



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN HISTORIA

TESINA

El cine nacionalista en la ciudad de Toluca, 1936-1940

Que para obtener el título de:

Licenciada en Historia

Presenta:

Miriam Ortiz Romero

Asesora:

Mtra. Ma. Del Carmen Chávez Cruz

Toluca, Estado de México, 2023.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
EN BÚSQUEDA DE LA UNIDAD NACIONAL.....	5
NACIONALISMO CARDENISTA.....	14
SÍMBOLOS NACIONALES.....	24
MANIFESTACIÓN DEL NACIONALISMO EN TOLUCA.....	51
CONSIDERACIONES FINALES.....	80
ANEXOS.....	84
BIBLIOGRAFÍA.....	97

INTRODUCCIÓN

A nivel mundial, la doctrina nacionalista predominó en los siglos XIX y XX, éste vio su origen en Europa como una manera de fortalecerse y unificar a su población en torno a la idea de la identidad nacional. En América Latina, el nacionalismo se vio vinculado con los movimientos independentistas y su consecuente aparición de los nuevos Estados-nacionales que necesitaron construir los cimientos de una nueva nación. En México, luego de su Independencia, inició la búsqueda y definición de la identidad nacional que pudiera crear en su población el sentimiento de pertenencia a la nación mexicana.¹

Antes de continuar, es necesario identificar qué es el nacionalismo. Siguiendo a Ernest Gellner, señala que “el nacionalismo es esencialmente la imposición general de una cultura desarrollada a una sociedad en que hasta entonces la mayoría, y en algunos casos la totalidad, de la población se había regido por culturas primarias.”² De esta situación Gellner señala que el nacionalismo surgió a partir de esta segregación –no solo cultural también geográfica- por lo que el nacionalismo busca establecer una sociedad anónima e impersonal que mantenga unidos los distintos grupos culturales mediante una cultura en común.³ De aquí que, para Gellner, el nacionalismo no se presenta sin la existencia del Estado; dado que si no existe un Estado difícilmente se podría saber los elementos que distinguen una nación.

Así, el nacionalismo busca construir una cultura común en donde se inculque un mismo sentimiento: el sentimiento de pertenecer a una nación. Pero, ¿qué es la nación y qué el Estado? Para el mencionado autor, el Estado es un agente especial, una autoridad encargada de mantener el control y cumple el papel de dar seguridad y orden.⁴ Cuando Gellner habla de nación lo ejemplifica en: “1. Dos hombres son de la misma nación si y sólo si comparten la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y

¹ En el libro *Orígenes del nacionalismo mexicano*, el historiador David Brading explica el origen y desarrollo del nacionalismo mexicano a través del sentimiento antiespañol de la clase criolla.

² Gellner, *Naciones y nacionalismo*, p. 82.

³ Gellner, *Naciones y nacionalismo*, p. 82.

⁴ Gellner, *Naciones y nacionalismo*, p. 16.

comunicación. 2. Dos hombres son de la misma nación si y sólo si se reconocen como pertenecientes a la misma nación.”⁵

Por su parte, Fernando Vizcaíno, plantea que “el nacionalismo es la exaltación de elementos -políticos, culturales o económicos, raciales, religiosos o históricos, subjetivos o materiales- que constituyen la identidad de un pueblo o nación.”⁶ No obstante, señala Vizcaíno, esos elementos son considerados parte de la identidad nacional hasta el momento en que el gobierno, a través del discurso, educación, medios de comunicación, los vuelven un símbolo. “Símbolo que, a su vez, sirve para exaltar la nacionalidad y la soberanía para construir la unidad o para justificar las decisiones públicas del gobierno.”⁷ El mismo autor aclara que el nacionalismo es una ideología de las elites.

Lo antes dicho es importante ya que gracias a esas ideas se puede argumentar que, durante el periodo de esta investigación, el gobierno cardenista buscó imponer el sentimiento de pertenencia a una nación a través de la difusión de símbolos nacionalistas como lo es el charro mexicano y el indígena.

Bajo estas ideas, el presente trabajo se acerca a los inicios del nacionalismo en México porque se puede entender cómo se fue construyendo esta ideología. La línea temporal de análisis es el periodo comprendido de 1936-1940 y el tema central es el cine nacionalista y su proyección en la ciudad de Toluca, en los años señalados. Los citados años comprenden el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, que, siguiendo una política orientada en el nacionalismo, buscó promover una cultura común a través de la difusión de símbolos como el charro mexicano y el indígena mexicano. Dicho periodo es importante en tanto que, en el transcurso de esos años el Estado cardenista dio verdaderas muestras de apoyo y de intervencionismo en la industria cinematográfica, lo que repercutiría de alguna manera al despegue de la producción cinematográfica mexicana y que finalmente para el año de 1938, señala Rosario Vidal, se hable de manera más precisa, de una

⁵ Gellner, *Naciones y nacionalismo*, p. 20.

⁶ Vizcaíno Guerra, *El nacionalismo mexicano*, p. 39.

⁷ Vizcaíno Guerra, *El nacionalismo mexicano*, p. 38.

industria fílmica. Lo anterior pudo llevarse a cabo debido a que durante el gobierno del presidente Cárdenas coincidió con la recuperación y crecimiento de la economía mexicana, después de la crisis de 1929.⁸ Así mismo, este periodo correspondió con el comienzo de la época de oro del cine mexicano; época que contribuyó a la instauración del nacionalismo privilegiando la idea de “la mexicanidad”, a partir de la cultura popular, de esta manera se crearon un conjunto de películas, donde predominó el ambiente rural para representar “lo mexicano”, a través de la figura del charro y el indígena.⁹

La propuesta del objeto de estudio se ubica en la ciudad de Toluca, ya que esta ciudad, teniendo una cercanía con la capital del país, la hace partícipe de la vida cultural de la metrópoli. A través de la observación de un caso particular, se puede hacer un balance de lo que sucedió en otros lugares, hablando de un tema en concreto, en este caso la proyección del cine nacionalista.

El cine jugó un papel clave para la reafirmación y consolidación de la identidad mexicana, ya que su gran alcance a las principales ciudades de la república como Ciudad de México, Monterrey, Guadalajara, Puebla, Hermosillo, Zacatecas, Querétaro, entre otros, a su forma y facilidad de transmitir ideas permitió llegar a la población mexicana y además que fuera comprensible para sus espectadores, incluso analfabetas.

Entonces cabe preguntar, ¿Cómo fue el proceso para la instauración del nacionalismo? ¿Cómo se utilizó el cine en el proyecto nacionalista? Y a partir de esta identificación, ¿El cine cómo representó al charro y al indígena? ¿En la ciudad de Toluca se proyectó el cine nacionalista?

Para identificar si en la ciudad de Toluca se proyectó el cine nacionalista se consultó el Archivo Histórico Municipal de Toluca donde se identificaron programas de exhibición que nos dan cuenta sobre distintos aspectos, por ejemplo, el nombre de

⁸ Véase Aguilar Camín y Meyer, *A la sombra de la revolución mexicana*.

⁹ Si bien en el cine predominó la vida rural para representar “lo mexicano”, también la imagen de un país moderno, urbano y civilizado va a ser representado en el cine mexicano, sin embargo, este cine alcanzó su auge en años posteriores. Véase Alfaro Cuevas María Eugenia y Andrés Reséndiz Rodea, “El imaginario ciudadano”.

los cines que había en la ciudad de Toluca durante el periodo de esta investigación, el título de las películas que se proyectaban en los cines, la importancia o valor de las películas nacionales y hasta extranjeras, entre otros aspectos. Otro tipo de fuente primaria que se consultó fueron las películas, este tipo de fuente permite acceder a cierto periodo y brinda, a partir de otro enfoque, interpretar el pasado.

El presente trabajo se divide en cuatro partes. El primero abarca el proceso de construcción del nacionalismo, desde las primeras manifestaciones en la vida independiente de México, para después pasar al discurso del nacionalismo revolucionario, donde a raíz de la Revolución Mexicana tuvo su máxima expresión. Además, se aborda el proceso de reconstrucción del país, de la década de los veinte, donde después de un periodo de guerra civil que vivió México, y una crisis económica mundial (1929), afectaron social, política y económicamente el país mexicano. En el segundo apartado daremos un breve panorama del gobierno cardenista y sus políticas nacionalistas y la utilización de cine para exaltar la cultura popular. También se hace un recorrido por la historia del cine en México. Un tercer apartado analiza la figura del charro e indígena como símbolos para representar la mexicanidad. El primero, insertado en un nacionalismo de corte conservador y el segundo en un nacionalismo de izquierda, ligado más al gobierno. Por último, el cuarto apartado está enfocado en identificar si en la ciudad de Toluca se proyectó el cine nacional, sobre todo las películas que representaban al charro y al indígena. El apartado también aborda, a grandes rasgos, el proceso de reconstrucción por la que atravesó el territorio mexiquense, sobre todo la ciudad de Toluca, entre otros aspectos.

I. EN BÚSQUEDA DE LA UNIDAD NACIONAL

Como antes se mencionó, a partir de la independencia de México comenzó la búsqueda y definición de la nación mexicana.¹⁰ El siglo XIX fue un periodo en que

¹⁰ Intelectuales y políticos recurrieron a elementos para unificar y forjar una identidad y conciencia nacional: idioma único, religión e historia (prehispánico y colonial), sumando también la “creación de sus propios emblemas, en iconos y banderas; designaron sus héroes patrios, establecieron sus mitos fundadores y sus

los constantes intentos por definir lo propio, no cesaron. Sin embargo, en el proceso de formación de la naciente nación, los dilemas de si el Estado mexicano debía ser monarquía o república, centralista o federal, un Estado laico o religioso, hizo difícil penetrar en el imaginario colectivo.¹¹

Aunado a lo anterior, la intervención francesa (1838-1839 y 1862-1867) y estadounidense (1846-1848) fueron la prueba fehaciente de que en México no existía un espíritu nacional porque no existía uniformidad ideológica.¹² En primer lugar, recordemos que en el siglo XIX la mayoría de la población de México hablaba distintos dialectos, por lo que poco o nada conocían sobre la mexicanidad, dado que sostenían culturas y valores distintos. La idea de mexicanidad solo existía en la élite política, militar e intelectual. En segundo lugar, la soberanía del Estado se puso en duda con dichas intervenciones extranjeras; no obstante, fueron estos acontecimientos por los que el nacionalismo se vio fortalecido.

A finales del siglo XIX México se insertó en el contexto mundial donde la modernidad y el progreso imperaron, por lo que el gobierno mexicano tuvo como referente esa idea de nación moderna. La estabilidad política establecida por el porfiriato¹³ posibilitó el adelanto económico y tecnológico, pero también se vio fortalecida la

ceremonias conmemorativas.” de ello derivó una realidad imaginada. Villoro, Luis, “Del Estado homogéneo al Estado plural”, p. 30. Ejemplo de lo anterior encontramos fechas como el 16 de septiembre, 12 de diciembre, 27 de septiembre de 1821 o 4 de octubre de 1824; personajes como Moctezuma, Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, Allende, Morelos, Juárez; el himno nacional; textos como *México a través de los siglos*, cuyo objetivo fue dar unidad y coherencia a los distintos pasados del país.

¹¹ Reyes González, “Celebrar y festejar, que la nación se va a inventar”, p. 47.

¹² Reyes González, “Celebrar y festejar, que la nación se va a inventar”, p. 47.

