Paz, “El poeta Buñuel”, en *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000), 33, 35.



4. Fotograma de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951), Filmoteca UNAM.



Captura de pantalla de Documental de la Dirección Federal de Seguridad (Salvador Pruneda, 1948). Película de nitrato, 35 mm. Cineteca Nacional, <https://youtu.be/Q6TkIAX5ZE0>.

ciudad moderna. Entre ellos se encuentra la Dirección Federal de Seguridad.

En el filme de Pruneda, los planos de la ciudad moderna tienen una valencia directamente opuesta que los de la película de Buñuel; su secuencia inicial es tan alentadora como perturbadora es la de *Los olvidados*. Y como podríamos ver en un estudio comparado más a fondo de ambas películas, todo lo que es turbio, ambiguo e irracional en *Los olvidados*, en *Documental de la Dirección Federal de Seguridad* es transparente, preciso y científico: una clara sinécdoque de cómo el gobierno de Alemán quiere que la población conciba al Estado bajo su mando. Del mismo modo que este documental de propaganda celebra la nueva institución policiaca como un “moderno sistema de control”, en palabras de su narrador, la propia estructura narrativa de la película —construida como una suerte de organigrama en movimiento de los diferentes departamentos de la Dirección— delata una obsesión por la estructura y la jerarquía institucional. Al contrario de la película de Buñuel, en la cual las motivaciones de los personajes son profundas, perversas, enterradas y atravesadas por el trauma, el documental de Pruneda se esfuerza en todo momento por inspirar confianza en la claridad con la cual los diferentes segmentos del documental se relacionan entre sí y, por lo tanto, la eficiencia y la confiabilidad de la institución retratada. En este sentido, a diferencia del cine de ficción de la época con sus ambigüedades, tensiones y negociaciones, *Documental de la Dirección Federal de Seguridad* puede verse directamente como una idealización de la estructura del Estado alemanista plasmada en forma de película documental.

Como hemos visto aquí, durante el sexenio de Miguel Alemán no simplemente se utilizó el cine como instrumento de

persuasión y de manipulación, sino que se crearon estructuras de producción y difusión audiovisuales que estaban plenamente integradas en el quehacer cotidiano de la Presidencia. Estas películas constituían una pieza central de la creación de la imagen pública del régimen cuya realización estuvo descentralizada entre entidades oficiales y órganos particulares afines al régimen. Más aún, en el plano formal la propaganda cinematográfica desarrolló una serie de motivos, temáticas recurrentes y mecanismos de representación que naturalizaron ante su público la idea de una nación revolucionaria “en marcha”, gobernable pero también democrática, en vías de progreso, pero sin desatender la justicia social, cada vez más urbana pero sin olvidarse de sus tradiciones. De la misma manera en la que el *Documental de la Dirección Federal de Seguridad* presenta la nueva institución policiaca como un “moderno sistema de control”, a su vez la propia propaganda cinematográfica también puede concebirse como tal: como un sistema de representación que se esfuerza por controlar el modo en el que sus espectadores concebirían la realidad social y política que habitaban. Haría falta una investigación de otra índole para establecer en qué medida sus espectadores efectivamente fueron manipulados por esta propaganda audiovisual. Pero sin duda alguna, la habilidad con la cual el gobierno de Alemán la manejó sentó bases importantes para las múltiples formas de engaño que caracterizó a la comunicación audiovisual oficial en México durante la segunda mitad del siglo xx.

#### Bibliografía

- Andrade, Víctor Manuel. “Violencia y régimen político en Veracruz, México: 1936-2016”. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* 14, núm. 35 (May-August 2018): 55-78. <http://dx.doi.org/10.14482/memor.35.10802>.