¹³ El Porfiriato, es un periodo histórico en el que la nación mexicana fue gobernada por Porfirio Díaz, entre 1876 y 1910. Esta época es conocida por existir una estabilidad política, lo que propició un clima para las inversiones extranjeras (europeo y norteamericano) que ayudaron a impulsar el mercado interno, ya que estas inversiones principalmente estaban dirigidas a la banca, comunicaciones, el comercio exterior, la industria, entre otras actividades. El objetivo principal del gobierno de Porfirio Díaz, “se trasladó a la edificación de obras públicas y monumentos, de obras de saneamiento y de urbanización cuyo fin último era demostrar que México era “una nación al fin civilizada” ante propios y extraños.” Moya Gutiérrez, “Rehabilitando históricamente al Porfiriato” p. 86. En efecto, las inversiones brindaron los recursos financieros para convertir al país en una nación moderna; durante el mandato de Díaz se desarrolló el tendido de vías férreas, se fortaleció la actividad industrial, se introdujeron modernos sistemas de comunicación. Dichos progresos repercutieron en el mejoramiento urbano de las ciudades, en la prosperidad del comercio, las artes y la cultura; sin embargo, el auge económico solo privilegió a cierta clase social.

Naturalmente, la ciudad de México, al ser el centro de poder político y administrativo estuvo sujeto, aún más, a las transformaciones del progreso y la modernidad; pero en conjunto, las ciudades, unas más que otras, tuvieron un desarrollo urbano y económico. Rosenzweig, *Desarrollo económico en México*, p. 12

idea de unidad nacional. Enrique Florescano, señala que el nacionalismo que se fue construyendo durante el siglo XIX, se consolidó a fines del mismo siglo, dado que se comenzaron a establecer las bases de una cultura nacional: se fundaron instituciones, dependencias y organismos que cumplieron la tarea de rescatar y difundir el ideal nacional, a través del rescate del pasado prehispánico y la construcción de monumentos y edificios, con la finalidad de mostrar que los mexicanos eran parte de una gran nación¹⁴. También se programó un calendario cívico donde las fechas fundadoras de la República, héroes que defendieron la patria de invasores extranjeros, el himno nacional, la bandera, se convirtieron en actos cívicos que con el tiempo fueron repetidos a través del sistema educativo y por la mayoría de la población, y que aún hoy en día perduran.

De acuerdo a Ricardo Pérez Montfort, la propuesta de la elite porfirista, al tratar de unificar a las distintas clases y culturas que caracterizaban al país: impusieron la cultura de los “decentes e industriosos” al resto de la sociedad, justificando así la unidad nacional¹⁵.

Así como la cultura fue impuesta a la mayoría de mexicanos –clases populares- también su participación en otros aspectos fueron relegados, dado que Porfirio Díaz concentró el poder político y económico en unas cuantas personas -nacionales y extranjeros-, dejando a los mexicanos a merced de grandes industriales, ferrocarrileros, terratenientes y mineros.

Fue precisamente la inconformidad de los privilegios dirigidos a unos cuantos lo que originó un deseo de afirmación nacional. Entrando al siglo XX, México se vio inmerso en un movimiento armado conocido como la Revolución Mexicana (oficialmente se insertó en el periodo 1910-1917), cuya bandera ideológica fue el nacionalismo. La Revolución significó: la caída de Porfirio Díaz –quien había

¹⁴ Florescano, “Patria y Nación”, p. 156.

¹⁵ Pérez Montfort, “El pueblo y la cultura”, p.61. Este mismo autor señala que las clases dirigentes atribuían a la clase popular, que constituía la mayoría de la población mexicana, como los posibles causantes del atraso civilizatorio del país. Les atribuían “una serie de patologías sociales intrínsecas, a las cuales era necesario combatir para poder impulsar la modernización.” De esta manera, se pensó, que la cultura de los decentes “tenía todo el derecho avasallar a aquellos mexicanos que eran considerados de entrada como viciosos, degenerados, criminales e imbéciles.” Pérez Montfort, “El pueblo y la cultura”, p.60-61.

gobernado por más de treinta años- y con ello el final de la admiración a lo europeo, privilegios a los extranjeros, la búsqueda de trabajadores externos, el monopolio del poder por la elite, la negación y olvido de las clases populares; el surgimiento de un nuevo grupo político que asumió el compromiso de construir una sociedad más justa, cumpliendo las demandas populares (educación, salud, empleo, reparto de tierras, entre otros).

El nuevo proyecto de Estado, que emergió del movimiento revolucionario, estuvo guiado por la doctrina nacionalista (ideología que desde el siglo XIX se caracterizó por el sentimiento de lucha contra la invasión extranjera) que a raíz de la Revolución Mexicana tuvo su máxima expresión. El nacionalismo revolucionario nuevamente adquiriría un tono defensivo de la nación contra lo extranjero, especialmente de Estados Unidos. El discurso oficial del gobierno posrevolucionario apeló a la exaltación de la nación y sus elementos – culturales, económicos, históricos, entre otros-

No obstante, durante el transcurso de la lucha revolucionaria poco pudo avanzar el país, debido a la inestabilidad política, económica y social. A la caída de Porfirio Díaz, los distintitos grupos revolucionarios –Maderistas, Huertistas, Carrancistas, Zapatistas, Villistas- comenzaron a tener pugnas, dado que, a la hora de regir el país cada quien tuvo distintas posturas que a su manera trataron de imponer. Es en la década de los años veinte y treinta, cuando al término del movimiento revolucionario llegó al poder un grupo político liderado por las fuerzas del norte - grupo Sonora-; el horizonte que marco el proyecto político de este grupo fue la reconstrucción política y económica del país. Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas fueron los personajes en torno al cual giró la política nacional, en las décadas señaladas; el objetivo de estos personajes fue estabilizar y dar un rumbo a los conflictos sociales y políticos.¹⁶

¹⁶ Conocido como grupo sonorenses ya que la mayoría de sus integrantes eran oriundos del estado de Sonora, no obstante, la búsqueda de la estabilidad política (y su interés común por ascender a la esfera política) provocó una serie de alianzas. Así está el ejemplo del general Lázaro Cárdenas que, no siendo originario del citado estado, su “alianza con los vencedores” a través de su “adhesión al Plan de Agua Prieta” lo hace integrante del grupo en el poder. Pérez Montfort, “Lázaro Cárdenas”, pp. 156-157.

Por ello, la década de 1920 es representada como un periodo de reconstrucción, ya que la violencia de la lucha armada destruyó mucho del progreso porfirista: vías de comunicación, fábricas, minas, etcétera. Fue esta razón que el grupo sonoreense buscó la restauración del orden, dando paso al proceso de reconstrucción de la nación mexicana. ¿Cómo se llevó a cabo tal reconstrucción? en primer lugar, dicho grupo “creían en el papel preponderante del Estado en la modernización de la economía y se empeñaron en crear mecanismos de poder que sustituyeran a los del orden porfirista”,¹⁷ por ello fue, señala Manuel Reyna, imprescindible fortalecer la situación política, en el cual el poder ejecutivo fuera lo suficientemente fuerte para iniciar el desarrollo del nuevo Estado, tanto en lo político como en lo económico, del país.¹⁸

Y en efecto, los gobiernos de Obregón, Calles y Cárdenas fueron caracterizados por imponer su hegemonía a lo largo y ancho del territorio nacional. Uno de los métodos para lograr una estabilidad política fue la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR). El establecimiento del partido obedeció al control pacífico de los diferentes grupos revolucionarios y distintos grupos sociales del país, para integrarlos en una sola facción; a partir de este momento se presentaron las bases para el surgimiento de un marco institucional del que se basaría el nuevo régimen. El nuevo periodo de instituciones tuvo como principal objetivo seguir y aplicar los postulados de la Constitución de 1917, en particular los artículos 3, 27, 28 y 123¹⁹, sin embargo, en la práctica poco se hizo para lograrlo.²⁰

¹⁷ Zoraida Vázquez, “Antes y después de la Revolución Mexicana”, p. 701.

¹⁸ Reyna, “El control del movimiento obrero”, p. 789.

¹⁹ El artículo 3 establece la obligatoriedad y laicidad de la educación, el artículo 27 señala que la propiedad de las tierras y aguas ubicadas dentro de territorio nacional le pertenecen a la nación, el artículo 28 prohíbe las prácticas monopólicas, y finalmente el artículo 123 relacionado a la mejora de condiciones laborales.

²⁰ Captar las inconformidades de campesinos y obreros fue tarea primordial para el Estado, ya que si se resistía a las demandas populares poco podía avanzar; además fue una estrategia para ganar el apoyo político de las clases antes mencionadas. Siguiendo a Pérez Montfort, “los gobiernos posrevolucionarios no se apartaron del todo del proyecto capitalista”, y por ende de la propiedad privada. El capital extranjero siguió siendo el motor de la economía mexicana, de aquí radica el hecho de que el Estado no llevó a la práctica, o al menos en su totalidad, el cumplimiento de las demandas de las clases populares, pues implicaba afectar los intereses de los extranjeros. Pérez, Montfort, “Los estereotipos nacionales y la educación”, p. 38.

Una vez impuesta la hegemonía política, se abrió paso para afrontar el problema económico que trajo la lucha armada. Para el gobierno mexicano era necesario activar la vida económica del país y, por las medidas tomadas, todo iba por buen camino, por ejemplo: se dio un proceso de saneamiento en las finanzas que incluyó: nuevo sistema fiscal, creación de un banco central (Banco de México), se fundaron otros bancos como el Banco Nacional de Crédito Agrícola y los bancos ejidales locales, con el objetivo de impulsar la vida económica del campo; para que se activara de nuevo el comercio, se construyeron nuevas carreteras y se introdujo un nuevo transporte (los camiones de combustión interna) y se rehabilitaron los ferrocarriles; la industria cementera, siderúrgica, minera y petrolera fueron las más dinámicas. No obstante, este panorama empezó a declinar en 1926 con la caída del petróleo, la caída del precio de la plata, el estallido de la guerra cristera, para culminar, con la crisis económica mundial causada por la Depresión de 1929-1932.²¹

Recordando lo que ya se había mencionado, una de las razones del porqué se justificó el nacionalismo revolucionario fue contra el expansionismo norteamericano (este país controlaba los recursos naturales más dinámicos de la economía y se buscó erradicar dicho poder). Sin embargo, los gobiernos sonorenses al debatirse con la crisis provocada por la lucha armada eligieron negociar con Estados Unidos y así evitar un enfrentamiento mayor con éste país, aunque esto no significa que no se haya intentado liberar la economía mexicana del dominio extranjero, cada presidente intentó a su manera disminuir su influencia.²² De esta manera, la década de los veinte y parte de los treinta, el desarrollo de la economía del país siguió siendo con capital extranjero, ya que a través de sus inversiones, el gobierno mexicano financió el proyecto de reconstrucción nacional. Este panorama cambió con la llegada a la presidencia de Lázaro Cárdenas, pero más adelante se tocará este aspecto.

²¹ Aguilar Camín y Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, pp. 98, 106.

²² Aguilar Camín y Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, p. 99 y 105.

Para terminar de consolidar a la nación, los gobiernos posrevolucionarios recurrieron constantemente al pueblo mexicano para justificar sus acciones culturales, sociales, económicas y políticas. Montfort señala que el discurso político identificó al “pueblo” como protagonista y beneficiario de la Revolución Mexicana.²³ El mismo autor aclara que el “pueblo” en la década de los veinte y en los años subsiguientes, “era aquel que se reconocía como rural, provinciano, pobre, marginado, pero sobre todo mayoritario.”²⁴ A diferencia del periodo porfirista en el que una minoría -elite, clases medias- pretendiera ser el pueblo, el nacionalismo revolucionario buscó la incorporación del pueblo a la vida nacional. El rompimiento con el orden establecido por Díaz, permitió que durante y después del movimiento revolucionario surgiera entre los intelectuales, que vivieron el proceso, replantear los nuevos fundamentos de la nación, por ejemplo, Martín Luis Guzmán “exigió hacer una introspección que condujera a definir “lo que somos”²⁵ o como propuso Manuel Gamio, forjar patria.

De esta manera, la búsqueda por definir al país y a su pueblo, identificar los elementos que conformaban la mexicanidad, es decir exaltar el nacionalismo mexicano fue una tarea primordial. Intelectuales como artistas se dedicaron a estudiar y describir las múltiples expresiones culturales de las mayorías, con la intención de identificar aquellos elementos que lograran fortalecer la conciencia nacional. Así el nacionalismo penetró en el teatro, música, danza, pintura, creación literaria, radio y cine, por lo que cada uno contribuyó a crear y recrear los elementos de la identidad mexicana. Sobre todo, el mejor lugar para socializar este sentimiento fue a través de la educación. “A juicio de destacados políticos, pedagogos y antropólogos”²⁶ la diversidad cultural, étnica y regional impedía la unidad y desarrollo nacional, por ello, el papel que jugó la educación fue determinante a la hora de alfabetizar y socializar el sentimiento de ser mexicano. Al respecto, Villoro,

²³ Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente”, p. 180.

²⁴ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales y la educación”, p. 40.

²⁵ Zoraida Vázquez, “Antes y después de la Revolución Mexicana”, p. 699.

²⁶ Calderón, “Festivales cívicos y educación rural”, p. 18.

señala que el mejor instrumento para homogeneizar una sociedad es imponer “la unidad de lengua antes que nada.”²⁷

La Secretaría de Educación fue la encargada de llevar las primeras letras para incorporar a toda la población al desarrollo social, es decir, alfabetizando y llevando enseñanza técnica, ya que de esta manera la población se incorporaría al progreso y civilización; sumado a lo anterior, la educación tuvo el propósito de construir, promover y difundir la conciencia nacional o, dicho de otra manera, fomentar el amor por la patria. Por mencionar un ejemplo, las festividades cívicas jugaron un papel significativo dado que promovieron el culto a los héroes nacionales, la bandera, al himno nacional y a las tradiciones populares.²⁸

Sin embargo, la mayoría de las veces esta búsqueda se alejó del conocimiento, el arte o la reflexión, dado que estuvo ligado más a los intereses políticos. Así, como refiere Montfort, “más que un saber se estableció un “deber ser” para ese pueblo mexicano que rápidamente se fue separando de las esferas de lo real al espacio de lo ideal.”²⁹ Siguiendo al mismo autor, explica:

El nacionalismo mexicano, creó entre 1920 y 1940 una larga serie de estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo 'típicamente mexicano'. El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifestó en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional.³⁰

Estos estereotipos que, con el tiempo, algunos se transformaron en símbolos nacionales se conjugaron con el cine, medio donde mejor se difundieron y

²⁷ Villoro, “Del Estado homogéneo al Estado plural”, p. 21.

²⁸ Calderón Mólgora, “Festivales cívicos y educación rural” La educación se adentró a las zonas rurales o zonas marginadas del país con las misiones culturales, que fueron las encargadas de llevar a la población rural “alfabeto, higiene, libros, conocimientos útiles e industrias caseras, al tiempo que se favorecía la enseñanza tecnológica y la artística. Poesía, teatro, música, danza, artes plásticas, todo obtuvo un aliento y el muralismo se desarrolló gracias a su protección. Zoraida Vázquez, “Antes y después de la Revolución Mexicana”, p. 702.

²⁹ Pérez Montfort, “El pueblo y la cultura”, p. 75.

³⁰ Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente”, p. 178.

reafirmaron los estereotipos, dado que al ser un medio de entretenimiento de largo alcance y además económico, la sociedad mexicana pudo acceder a él. Aunado a lo anterior, el presidente Lázaro Cárdenas encontró en el cine una de las herramientas de legitimidad más importantes para consolidar la identidad nacional, más adelante hablaremos de este aspecto.

Por otra parte, Pérez Montfort expone que, “en medio de tantas invenciones, proposiciones y discusiones de orden nacionalista, serias diferencias surgieron entre quienes pretendían definir al pueblo mexicano basándose en una explicación sobre sus orígenes, su raza, o su lugar entre el resto de las naciones.”³¹ Dentro de esas discusiones se encuentra el indigenismo y el hispanismo; la primera estaba ligada al gobierno y argumentaba la necesidad de reivindicar el pasado indígena, reconocer y valorar sus tradiciones, de esta manera, el pueblo le daría sentido a su mexicanidad. El hispanismo, en oposición al primero, evoca al periodo de la conquista y colonia española como los que les dieron carácter a los mexicanos (religión y lengua).³² Al final el indigenismo y el hispanismo son parte del fundamento del nacionalismo, no obstante, una es opuesta a la otra, no se entretienen.

En suma, durante el siglo XIX en México se forjó un incipiente nacionalismo, aunque fue en las primeras décadas del siglo XX que este pensamiento tuvo su máxima expresión. La estabilidad política, económica y social por la que atravesó el país después del movimiento armado permitió la exaltación del nacionalismo revolucionario por el gobierno y elite mexicana, invocándolo para justificar un proyecto político y una idea específica del bien común. El Estado orientó sus esfuerzos a la construcción de la mexicanidad, a la reivindicación de lo propio, lo nacional, aquello que se diferenciara de los demás países; siendo, como señala Montfort, una de las características del nacionalismo imperante en ese tiempo³³ y para conseguir ese objetivo, el proyecto nacionalista impuso a través de la

³¹ Pérez, Montfort, “Las invenciones del México indio”, p.4.

³² Pérez, Montfort, “Las invenciones del México indio”, p.4. Aunada a las tendencias mencionadas Montfort señala el latinoamericanismo como otra corriente nacionalista, que en cierta medida incorporó a las dos anteriores, pero con la idea de avanzar culturalmente hacia el futuro

³³ Pérez, Montfort, “Los estereotipos nacionales y la educación”, p. 41.

educación y en todas las esferas de la cultura y del arte el sentimiento de “ser mexicano”.

II. NACIONALISMO CARDENISTA

A grandes rasgos vimos cómo se fue forjando y fortaleciendo el nacionalismo mexicano. Llegamos al periodo de 1934-1940, años en que un nuevo régimen llega a la presidencia de México. Caracterizado por el alejamiento del grupo sonora y por ende, de la política tradicionalista. El gobierno de Cárdenas “emprendió un proyecto político para mostrar la Revolución institucionalizada”³⁴ dentro y fuera del país, su objetivo fue mostrar a México como “un país nacionalista justiciero y progresista, poseedor de una historia milenaria y de una gran capacidad artística.”³⁵

El nuevo régimen se caracterizó por hacer efectivos las promesas de la Revolución Mexicana, (por ello el pueblo lo respetó y lo veneró como líder auténtico, punto importante para establecer un Estado fuerte). “El régimen político se asumió como la esencia de lo que se divisaba como México-país y, viceversa, México era el régimen en turno.”³⁶ Para Cárdenas el cine representó un medio de propaganda (conforme a los intereses del Estado) capaz de mostrar a la población que los postulados de la Revolución se estaban cumpliendo, y ello conllevaba transformaciones.

“El cine en Europa y Estados Unidos había demostrado enorme potencial para imponer modas, modificar costumbres, interpretar mitos, prototipos y estereotipos, explotar gustos eróticos, generar nuevas formas de fanatismo e idolatría.”³⁷ Pero sobre todo había demostrado ser un medio propagandístico “puesto al servicio de la ideología y regímenes políticos de la más diversa índole: desde el racismo y el clasismo explícitos en las películas estadounidenses de David Wark, hasta las

³⁴ Bautista Reyes, “La propaganda fílmica gubernamental”, p. 151.

³⁵ Bautista Reyes, “La propaganda fílmica gubernamental”, p. 151.

³⁶ Vidal Bonifaz, “Entre el populismo y la promoción”, p. 21.

³⁷ Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 31.

propuestas revolucionarias (de contenido y forma) de las obras del soviético Sergei M. Eisenstein.”³⁸

Lázaro Cárdenas vio la importancia y ventajas que traería el uso del cine, siendo un medio de comunicación de alcance masivo se interesó por crear contenido que respaldara sus políticas nacionalistas. Bajo esta premisa, en las siguientes páginas examinaremos un breve panorama de las políticas nacionalistas implementadas por Lázaro Cárdenas.

Recordemos que, una vez pacificado el país, a partir de la década de 1920, los gobiernos posrevolucionarios, arriba mencionados, tuvieron el propósito de defender y hacer efectivos los ideales heredados de la Revolución, consolidados en la constitución de 1917: integrar a los sectores populares a la vida nacional y elevar su nivel de vida, independencia económica y soberanía nacional. Sin embargo, también en esos años los regímenes se fueron alejando de esas ideas, poco o nada hicieron para hacer efectivos dichos postulados. A finales de esa misma década y principios de 1930 el descontento social fue en aumento tras las posturas conservadoras de los callistas (oposición a las huelgas y paros y al seguimiento en la repartición de tierras), aunado al problema político con el asesinato de Álvaro Obregón (1928), la guerra cristera y la depresión de 1929.³⁹

Dentro de este panorama, sumando la presión del jefe Máximo⁴⁰, Lázaro Cárdenas llegó a la presidencia de México (1934-1940). El nuevo régimen tuvo objetivos diferentes a sus predecesores; él asumió el cargo sabiendo hacía donde quería

³⁸ Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 31. David Wark fue un actor teatral; director y productor de cine, siendo para él más importante la primera. Entre sus películas más destacadas se encuentra *El nacimiento de una nación*, estrenada en 1915 e *Intolerancia*, estrenada un año después. El cineasta es considerado como parte esencial “en la constitución del discurso cinematográfico como hoy lo conocemos, es decir, quien sentó las bases firmes del lenguaje cinematográfico”. Marzal. “David Wark Griffith”, p. 215. Por su parte el trabajo del cineasta soviético estuvo marcado por su contexto político-social, esto se dejaría entrever en sus películas como *La Huelga* (1925), *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), entre otros. Román Vidal, “Sergei Eisenstein”, p. 7. Estos dos personajes son considerados como pioneros del montaje en el cine.

³⁹ Knight, “La última fase del cardenismo”

⁴⁰ Periodo de la historia nacional (1925-1935) caracterizado por la influencia de poder por parte de Plutarco Elías Calles sobre los gobiernos presidenciales de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez y en menor proporción a Lázaro Cárdenas, dado que éste último rompió con el jefe máximo en 1935.

llevar a la nación y, su principal objetivo fue salvar los ideales de la Revolución, para lograrlo, estuvo convencido de la necesidad de tomar medidas radicales. Siendo presidente de México mostró un compromiso político hacia las clases populares. Al respecto, Knight señala, siendo Cárdenas procedente del sur del país, y no del norte, mostró mayor simpatía por los intereses de los campesinos, y sin duda, durante el proceso revolucionario y durante su carrera militar (tras su recorrido por distintos territorios del país como Michoacán, la Huasteca o el Istmo de Tehuantepec, entre otros) le permitieron ver los problemas por los que pasaban los sectores populares; sumando también la campaña presidencial y sus giras: percibiendo las condiciones que existían en el país. De aquí que, como señala Ginzberg, “Cárdenas trajo consigo al poder un nuevo idealismo basado en una concepción popular de la Revolución y el sentimiento de un profundo compromiso moral hacia las clases más débiles de la sociedad.”⁴¹ En palabras de Cárdenas:

que no basta la buena intención del mandatario, ni una legislación acertada, para llevar progreso al pueblo: es indispensable un factor colectivo, que representan los trabajadores. Si estos no se organizan, creo difícil cumplir sus aspiraciones durante el próximo sexenio.⁴²

Este tema, desde su campaña electoral hasta el final de su mandato, fue una constante. El presidente creía en la fuerza organizada, de todas las clases (obreros, campesinos, maestros, etc.) para hacer valer los artículos progresistas de la constitución, pero también creía que dichas organizaciones debían estar bajo tutela del Estado. En este sentido, Arnaldo Córdova señala que Cárdenas estuvo consciente de las ventajas que conllevaba unir fuerza con los citados sectores, “o lograba reunir bajo su dirección a las clases trabajadoras del país o no sería capaz, de ninguna manera, de consolidarse como un verdadero poder político ni llevaría a la práctica sus programas de reforma social.”⁴³ Una ventaja que ya existía para el presidente fue que contó “con la maduración gradual de la clase trabajadora como

⁴¹ Ginzberg, “El retorno de la ideología: la presidencia de Lázaro Cárdenas”, p. 304.