- Casasola, Gustavo. *Historia gráfica de la Revolución mexicana*, vol. iv. México: Trillas, 1960.
- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute, 2007.
- Chion, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Doctrina Alemán. México en marca*. México: Estado Mayor Presidencial, 1950.
- Gillingham, Paul y Benjamin T. Smith. "Introduction. The Paradoxes of Revolution". En *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, 1-43. Durham/Londres: Duke University Press, 2014.
- González de Bustamante, Celeste. "*Muy buenas noches*": *Mexico, Television and the Cold War*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2012.
- Gracida Rodríguez, Alejandro. "El periodismo cinematográfico y los modelos de consumo y ciudadanía: el caso de la Revista Fílmica Cine Mundial, 1955-1973". Tesis doctoral, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.
- Leyda, Jay. *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. Nueva York: Hill & Wang, 1964.
- Loeza, Soledad. "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968". En *Historia general de México ilustrada*, vol. II, 333-385. México: El Colegio de México, 2010.
- Martínez Juárez, Ángel. "Los noticieros cinematográficos en provincia". En *Microhistorias del cine en México*, coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro, 383-399. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM/IMCINE/Instituto Mora, 2001.
- Miquel, Ángel. "Documentales mexicanos con historias revolucionarias". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 68 (2011): 81-95.

- Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern visual culture and national identity*. Durham/London: Duke University Press, 2009.
- Paranaguá, Paulo Antonio. "Orígenes, evolución y problemas". En *Cine documental en América Latina*, editado por Paulo Antonio Paranaguá, 13-78. Madrid: Cátedra, 2003.
- Paxman, Andrew. "Cooling to Cinema and Warming to Television. State Mass-Media Policy, 1940-1964". En *Dictablanda: Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, editado por Paul Gillingham y Benjamin T. Smith, 299-320. Durham/Londres: Duke University Press, 2014.
- Paz, Octavio. "El poeta Buñuel". En *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, 31-35. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- Peredo Castro, Francisco. "El alemanismo y el cine nacional. Miguel Alemán, *star persona* del cine mexicano, de la apoteosis a la decadencia". En *A la sombra de los caudillos: el presidencialismo en el cine mexicano*, coordinado por Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez, 95-122. Zacatecas/México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Cineteca Nacional, 2020.
- Pérez Montfort, Ricardo. "La Ciudad de México en los noticieros filmicos de 1940 a 1960". En *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 203-217. México: CIESAS, 2003.
- Ruiz Ojeda, Tania Celina. "El Noticiario C.L.A.S.A., órgano de difusión gubernamental (1934-52)". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 17, núm. 2 (2020): 173-192. DOI: <https://doi.org/10.1386/slac.00017.1>
- \_\_\_\_\_. "Representaciones del México post revolucionario. El cine de propaganda en el cardenismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* 73 (enero-junio 2021): 131-158.
- Stanley, Jason. *How Propaganda Works*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

---

Wood, David M. J. "Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento filmico". *Secuencia* 75 (2009): 147-70.

\_\_\_\_\_. "The Compilation Film of the Mexican Revolution: History as Catalogue and Monument". *Film History* 29, núm. 1 (2017): 30-56.

## CONTENIDO

Agradecimientos	5
Prólogo	
Clara Kriger	6
Introducción	
Tania Celina Ruiz Ojeda • María Rosa Gudiño Cejudo	14
I. Porfirio Díaz y su Belle Époque cinematográfica Eduardo de la Vega Alfaro	37
II. Del experimento democrático a otra dictadura. Las imágenes fílmicas de Madero, León de la Barra y Huerta y el reciclado de la propaganda fílmica Rosario Vidal Bonifaz	86
III. Venustiano Carranza y el cine, 1911-1920 Ángel Miquel	157
IV. Álvaro Obregón. 8 mil kilómetros en... ¡película! Ángel Martínez	212
v. Plutarco Elías Calles. Estampas fílmicas de su mandato Tania Celina Ruiz Ojeda	253

---

VI.	Los extras a escena: el cine político durante el maximato	
	Alejandro Gracida Rodríguez	305
VII.	El cardenismo y la consolidación de la propaganda filmica	
	Tania Celina Ruiz Ojeda	353
VIII.	Manuel Ávila Camacho, el último presidente militar frente a las cámaras	
	María Rosa Gudiño Cejudo	398
IX.	México en marcha: la construcción cinematográfica del presidente Miguel Alemán	
	David M.J.Wood	447

*La imagen presidencial  
en México: retratos desde el  
poder (1895-1952)*, coordinado por  
Tania Celina Ruiz Ojeda y María Rosa  
Gudiño Cejudo, fue editado por la Unidad de  
Investigación sobre Representaciones Culturales  
y Sociales, inscrita a la Coordinación  
de Humanidades de la Universidad  
Nacional Autónoma de México  
México, septiembre de  
2023.