⁴² Cit. en Ginzberg, “El retorno de la ideología: la presidencia de Lázaro Cárdenas” p. 309

⁴³ Córdova, “La política de masas” p. 15.

entidad organizada.”⁴⁴ Una vez hecha la alianza, el poder de Cárdenas residió en las masas trabajadoras.

La organización de las masas respondió tanto a la reivindicación de las clases populares como a la defensa de la soberanía nacional, lo que implicó poner freno al imperialismo y tomar medidas concernientes a la consolidación de la independencia económica y política. Con el nuevo régimen, “la eliminación o limitación del capital extranjero en el sistema productivo nacional, que parecía un capítulo cerrado, volvió a cobrar actualidad.”⁴⁵ Estando las masas populares organizadas, Cárdenas se apoyó en su fuerza para eliminar el latifundio y los enclaves extranjeros. Fue el primer presidente en hacer efectivo la ley de expropiaciones: en 1940 se repartieron alrededor de 18 millones de hectáreas (a lo largo y ancho del país, siendo tierras de mejor calidad) llegando a un punto jamás antes alcanzado, de igual manera se incrementó el crédito agrícola; en 1937 se nacionalizaron los ferrocarriles y en 1938 se expropió el petróleo, símbolo sagrado de identidad e independencia de la nación.⁴⁶ También hay que tener claro que la defensa de la Nación no debe verse como la negación a la inversión extranjera, más bien lo que se pretendió fue garantizar la protección de los intereses nacionales.

En cuanto a la clase obrera, el presidente apoyó el derecho de huelga como medio para obtener mejores condiciones laborales. Se sabe que durante el cardenismo se registró el aumento de huelgas contra las compañías extranjeras, por lo que el gobierno adoptó una actitud intervencionista ante estos conflictos, pero a diferencia de sus antecesores, generalmente, fallaba a favor de los trabajadores. Interesado en aumentar el apoyo popular, defendió la participación política a los líderes de los trabajadores⁴⁷ y se manifestó a favor del establecimiento del salario mínimo.

El régimen de Cárdenas, a diferencia de sus antecesores, no solo fomentó el apoyo de las masas, utilizando una retórica radical, éste se caracterizó por cumplir las

⁴⁴ Knight, “La última fase del cardenismo”, p. 224.

⁴⁵ Meyer, “La institucionalización del nuevo régimen”, p. 872

⁴⁶ Knight, “La última fase del cardenismo”, p. 233.

⁴⁷ Knight, “La última fase del cardenismo”, p. 222-223

demandas en la misma medida que las anunciaba.⁴⁸ No obstante, tampoco hay que olvidar que la política del presidente estuvo ligada a la lucha por el poder que se vivió en 1934-1936, contra Plutarco Elías Calles.

El proceso de movilización popular estuvo estrechamente ligada a la política educativa y al compromiso por la educación socialista, cuyas características fueron: combatir todo fanatismo y prejuicio religioso, estimular la enseñanza utilitaria colectiva, fomentar el amor al trabajo como deber social, crear una conciencia de responsabilidad colectiva para forjar trabajadores que contribuyeran al desarrollo del país⁴⁹. De acuerdo a Arnaldo Córdova, el maestro de primaria y en especial el maestro rural destacaron por su actividad guiando a las masas en su lucha por conseguir tierra y mejores salarios, en palabras del autor: “sin exageración, se puede afirmar que en buena medida el cardenismo cumplió su obra gracias al concurso extraordinario de los trabajadores de la enseñanza, sobre todo en el campo, y que de no haber contado con ellos sus esfuerzos se habrían frustrado o habrían sido muy limitados,”⁵⁰

Dentro de esta política nacionalista, Cárdenas, utilizó el cine como una de las herramientas más importantes para crear y difundir contenido que respaldara sus políticas nacionalistas. En las siguientes paginas seguiremos nuestro recorrido por el mundo cinematográfico del periodo cardenista con la intención de explicar de qué manera el cine contribuyó al establecimiento de símbolos que van a representar la mexicanidad. Pero antes, considerando que el cine representó un importante medio propagandístico de legitimación del Estado, daremos un breve recorrido por los inicios del cine en nuestro país.

En primer lugar, el cine fue un invento que hizo posible dar un efecto de movimiento a la imagen y surgió en países donde existía una acelerada industrialización (un ejemplo son Estados Unidos y Francia). Fue el cinematógrafo francés, invento de

⁴⁸ Knight, “La última fase del cardenismo,” p. 194

⁴⁹ Córdova, “Los maestros rurales en el cardenismo”, p. 84.

⁵⁰ Córdova, “Los maestros rurales en el cardenismo”, p. 75.

los hermanos Lumiere, que llegó a México en el año de 1896.⁵¹ En sus inicios las proyecciones del cinematógrafo se conocieron como “vistas”; dentro de sus características encontramos que: no tenían audio, duraban unos cuantos minutos, no tenían argumento, la imagen era en blanco y negro. En un inicio, las primeras cintas que llegaron a México procedieron del extranjero, principalmente de Francia (recordando que en la época de Porfirio Díaz se dio un afrancesamiento de la cultura, las vistas fueron del agrado de los espectadores mexicanos que por mucho tiempo gozaron de gran popularidad, para después ceder el lugar a las cintas italianas y posteriormente a la hollywoodense). No obstante, unos meses después de la llegada del invento a México, los primeros cineastas y exhibidores mexicanos comenzaron a filmar y exhibir vistas de este país, por ejemplo, se filmaron escenas de festivales populares, paseos dominicales, salidas de fieles de la iglesia, tradiciones nacionales o actividades de la vida cotidiana del presidente Porfirio Díaz.⁵²

Precisamente los pioneros de la cinematografía mexicana fueron los encargados de dar a conocer el nuevo invento en territorio nacional, desarrollando lo que Aurelio de los Reyes llamó “cine trashumante”.⁵³ Pronto este invento se llegó a conocer a lo largo del territorio mexicano, siendo un entretenimiento para todas las clases sociales.

Las proyecciones de las vistas fueron llevadas a cabo al interior de un recinto, carpa o jacalón (de las cuales, los empresarios habían solicitado permiso a las autoridades correspondientes antes de presentar el espectáculo). Tiempo después (1906), con la fundación de las primeras distribuidoras de películas en México, marcó el comienzo de la exhibición en instalaciones acondicionadas para su uso; y con ello desaparecería el cine trashumante.⁵⁴

⁵¹ Ya en el año de 1895, el Kinetoscopio de Edison, invento estadounidense, llegó a México. Dicho invento permitió dar un efecto visual de movimiento, sin embargo, este proyector resultó ser muy limitado, permitiendo que solo una persona pudiera observar las escenas.

⁵² Vidal, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 78.

⁵³ Vidal, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 79

⁵⁴ Vidal, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 81.

Durante el movimiento revolucionario el cine adquirió un carácter informativo, ya que los pioneros se dedicaron a filmar aspectos de la guerra: “asumiéndose como incipientes reporteros cinematográficos se lanzaron a filmar las incidencias de las revueltas. Los documentalistas mexicanos de 1906-1916 pretendieron que sus películas reflejaran los hechos tal y como habían ocurrido cronológica y espacialmente.”⁵⁵ Siendo la revolución el tema principal de las películas, provocó una disminución de cintas con otras temáticas, en cambio llegaron a México cintas hollywoodenses que fueron desplazando las cintas mexicanas.

No obstante, el filme norteamericano creó una imagen negativa del país y del pueblo mexicano. Al respecto John King refiere que el término *greaser*, que tenía una connotación peyorativa, fue utilizado para referirse a los mexicanos de ese tiempo. Así, por ejemplo, aclara King, el hombre era caracterizado por ser violento, traicionero, irresponsable, con un apetito sexual incontrolable, podía ser bandido como un revolucionario; la mujer la ubicaron en la categoría de “linda señorita”, exótica, con una mezcla de docilidad y sexualidad, inocente pero apasionada.⁵⁶ Continuando con el mismo autor, señala:

Estados Unidos creó una imagen particular de la Revolución y del pueblo mexicano. Aquél era visto como un dechado de valores democráticos que tenía, además, el destino manifiesto de llevar la democracia a las naciones incapaces o infantiloides. Así, la fantasiosa visión que se tenía de México podía ser escenificada en términos de su geografía y de su pueblo. La frontera era considerada como la línea divisoria entre el orden y el caos o la anarquía. El lado mexicano era el hogar de los ilegales y empecinados, y aportaba razones suficientes para las habituales intervenciones norteamericanas: se trataba de un espacio nuevo para ser disciplinado y de un paisaje para ser reformado.⁵⁷

De ahí que las críticas a estas cintas no tardaron en aparecer entre el público y prensa mexicana, por lo que se propuso no exhibir tales películas. Sin embargo, “la ausencia de producción europea a causa de la primera guerra mundial obligó a

⁵⁵ Vidal, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 88.

⁵⁶ King, *El carrete mágico*, p. 36.

⁵⁷ King, *El carrete mágico*, p. 35.

distribuidores y exhibidores a aceptar esas películas, sin escrúpulo nacionalista.”⁵⁸ Aunado a lo anterior, a las distintas facciones revolucionarias les importó más su lucha que buscar una solución ante dicho problema.⁵⁹ Precisamente, esta imagen estigmatizada que difundía el cine norteamericano provocó que el cine mexicano (desde la década de los veinte) buscara terminar con esta imagen creada por el cine hollywoodense, y crear una imagen contraria a la visión extranjera y construir otros. Por ello, en esa década surgieron películas como *La Parcela* (1923), *La Hacienda* (1921), *El Caporal* (1921), *La Boda de Rosario* (1929), entre otros, que comenzaron a delinear algunas de las características del estereotipo del charro y la vida alrededor de la hacienda; pero fue *Allá en el Rancho Grande* la cinta que se convirtió en la fórmula comercial para reproducir costumbres, actitudes, es decir, lo genuinamente nacional.⁶⁰

La introducción del sonido a la imagen tuvo que esperar un tiempo. Desde el comienzo del cine (finales del siglo XIX) surgieron los primeros intentos por incorporar sonido, pero no llegaron a buen término dado la mala calidad de sonido o problemas con la sincronización; es hasta el año de 1927 que aparecen en el extranjero las primeras películas con sonido integrado (*El cantante de jazz*, fue la primera cinta sonora más taquillera de su tiempo). En México, la primera película con esa característica fue *Santa*, de Antonio Moreno; dicha obra logró “la integración de la banda sonora a la imagen, con lo cual se evitaban desfases y sincronías.”⁶¹

⁵⁸ De los Reyes, “El gobierno mexicano y las películas denigrantes”, p. 24.

⁵⁹ Carranza fue el primero que tomó medidas ante esa situación: decretó la censura para la exhibición de películas inmorales y que ofendían al país; sin embargo, su muerte evitó que se llevaran a cabo. Fue en la década de los veinte, con Obregón, que se llegó a un acuerdo con los productores norteamericanos para prohibir la circulación de cintas que ofendieran a México. Según, Aurelio de los Reyes, cumplieron su palabra, en términos generales. Posteriormente con el cine sonoro, a través de esta experiencia, los productores norteamericanos procuraron enviar al gobierno mexicano los argumentos para su autorización. De los Reyes, “El gobierno mexicano y las películas denigrantes”, p. 32

⁶⁰ Cabe aclarar que este tipo de cine no fue el único, también hubo cine urbano que a partir de la representación de la vida cosmopolita quería demostrar que el país se encontraba muy lejos de la barbarie. No obstante, la vida campirana y el estereotipo del charro y la china poblana fueron adquiriendo precepto de estereotipo nacionalista en la década de los veinte y treinta. King, Tania, “El estereotipo del charro”, p. 229-230.

⁶¹ Vidal, “Los inicios del cine sonoro”, p. 26.

Precisamente el sonido abrió la posibilidad de integrar la tradición musical vernácula nacional (canciones, sones, corridos, entre otros), a partir de ello comenzaría a ser parte fundamental de la cultura popular mexicana. Además, como señala Tania King

Con la introducción del sonido, el cine comenzó a nutrirse de muchos de los músicos que ganaban fama a través de la radio y el teatro popular, aprovechando, muchas veces, la popularidad de cantantes, conjuntos y canciones que se escuchaban en la época. El mariachi, por ejemplo, comenzó, a partir de los años treinta, a ser explotado como unos de los símbolos típicos de la música mexicana.⁶²

El cine mexicano poco pudo avanzar en las primeras dos décadas del siglo XX, ya que desde un inicio dependió de tecnología extranjera, no contó con fondos para el financiamiento del cine nacional, se realizaron pocas cintas, el mercado mexicano estuvo invadido de películas extranjeras, sobre todo de Hollywood. Es hasta el surgimiento del cine sonoro que pudo realizar avances significativos debido al éxito de las comedias rancheras, a nivel nacional como internacional. Tras el éxito, particular de *Allá en el Rancho Grande*, provocó una serie de secuelas que entre 1936-1937 (por ejemplo, *Así es mi tierra*, *La Zandunga*, *Jalisco nunca pierde*) contribuyeron al aumento de la producción fílmica nacional. Precisamente estas películas, determinarían el despegue de la época de oro del cine mexicano. Período del cine donde hubo un incremento de producciones cinematográficas y que se ubica a mediados de los treinta y finales de los cincuenta.

Aunado a lo anterior, el presidente Cárdenas, consiente de las capacidades del cine para difundir ideas, utilizó el cine como una de las herramientas más importantes para crear y difundir contenido que respaldara sus políticas nacionalistas, por lo que le brindó a la industria cinematográfica mexicana mayor apoyo (sobre todo al cine documental). Entre las medidas se encuentran:

- Creó del Departamento de Prensa y Publicidad (DAPP). A través del cual el gobierno cardenista buscó “controlar los mensajes emitidos sobre y desde el gobierno federal, el DAPP a su vez se transformó en un órgano de control,

⁶² King, “El charro; estereotipo nacional”, p. 232.

brazo desde donde la comunicación se manejó como una efectiva arma propagandística.”⁶³

- Reconoció su función política y social, y más aún su capacidad integradora.
- Lázaro Cárdenas decretó la reforma al artículo 73 constitucional, donde comprometió a su gobierno apoyar en todo lo posible a la naciente industria fílmica.
- El Estado patrocinó de manera directa, a través de instituciones como el PNR, Comisión Nacional de Irrigación, Secretaría de Cultura y el Departamento de Prensa, algunos cortos y largometrajes.
- El gobierno de Cárdenas colaboró con material humano, bélico y vestuario en la realización de la cinta *¡Vámonos con Pancho Villa!*
- El presidente expidió un decreto donde impuso la exhibición de, por lo menos una vez al mes, una película mexicana en las salas cinematográficas del país.

El gran alcance territorial que llegó a tener el cine mexicano y debido a su éxito nacional e internacional, permitió mostrar a los mexicanos y al mundo como era México y como eran los mexicanos. No obstante, al ser un medio puesto al servicio de los intereses políticos presentó “un conjunto limitado de personajes y estilos de vida que se convierten en el epítome de “lo mexicano”.⁶⁴ De esta manera, aparecieron muchos de los estereotipos que se repetirán constantemente en el cine mexicano: el charro, el indígena, el paisaje, la música, las costumbres mexicanas. Así, para mediados de la década de los treinta y en específico, a partir del éxito de las comedias rancheras, se fue difundiendo y consolidando los elementos que pretendieron representar la nacionalidad.

Recapitulando, a raíz de la Revolución Mexicana se replantearon los fundamentos del nacionalismo del siglo XIX; en la posrevolución la línea central del nacionalismo mexicano fue la reivindicación de la cultura popular como elemento definitorio de la identidad mexicana. Es importante reconocerlo ya que a partir de esto se generaron

⁶³ Ruiz Ojeda, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad”, p. 141.

⁶⁴ Silva Escobar, “La época de oro del cine mexicano”, p.10.

una serie de imágenes que permitieron a los mexicanos y al resto del mundo decir: “esto es México” y “esto es ser mexicano”. Líneas arriba se mencionó que en la década de los veinte encontramos una gran variedad de expresiones nacionalistas como la música, el muralismo, el teatro, la literatura, la fotografía, la radio, etcétera, que generalmente apelaron a la cultura popular para representar la mexicanidad. Pero, a mediados de la década de 1930, con ayuda del cine, esas imágenes se consolidaron debido al mayor alcance de difusión que trajo el cine sonoro. Partiendo de esa idea, enseguida explicaremos cuales fueron las imágenes que en el mundo cinematográfico del periodo cardenista contribuyeron en la construcción del nacionalismo mexicano.

III. SIMBOLOS NACIONALES

El charro mexicano.

En el primer apartado se mencionó que dentro de las distintas proposiciones nacionalistas por definir el origen del mexicano y los elementos que conformaban la nacionalidad mexicana se encontraba el hispanismo⁶⁵ y el indigenismo. La primera se caracteriza por rechazar las contribuciones indígenas en la formación de la nación mexicana, la tradición española es considerada el verdadero fundamento de la nacionalidad mexicana: cultura, historia, tradiciones, religión y lenguaje. Dentro de esta corriente se inserta la figura del charro.

A nivel nacional como internacional, cuando se habla de charro, inmediatamente se piensa en México, en ese hombre que, para montar un caballo, viste una chaqueta corta, pantalón ajustado y un sombrero de ala ancha. Esta imagen representa el símbolo de la mexicanidad, que desde 1920 y 1930, el nacionalismo mexicano lo instauró como estereotipo que pretendió sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo “típicamente mexicano”. Sin embargo, ¿Cuál fue su origen? En

⁶⁵ Pérez Montfort señala que el hispanismo se basa en el principio que plantea: los pueblos que alguna vez pertenecieron a la corona española “deben reconocer a España como la creadora de su propio ser, a partir del siguiente razonamiento: los territorios conquistados y colonizados por los españoles obtuvieron su “definición espiritual” gracias a su contacto con España a través de conquistadores, colonizadores y misioneros peninsulares. Por ello deben ver a España como la generadora de su humanidad, “como la madre patria”. “Definición espiritual” que integra la cultura, historia, tradiciones, religión y lenguaje. Pérez Montfort, “Hispanismo y falange”, p. 20.

las siguientes páginas iremos viendo algunos aspectos del charro, como sus orígenes y como se fue construyendo el símbolo del charro.

Siguiendo a Tania King, quien hace una revisión literaria, escrita por charros como Carlos Rincón Gallardo y Alfredo B. Cuellar, señala que para estos autores el charro tiene una influencia directa de Salamanca, España y que los primeros hacendados ganaderos y sus empleados fueron los primeros charros. No obstante, a comienzos del siglo XVII el charro mexicano adquirió sus propias especificidades, distintas a las españolas.⁶⁶ La misma autora aclara que el discurso que siguió la literatura charra sobre la formación de figura del charro fue el carácter hispanista. Es decir, “la negación de influencias prehispánicas y el reconocimiento de los elementos aportados por España –el uso del caballo, la religión católica, el lenguaje castellano, y, en general, las “costumbres civilizadas”- en la formación del tipo y las costumbres del charro.”⁶⁷

Partiendo de esta idea, donde el charro está asociado al mundo de caballos y al ganado comienza la historia de esta figura. Remontémonos al siglo XVI, cuando los caballos o los toros no se conocían en México, hasta la llegada de los conquistadores españoles. El caballo, señala Ramón Ballesteros, causaron gran asombro y espanto entre los indígenas, no obstante, el pasar de los años ese temor se tornó en cariño, llegando al punto en que “charro y caballo llegaron a formar una dualidad.”⁶⁸

Gracias al clima bondadoso de nuestro país -se dio una proliferación de ganado bovino y caballar-, la economía rural se especializó en la crianza de ganado mayor, por lo que hubo necesidad de emplear más hombres de a caballo (caracterizados en un principio por españoles; después se incorporaron mestizos, indígenas y mulatos) que pudieran realizar las faenas del campo, que consistían en “arrear el ganado, concéntralo en un punto determinado para separar el propio del ajeno, contarlos y márcalos,”⁶⁹ así como para seleccionar los animales destinados al rastro,

⁶⁶ King, “El charro; estereotipo nacional”, p. 15.

⁶⁷ King, “El charro; estereotipo nacional”, p. 15-16.

⁶⁸ Cit. en Arreguín, “El charro caballero con esencia y traición”, p. 173.

⁶⁹ Medina Miranda, “Los charros en España y México”, p. 179

todo ello mediante el manejo de la reata o sogá. Con el tiempo esa actividad se llegaría a conocer como charrería. El empleo de mestizos (y en pocos casos indígenas) en las faenas rurales favoreció que con el paso del tiempo el traje de charro mexicano se diferenciara del español, adquiriendo sus propias especificidades.⁷⁰

Estos hombres de a caballo adquirieron, a través de las faenas en las haciendas, habilidades únicas que supieron utilizar, cuando participaron en las distintas guerras por las que atravesó México (guerra de Independencia, intervenciones extranjeras, muy en particular la francesa). A este respecto, Luis Arreguín describe a los chinacos (antecesores de los charros) de la siguiente forma: “con sus caballos magníficamente arrendados y con sus reatas, armas poderosas y temibles en sus manos, desmontaban piezas de artillería y lanzaban o manteaban a los soldados.”⁷¹ Precisamente, a través de la idealización de sus cualidades, hazañas y patriotismo, la elite intelectual del siglo XIX elevó a los jinetes a categoría de héroes como referentes de identidad colectiva, “se les identificó como parte esencial de la nación, abriendo la posibilidad de que las clases altas emplearan el traje charro para identificarse con el pueblo”.⁷² Un ejemplo claro lo encontramos con el emperador Maximiliano de Habsburgo que vistió el traje charro, así lo señalan Héctor Medina y Arturo Aguilar. El primero, menciona que “el emperador mexicano se atavió de la usanza charra”⁷³ con fines propagandísticos justo en un momento en que el charro cobraba importancia en el espíritu nacionalista; el segundo, señala “que el interés de Maximiliano fue mostrar su nacionalismo y hacerse más mexicano, al portar una

⁷⁰ El nombre como se le conoce a estos primeros jinetes fue: los *cuerosos* o *chinacos*, ya que al no ser españoles y no contar con los recursos, dado que pertenecían a los estratos inferiores, su vestimenta estaba hecha de cuero o gamuza, además este era sencilla y sin lujos. A diferencia de la indumentaria de los hacendados que utilizaban seda, paño, hilo de oro para adornar sus trajes, además el hacendado llevaba una espada con la que representaba su dignidad. Chávez, Octavio, *La charrería*, p.9. Cuando los jinetes conseguían prosperar económicamente se veía reflejado en su vestimenta, donde dejaban atrás el cuero para utilizar paño fino y adornar su traje con oro y plata.

⁷¹ Arreguín, “El charro: caballero con esencia”, p. 178.

⁷² Medina Miranda, “Los charros en España y México”, p. 218.

⁷³ Medina Miranda, “Los charros en España y México”, p. 211.

prenda que era —y sigue siendo— uno de los símbolos más importantes en el país.”⁷⁴

Antes hablamos que el patriotismo del charro fue una de las características del cual se justificó como referente de identidad mexicana fue su patriotismo y, de acuerdo a Tania King el patriotismo charro es su máximo valor. La autora, apoyándose de Ricardo Pérez Montfort, aclara que los conceptos que forman la concepción de patria son: tierra, sangre, honor. Montfort señala:

La tierra era la dimensión espacial de la patria; era fija, invariable e inmutable. Sus límites debían estar bien protegidos, ya que eran la representación misma de la propiedad, pero, además, la tierra representaba el sostén concreto de la patria. La tierra era en donde la tradición, lo heredado, en pocas palabras: la historia de la patria, se había llevado a cabo; por lo tanto tenía una importancia determinante en el proceso de la misma patria. La sangre era la sustancia a través de la cual se transmitía esta ‘historia’; era el ‘fluido vital’ que daba identidad a los conformadores de la patria. Ser de la misma sangre implicaba tener la misma patria, los mismos intereses, las mismas intenciones, etcétera. El honor por su parte, representaba el orgullo de esa identidad. Tener honor y ser honrado implicaba estar convencido de los valores que conformaban la idea de patria.⁷⁵

Este amor por su tierra se suman otros valores que señala King le son inherentes a la figura del charro: amor y respeto a Dios, amor a la familia, a las tradiciones⁷⁶. De aquí que la elite intelectual y política busque crear en la figura del charro un estereotipo del nacionalismo.

En el siglo XIX la hacienda dominó el panorama económico rural, teniendo su auge durante el porfiriato, por lo que los charros encuentran en estas haciendas su espacio vital. Para esta época, la figura del charro no es ya la de los mestizos arrieros que trabajaban en el campo, sino la del hacendado, la aristocracia rural. Lo anterior se debió mucho a los viajeros extranjeros que llegaron a México, y a la literatura costumbrista (por ejemplo, Calderón de la Barca o Luis Inclán) que dejó

⁷⁴ Aguilar Ochoa, “El traje de charro de Maximiliano”, p. 53.

⁷⁵ Cit. en King, “El charro: estereotipo nacional”, p. 78.

⁷⁶ King, “El charro: estereotipo nacional”, p. 12.

testimonio en los escritos que el charro estaba muy lejos de ser representativo del pueblo⁷⁷. Así lo explica Tania King:

Los hombres que vestían con gala el traje de charro, y que como pasatiempo y diversión organizaban improvisados jaripeos, en el campo abierto –que abarcaba los límites de sus propiedades–, eran los representativos de una alta jerarquía social, que muchas veces tenía su origen en herencias provenientes de los tiempos coloniales, y que en el siglo XIX se consolidó con los rasgos de una aristocracia rural, en donde el linaje, la propiedad de la tierra y las pretensiones nobiliarias, serían sus características principales.⁷⁸

La visión romántica que hicieron los viajeros sobre los hacendados (amos bondadosos, administraban justicia, aliviaban pesadumbres), se convirtieron en los elementos representativos de la figura del charro. Estas mismas características van a ser el hilo conductor del cine de charros.⁷⁹

En el periodo porfirista, el traje de charro fue característico de la policía rural: el propósito de los rurales fue combatir el bandolerismo. Estos personajes fueron admirados por la vestimenta que portaban, sobre todo cuando se celebraban fiestas nacionales (como la del 5 de mayo y 15 de septiembre), “los rurales desfilaban a caballo ataviados a la usanza charra, asumiendo la representación de todo lo que se consideraba el México genuino,”⁸⁰ o cuando participaban en eventos internacionales. La figura de la policía rural se volvió un motivo de orgullo, para la literatura del siglo XX.

A lo largo de estas páginas vimos cómo se fue construyendo la figura del charro, pero ¿cuáles eran elementos que distinguían al charro? En primer lugar está el caballo, instrumento indispensable para el trabajo en haciendas y ranchos, no obstante, Tania King señala que también la relación entre charro y caballo adquirió una connotación simbólica de fidelidad y valentía; “el caballo se vuelve para los charros un símbolo de su propia imagen estereotipada (honor, nobleza, heroicidad,

⁷⁷ King, “El charro: estereotipo nacional”, p, 34.

⁷⁸ King, “El charro: estereotipo nacional”, p, 34.

⁷⁹ King, “El charro: estereotipo nacional”, p, 35.

⁸⁰ Medina Miranda, “Los charros en España y México”, p. 214.

gloria);⁸¹ el siguiente elemento es el atuendo que caracteriza al charro: sombrero de ala ancha, usa chaqueta corta, camisa blanca, pantalón y botas, (dependía de la jerarquía social si los trajes eran más lujosos, tanto por el material que utilizaron para confeccionarlos como por los adornos que les ponían). En este sentido señala King, el atuendo del charro indicaba la posición de quien lo portaba, por ejemplo, la vestimenta que utilizaba un hacendado era diferente al que utilizaba un caporal, campesino o peones; pertenecer al escalón más bajo no les permitió vestir el traje de charro.⁸²

Observamos que el mundo de los charros está asociado al campo, a la vida rural. No obstante, después de un periodo de agitación revolucionaria, muchos hacendados y rancheros buscaron refugio en las ciudades y, tras la repartición de tierras que trajeron los gobiernos surgidos de la Revolución, en especial Lázaro Cárdenas, muchos de esos jinetes y más aun los que vieron peligrar sus bienes tuvieron que asumir la charrería como un elemento simbólico condensado y articulado a manera de tradición.⁸³

En el año de 1921 se creó la Asociación Nacional de Charros, cuyo propósito fue salvaguardar las tradiciones charras y fomentar los ejercicios taurino-ecuestres, expresión de su más pura esencia, en el ámbito urbano. King habla de la posición conservadora de esta asociación, puesto que la búsqueda por la supervivencia de sus tradiciones implicaba la defensa y exaltación de la vida rural, concretado en la hacienda del siglo decimonónico.

La creación de dicha asociación se inscribió en un periodo caracterizado de manifestaciones artísticas, intelectuales y políticas que intentaron definir o inventar los elementos representativos de la nacionalidad mexicana. Bajo esta perspectiva, los integrantes de la asociación se unieron a ese importante proyecto nacionalista; bajo su propia imagen, el grupo construyó un símbolo a partir de valores como: la vida en el campo, respetuosos de las tradiciones, amor a la patria, Dios y a la familia,

⁸¹ King, "El charro; estereotipo nacional", p. 20.

⁸² King, "El charro: estereotipo nacional", p. 23.

⁸³ Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo*, p. 124.

traje y caballo, bondadoso, justo, cuidadoso de su honor, machista. Para difundir estos ideales, algunos integrantes de la asociación se acercaron al cine como productores o actores, para crear una serie de películas donde abordaron la temática rural a través de la figura del charro para mostrar costumbres y tradiciones. En estas películas se proyectó la vida idílica de la vida en el campo alrededor de la hacienda, fuera de cualquier conflicto social.⁸⁴

Según Tania King, la primera película que se puede considerar con tema charro es *EL caporal* (1921) de Miguel Contreras, esta cinta abordó los valores del charro:

[...] su mundo es el paraíso idílico de la hacienda, en ella se vive y por ella es capaz de jugarse la vida; es un ranchero noble, honrado, leal a su patrón y valiente; y es respetuosos de las tradiciones y el orden establecido.

El caporal, cumple así con el papel correspondiente a su nivel social: aunque proviene de una baja posición económica, su rango como caporal le permite ciertos privilegios, como el de estar de vez en cuando cerca del patrón o el de vestir un traje de charro de buena manufactura.⁸⁵

Precisamente esta película, entre otras, son las que aportarían los elementos que el cine sonoro explotaría repetidamente. La más famosa y popular de ellas fue *Allá en el Rancho Grande*, a partir del éxito de esta película le siguieron una serie de secuelas *Adiós Nicanor* (1937), *Amapola del Camino* (1937), *Así es mi tierra* (1937), *Bajo el Cielo de México* (1937), *Las Cuatro Milpas* (1937), *Jalisco Nunca Pierde* (1937), *¡Ora Ponciano!* (1936), entre otras, que determinaron la conquista de los mercados nacionales e internacionales y donde se afianzaría el estereotipo del charro.⁸⁶

⁸⁴ King, "El charro; estereotipo nacional", p.218.

⁸⁵ King, "El charro; estereotipo nacional", p.220.

⁸⁶ Vidal, *Surgimiento de la industria*, p. 199.

Allá en el Rancho Grande, película producida por Fernando de Fuentes en el año de 1935 y estrenada en 1936; cuenta la amistad de dos niños que crecieron juntos en la hacienda Rancho Grande, espacio donde se desarrolla la trama: Felipe,

Imagen 1 Hacendado y peones de la hacienda



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=GaPujKQwDFo>

heredero de dicha hacienda; José Francisco, el caporal de la hacienda. En etapa adulta estos dos personajes se ven enredados en una historia amorosa. En la película, cada personaje ocupa su lugar y se distingue de los demás, la jerarquía social de la hacienda está presente (ver imagen 1). Por ejemplo, al iniciar la película aparece una escena donde se observa al patrón de la hacienda, don Rosendo, que se distingue de los demás al portar su traje de charro.

En la siguiente imagen se observa, lo que habíamos mencionado antes; mientras se va bajando en la escala social, el traje de charro se vuelve más sencillo. A diferencia de Felipe, el patrón, que viste el traje de charro color negro, sus trabajadores de la hacienda portan un traje de charro más sencillo (ver imagen 2).

Imagen 2 Hacendado y trabajadores de la hacienda



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=GaPujKQwDF>

Allá en el Rancho Grande escenifica al estereotipo del charro que pretendió resumir todas las características y modos de ser del “típico mexicano” (buen cantor,

Imagen 3 Pelea de gallos



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=GaPujKQwDFo>

aficionado a los juegos y a las apuestas, respetuoso por las tradiciones, honrado, etc.). Pero no solo eso, la película también presentó elementos aleatorios al charro; se desarrollaron escenarios donde se exaltaba el folklor que ofrecía la hacienda: serenatas, peleas de gallos, carreras de caballos, bebidas autóctonas, baile del jarabe tapatío, sones de mariachi; además estuvo cargado de todo tipo de artesanías (jarros, cazuelas, ollitas, rebozos, sarapes). “Hacer de las costumbres y tradiciones rurales fincadas en la vida que ofrecían las haciendas y los ranchos, una

identificación nacionalista, era una forma de oponerse a las medidas que en aquellos momentos aplicaba el gobierno.”⁸⁷

En este sentido, la película llevó una crítica implícita en su argumento, dirigida al presidente Lázaro Cárdenas y su reforma agraria. Por ello, *Allá en el Rancho Grande* (argumento que las películas rancheras llevaron implícitas), ofreció una vida idílica en el campo, donde se alejaba de cualquier conflicto social o político; la relación entre hacendado y trabajadores era de manera armoniosa: el patrón era querido y respetado por sus empleados, ya que él mostraba bondad, compasión y humanidad a sus trabajadores.⁸⁸

La música también ocupó una parte importante en la película, no solo porque gracias a este adquirió una de las características principales al charro, además hablaban de sus valores y en las canciones se reafirmaba su identidad.⁸⁹

José Francisco:

Soy charro de rancho grande yo hasta el amor bebo en jarro,
Soy charro de rancho grande y hasta el amor bebo en jarro,
Y no hay potranca matrera que me tumbe si me agarro,
Y hay que me dios tan pantera cuando se viste de charro,

Martín:

Yo en rancho grande nací y nunca lo ando diciendo,
Yo en rancho grande nací y nunca lo ando diciendo,
Hay quienes no son de aquí y nomás van presumiendo,
Como uno que conocí y que sigo conociendo,

José Francisco:

Yo no nací en rancho grande, pero quero este lugar,
Yo no nací en rancho grande, pero quero este lugar,
Aunque allá aquí la costumbre de hablar nomás por hablar,
Algunos que prenden lumbre no la saben apagar,

¡Ora Ponciano! (1937), dirigida por Gabriel Soria, fue otra película con temática charra, pero ésta tuvo la característica de mostrar la vida y hazañas del célebre torero Ponciano Díaz (personificado por Jesús Solórzano); considerado por la “literatura charra” como uno de los iniciadores de la charrería como espectáculo, caracterizado por introducir técnicas distintas en la faena y, porque a diferencia de

⁸⁷ King, “El charro: estereotipo nacional”, p. 241

⁸⁸ King, “El charro: estereotipo nacional”, p. 257.

⁸⁹ King, “El charro: estereotipo nacional”, p. 250.

otros toreros, él utilizaba el traje de charro y no el de luces. Dicho torero nació en la hacienda de Atenco, (hacienda considerada como la primera en establecerse en América con ganado taurino), donde, siendo caporal, aprendió las técnicas del toreo.⁹⁰

Siguiendo la misma línea de *Allá en el Rancho Grande*, es decir, mostrar un panorama idílico en la vida y costumbres del ámbito rural, basados en estructuras porfirianas, *¡Ora Ponciano!* está ambientada en el siglo XIX, filmada en la hacienda

Imagen 4 Hacienda de Atenco



Fuete: <https://www.youtube.com/watch?v=ghgND2nvr4o>

de Atenco, Toluca. Aunque la historia gira en torno a la relación amorosa entre el caporal, Ponciano, y la hija del hacendado don Luis (Carlos Viillarías), Rosario (Consuelo Frank); gran parte del filme recrea festivales, bailes folclóricos, artesanías.

⁹⁰ King, "El charro: estereotipo nacional", p. 254.

Una de las fiestas que recrea la película es la llamada tienta⁹¹, que como señala, Pilar (María Calvo), tía de Rosario, es una fiesta que se celebra cada año. Con pretexto de dicha celebración, se desarrollan escenas de lo "típicamente mexicano": toros, charros, aguardiente, comida, música a través de la interpretación de Lorenzo Barcelata (ver imagen 5).

Imagen 5 Lorenzo Barcelata, interpretando "la vaquilla colorada"



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=ghgND2nvr4o>

Como ya dijimos, en las películas de charros, no solo nos van a mostrar el estereotipo del charro, también vemos elementos tradicionales de lo "típicamente mexicano." En la imagen 6, podemos observar del lado extremo izquierdo que

Imagen 6 Elementos de "lo típicamente mexicano"



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=ghgND2nvr4o>

se encuentran dos mujeres cocinando en sus tradicionales cazuelas de barro; en el centro se observa a mujeres moliendo en el metate y haciendo tortillas a mano; del

⁹¹ La tienta es una práctica que se le realiza al ganado bovino, a una temprana edad, con la intención de medir su resistencia y bravura. Véase Viveros, Joel, Rodríguez, Almeida "Parámetros genéticos y tendencias genéticas".

lado extremo derecho vemos a dos hombres preparando el aguardiente. Todos estos elementos jugaron “un importante papel como elemento de identidad cultural entre los espectadores fílmicos de México y países latinoamericanos con afinidades históricos al nuestro.”⁹²

Otra película que se sumó contenido al estereotipo del charro fue, *Adiós Nicanor* (1937) de Rafael E. Portas. Emilio Fernández (Nicanor) encarna un charro caporal que trabaja en una hacienda del estado de Querétaro. Nicanor se ve sumergido en un conflicto amoroso entre su novia Lola (Elvia Salcedo), la nieta del hacendado, Lupe (Carmen Molina) y el Gavilán (Ernesto Cortázar); lucha amorosa que va a terminar con la muerte del Gavilán.

En esta película se nos presenta a un charro macho y orgulloso, pero respetuoso de las tradiciones y trabajador, representado por Nicanor; por otro, el Gavilán es un “charro pendenciero, bebedor, mujeriego y cantor”.⁹³ Ambos quieren demostrar su hombría, y honor (aquí vemos representado unos de los elementos del estereotipo del charro) luego de unos incidentes relacionado con mujeres.

Imaagen 7 Nicanor (Emilio Fernández)



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEWZCFZmoAs>

⁹² Vidal, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 202.

⁹³ De acuerdo a Tania King, dentro de las características que le fueron dando forma y contenido al estereotipo del charro se pueden encontrar facetas que, precisamente, están representadas por los personajes de Nicanor y el Gavilán. King, Tania, “El charro: estereotipo nacional”, p. 256.

Bajo el mismo esquema de las películas anteriores no se deja fuera la jerarquía social, por ejemplo, el traje de charro del patrón se presenta cargado de bordados y botonadura de plata y el traje del caporal no tiene bordado y, en lugar de la corbata charra, lleva un paliacate amarrado al cuello, o los peones que aparecen con su vestimenta de manta blanca (ver imagen 7).

Adiós Nicanor, nos presenta una vida idílica del campo: el trabajo en la hacienda se lleva de manera armoniosa; el patrón es querido y respetado por sus trabajadores. En la película, la fiesta del santo patrón es el pretexto para mostrar todo tipo de tradiciones que representan “lo mexicano”: carrera de caballos, concursos, serenatas, coplas, música, bailes y más.

Las películas rancheras mexicanas, de mediados de la década de los treinta, difundieron ampliamente la figura del charro, en ellas se fue imponiendo (sobre otras representaciones mexicanistas, como por ejemplo el jarocho o el huasteco) como símbolo de “lo mexicano”. El cine ranchero proyectó una visión nostálgica de la vida rural en la hacienda; esto lo vemos en las películas mencionadas con anterioridad, donde Tito Guízar, Jesús Solórzano y Emilio Fernández⁹⁴, entre otros, construyeron el mito de charro leal a su patrón, a sus tradiciones, al orden social; pero también dotaron a esa imagen la de un hombre viril, valiente, macho, simpático, mujeriego, etcétera.

Si bien el estereotipo del charro sintetizaba los valores o ideología de una posición conservadora, opuesta al gobierno de Cárdenas, también sirvió a los intereses del Estado: crear una cultura homogénea. Lo que se presentó en las pantallas contribuyó a la instalación de todo un sistema de valores, creencias, actitudes, que funcionaron como referencia, para que el espectador pudiera identificarse o ser un modelo generalizador de “lo mexicano”, lo “nacional”.⁹⁵

⁹⁴ Estos personajes fueron actores –mexicanos- de la época de oro del cine mexicano, a excepción de Emilio Fernández que además de actor fue director y productor cinematográfico caracterizado por difundir la cultura mexicana, principalmente la del indígena.

⁹⁵ Silva Escobar, “La época de Oro del cine mexicano”, p. 28.

Ante el triunfo de las películas rancheras, el Estado cardenista realizó una especie de contrapeso. Recordemos que en la década de los veinte la corriente de pensamiento opuesta al hispanismo, fue el indigenismo, que estuvo más ligada al gobierno. Su propuesta era reivindicar el pasado indígena, que fue negado desde la llegada de los españoles, para dar sentido a la mexicanidad.

El indígena mexicano

Sin olvidar que los intereses del presente ensayo es ver la manera en que el cine contribuyó a difundir imágenes que intentaron representar “la mexicanidad” durante el gobierno de Cárdenas, a continuación, veremos de qué manera el cine en el periodo del cardenismo abordó al indígena como elemento de identidad.

Esta concepción valorativa del indígena no es propia de este periodo, si bien desde sus comienzos en la conquista hasta el periodo que nos ocupa, (1934-1940), lo indígena siguió un proceso que fue de la negación a la apropiación, valoración, por parte de los intelectuales y élite con el propósito de forjar una nación. No obstante, los intelectuales y gobierno se toparon con un dilema: si por un lado el indígena representaba la mexicanidad; por otro representaron el atraso, que no dejaba avanzar al país. Por esa razón a finales del siglo XIX y principios del XX surgieron pensadores como Justo Sierra, Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio, José Vasconcelos, entre otros, que plantearon la necesidad de transformar a ese grupo (que representaba la mayoría de la población en México).⁹⁶

En un país caracterizado por una heterogeneidad étnica, cultural y lingüística dificultaba el fortalecimiento del nacionalismo, que a toda costa se quería establecer. Esos pensadores, arriba mencionados, sugirieron la idea del mestizaje (mezcla de grupos autóctonos y los de origen extranjero) como el elemento que podría desempeñar la base cultural nacional; idea que fue retomada en los proyectos de los gobiernos posrevolucionarios, incluido el presidente Cárdenas. Dentro de este ideario se pretendió integrar al indígena a la sociedad mexicana (a

⁹⁶ Castillo Ramírez, “Integración, mestizaje y nacionalismo”

través de la educación) y la asimilación de la cultura indígena por la cultura nacional mestizada.⁹⁷

Dentro este panorama encontramos que dentro las múltiples expresiones culturales, el discurso nacionalista empleó al indígena como elemento de identidad nacional. En la década de los veinte se fue formando el estereotipo del indígena, (ya fuera prehispánico o contemporáneo); por ejemplo, en la prensa o el cine existió una preocupación por mostrar la belleza indígena, con una visión idealizada.⁹⁸

Hacia el año de 1934 inició una nueva etapa en la política del país. Como vimos con anterioridad, el gobierno de Cárdenas, se preocupó por alcanzar la unidad nacional (económico, cultural, lingüístico, etnográfico, político). Con el propósito de lograr que México se convirtiera en un país moderno y próspero al que todos pudieran acceder, incluyendo a la población indígena. Durante el cardenismo, la integración al proyecto hegemónico nacional y de desarrollo de los pueblos indígenas cobró mayor importancia (como lo fueron otros sectores populares). El discurso del presidente Cárdenas fue que los pueblos autóctonos salieran del atraso en el que se encontraban viviendo: desde la llegada de los conquistadores españoles, pasando por el siglo XIX donde fueron relegados del progreso, después, con los gobiernos posrevolucionarios (predecesores de Cárdenas) que prometieron el apoyo al pueblo -y por ende a los indígenas- ya que habían participado en la lucha revolucionaria, sin embargo, los apoyos o beneficios fueron postergados.

En este sentido, Cárdenas vio la integración del indio a la vida nacional como un acto de justicia, es decir, llevar a ese sector los beneficios que había ganado el movimiento revolucionario. A lo anterior se complementarían la reelaboración del pasado indígena: enalteciendo el pasado prehispánico y fincando la idea de que los indígenas contemporáneos tenían un antecedente directo con ese pasado.⁹⁹

⁹⁷ Sámano Rentería, "El indigenismo institucionalizado", p. 145.

⁹⁸ Quizá el mejor ejemplo de ello fue el concurso organizado por la prensa *El universal* llamado la India Bonita en la ciudad de México (1921), con el propósito de escoger a la mujer indígena más bella del país; o los murales de Diego Rivera, donde colocaba a los indígenas como protagonistas de la historia, en los murales se revaloró y mitificó el pasado prehispánico. Pérez Montfort, "Las invenciones del México indio", p. 4.

⁹⁹ López Hernández, "De la gloria prehispánica al socialismo", p. 65.

Partiendo de este discurso, el cardenismo justificó sus acciones en torno a los pueblos indígenas. El Estado, tomó la resolución de acabar con el problema de la pobreza y marginación haciendo que los indígenas tomaran conciencia de que formaban parte de una familia nacional, que eran parte importante del desarrollo económico del país -como clase proletaria-. Por ello, el presidente promovió políticas en beneficio del pueblo mexicano, entre las que se encontraban: la aceleración de reparto de tierras, otorgamiento de créditos, introducción de escuelas y cooperativas (de consumo y producción); introducción de la educación socialista, servicios de salud; hábitos de higiene, deportivas y cívicas; enseñanza de técnicas modernas para la explotación del campo.¹⁰⁰

Con la intención de contar con un organismo que atendiera y resolviera los problemas indígenas, el presidente Cárdenas creó en el año de 1935 el Departamento de Asuntos Indígenas. Dicho organismo fungió como coordinador de todas las dependencias que se relacionaran con los asuntos indígenas; tuvo el propósito de mejorar la economía de los pueblos indígenas y cambiar sus condiciones sociales por medio de la educación. Si bien el interés por integrar y sacar del atraso a los pueblos indígenas no es propio del gobierno cardenista, ya que desde la década de los veinte existió una preocupación por este sector. Así lo señala Haydeé López, “lejos de ser una innovación, constituyó una bandera ideológica para impulsar al régimen y concentrar la toma de decisiones en el poder Ejecutivo.”¹⁰¹ No obstante, el presidente Cárdenas se convirtió en el promotor del desarrollo de los pueblos indígenas.

Aunado a lo anterior, la reaparición del campo antropológico sustituyó al educativo en las tareas relacionadas al indígena. A través del estudio antropológico el presidente dio mayor énfasis en conocer y tomar en cuenta las particularidades de los pueblos con la intención de facilitar su integración, por lo cual surgieron instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Antropología en la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto

¹⁰⁰ López Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”, p. 59.

¹⁰¹ López Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”, p. 56.

Politécnico Nacional. Los estudios se tomarían en cuenta previo a cualquier decisión del gobierno que se relacionara con los indígenas.¹⁰²

Otro ejemplo de las medidas tomadas por el Departamento de Asuntos Indígenas, para revalorar a los pueblos indígenas -a través de sus manifestaciones folclóricas- fue el impulso de las artesanías; al mismo tiempo, esta medida, tuvo el propósito de crear un complemento económico a cada pueblo indígena para que no dependiera de una sola producción -labor agrícola- sino que ampliaran sus actividades económicas con el fin de mejorar sus condiciones socioeconómicas.¹⁰³ Con la intención de incentivar el ingreso de los pueblos indígenas, el Departamento promocionó (por ejemplo, en la Feria Nacional de Año Nuevo 1937), los productos artesanales para insertarlos en los mercados nacionales e internacionales. Haydeé señala que, aunque estas medidas “no resolvieron el problema económico de las poblaciones, lograron revalorizar las llamadas artes populares hasta convertirlas en un símbolo de las poblaciones indígenas.”¹⁰⁴

Continuando con Haydeé refiere que en la tónica del discurso del gobierno por integrar a los indígenas al proyecto -que pretendía construir la identidad nacional a través de todas las esferas de la cultura y el arte-, se difundió la revaloración de “lo nuestro”, fincada en la idea de que los indígenas contemporáneos eran descendientes de los pueblos prehispánicos. A partir de esta noción se fue construyendo un artilugio donde se unió el presente indígena con el pasado prehispánico, (favoreciendo más una función ideológica que la propia revaloración de la identidad étnica de los pueblos).¹⁰⁵ En palabras de Miguel Sámano, “Se trataba

¹⁰²López Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”, p. 58.

¹⁰³ López Hernández, “Mejorando las artesanías populares”, p. 391. Haydeé, explica que esta valoración de las artesanías ya venía desde varios años atrás. En las primeras décadas del siglo XX se buscó el reconocimiento de los objetos cotidianos de los indígenas como arte popular, lo que también implicó el asesoramiento de técnicas especializadas a los indígenas -para mejorar el producto-, ya que se buscó crear artículos más estéticos que estuvieran al gusto del público en general, porque se pretendió colocarlos en el mercado del turismo. Este reconocimiento no solo quedó en la educación estética, “también la transformación de los productos y algunas veces su creación -en aquellas comunidades que no poseían tradiciones de este tipo- mediante proyectos educativos que mejoraran su aspecto.” De esta manera se fue creando lo que Haydeé llama “tradiciones inventadas” López Hernández, “Mejorando las artesanías populares”, p. 348.

¹⁰⁴ López Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”, pp. 69-69.

¹⁰⁵ López, Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”, p.67.

a toda costa de fortalecer un nacionalismo retomando a las culturas indígenas como elemento de identidad nacional producto de la historia, pero el indio tenía que desaparecer o, mejor dicho, integrarse.”¹⁰⁶

Dentro de este discurso el cine comenzó a representar al indígena desde el punto de vista de las políticas del gobierno. El cine con tema indígena representó, para Aurelio de los Reyes, un “nacionalismo de izquierda”, creado en oposición al “nacionalismo conservador” que caracterizaron las comedias rancheras. En este sentido, las cintas (en particular los documentales) intentaron proyectar en la pantalla los cambios que trajo el régimen cardenista. A este respecto, Montfort señala:

el tono estereotípico del indio se seguía cultivando, aunque ahora el afán de los distintos medios de entretenimiento era reivindicar al gobierno ya que, al parecer, estaba haciendo algo por aquél. Vinculándose a una imagen del pasado, en la que el indígena había gozado de sus pertenencias posteriormente arrebatadas por la conquista, el presente parecía menos desolador.¹⁰⁷

Un acontecimiento que marcó un hito en la cinematografía mexicana fue la llegada de Sergei Eisenstein (cineasta soviético), a finales de 1930. Durante varios meses recorrió la República Mexicana con la intención de filmar una película en este país, (influenciado por figuras como Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, entre otros), se dedicó a retratar el paisaje y habitantes mexicanos, destacando la presencia de indígenas en su trabajo. Montfort refiere que la mirada de un extranjero dio cierto tono realista a la imagen del indígena, y aclara:

Eisenstein prácticamente no utilizó actores profesionales y se fue hasta los parajes más remotos del territorio nacional en busca de ruinas prehispánicas para conseguir sus clásicos encuadres. Sus imágenes eran muy cuidadas, y sobre todo, traslucían el punto de vista de un creador sensible, capaz de darles una fuerza dramática, que no se había visto antes en el cine mexicano.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Sámano Rentería, “El indigenismo institucionalizado”, p. 145.

¹⁰⁷ Montfort, “Las invenciones del México indio”, p. 6-7.

¹⁰⁸ Montfort, “Las invenciones del México indio”, p. 7.

En el trabajo de Eisenstein la imagen del indígena adquirió características muy particulares; además logró impulsar cierto interés sobre este tema a cineastas mexicanos que no tardaron en imitar y reinterpretar para construir versiones más estereotipadas (la manera de hablar, de vestir; actitudes humildes, sumisos y bondadosos), sobre todo con el futuro cineasta Emilio Fernández.¹⁰⁹ La obra del cineasta soviético se caracterizó por ser descriptivo, por ejemplo: presentó la belleza de los paisajes con el maguey, el nopal, las nubes; destacó al indígena y la vestimenta típica; proyectó peculiaridades de la población local. Dentro de esta retórica visual, lo indígena fue visto como una extensión de la naturaleza, un detalle del paisaje. Julia Tuñón, refiriéndose a Carlos Monsiváis y Aurelio de los Reyes, indica que para el primer autor Eisenstein inventó el paisaje mexicano; para el segundo, los fotógrafos como Agustín Jiménez, Luis Márquez, Edward Weston o Tina Modotti “también asimilaron la idea del maguey y el indígena como objeto del paisaje.”¹¹⁰

Aldo Jiménez refiere que el cine que trató temas indígenas dotó de una identidad cinematográfica al mexicano de origen prehispánico no mestizo, cuyas características se encontraban: piel morena, baja estatura, vestido con ropa de manta; de carácter taciturno, astuto, leal, obediente a veces, irracional en otras; con una forma de hablar el español. De esta última característica, Jiménez nos dice que al indígena se le despojó de ciertos rasgos que resultaban problemáticos, tanto para el gobierno como para el cine, dado que la existencia de distintos grupos étnicos implicaba diferentes lenguas y, desde el punto de vista cinematográfico, para que las películas tuvieran un mayor alcance de visitas y, en una población donde la mayoría hablaba español, la solución fue “omitir en la mayor medida posible a las lenguas indígenas y sustituirlas por una estereotipada de hablar el español; hierática y solemne si la historia se llevaba a cabo en una época prehispánica y entrecortada y cantada si se trataba de una historia contemporánea.”¹¹¹ Lo anterior estuvo ligado al discurso de la época (1920-1930), en donde se buscó crear una serie de

¹⁰⁹ Montfort, “Las invenciones del México indio”, p. 7.

¹¹⁰ Tuñón, “Carlos Navarro: *JANITZIO*”, p. 77.

¹¹¹ Jiménez Tabone, “Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas”, p. 95.

elementos que funcionaran para reconocer al mexicano por encima de cualquier otra referencia regionalista, y también recordemos que el gobierno tuvo el objetivo de enseñar el español como el único idioma que unificaría a los mexicanos.

Siguiendo con el mismo autor, aclara que estos elementos pudieron ser extraídos de distintas culturas y épocas, pero funcionaron en la construcción de una imagen estándar; se reconoció que existen diferencias, no obstante, se insistió en realzar las posibles similitudes que ayudarían a la unificación.¹¹²El cine fue una de las mejores herramientas donde se difundió esta idea.

En suma, la imagen del indígena como símbolo del nacionalismo mexicano se fue construyendo a partir de la nueva ideología surgida de la Revolución, el cual buscó definir al país y a su pueblo, con la intención de crear una cultura común y homogénea. En este proceso, el cine mexicano colaboró en la búsqueda de imágenes que fueran representativas de "lo mexicano", entre ellas se encuentra la figura indígena, debido a su presencia ancestral; los indígenas fueron el elemento esencial para apoyar la tradición de la identidad mexicana. Los aportes de Eisenstein al cine mexicano y, en un contexto donde el presidente Cárdenas mostró apoyo a los pueblos indígenas, el cine buscó, por un lado, la revaloración de los indígenas, por otro, a través de la estereotipación de su imagen buscó integrar a los indígenas a la vida nacional, es decir, su aculturación. En las siguientes páginas veremos de qué manera el cine presentó al indígena.

El cine indigenista buscó crear películas "con el pueblo y para el pueblo". Ejemplo de ello fueron las cintas de *Redes* (1934), *Janitzio* (1934), *El Indio* (1938)¹¹³, *La India Bonita*, (1938), *La Rosa de Xochimilco* (1938) y *La Noche de los Mayas* (1939),

¹¹² Jiménez Tabone, "Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas", p. 94-95.

¹¹³ *El Indio*, como *Judas*, fueron un ejemplo claro de cintas que reflejaron la situación política que se estaba viviendo. Estos filmes presentaron en las pantallas los cambios y transformaciones por las que estaba atravesando el pueblo mexicano con el nuevo régimen cardenista. La primera película ubica su trama en la época del porfiriato, donde un grupo de indígenas-trabajadores eran explotados y vivían en la miseria. Tras una serie de sucesos, los indígenas se incorporaron a las luchas revolucionarias, tras el triunfo del movimiento armado los "herederos de las antiguas razas" habían sido redimidos. En la segunda cinta, la trama presentó una crítica "a quienes históricamente habían traicionado las causas populares"; se presentó una alusión contra los callistas que traicionaron los fundamentos de la Revolución Mexicana. Vidal, *El surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 189 y 227.

donde el Estado participó directa o indirectamente ¹¹⁴ En dichas películas los indígenas tomaron el papel principal, buscando su reivindicación social y estética.

Janitzio, dirigida por Carlos Navarro, es considerada por algunos autores (de los Reyes, Ayala Blanco) como la cinta que inició el indigenismo en el cine. El filme narra la historia de una pareja de purépechas, Eréndira (María Teresa Orozco) y Zirahuén (Emilio Fernández) de la isla de Janitzio, Michoacán. Tras la llegada de un mestizo, Manuel Moreno (Gilberto González), el amor de la pareja, la vida y forma de producción de los pobladores pesqueros de la isla se ven irrumpidos. Moreno, representante de una compañía pesquera comenzó a comprar el pescado a los pobladores de Janitzio por una cantidad insignificante, debido a esto, surge una pelea que Zirahuén intentó solucionar, pero terminó siendo encarcelado. Los lugareños no pueden hacer nada en contra del poder de Moreno. El amor de Eréndira y Zirahuén es condenado al fracaso. A modo de Eisenstein, esta película tuvo una presencia de actores no profesionales, a excepción de los protagonistas.

Antes mencionamos que, con la intención de revalorar al indígena (pero sobre todo sus manifestaciones culturales), el gobierno cardenista construyó un discurso en donde al indígena contemporáneo lo relacionaron con el pasado precolombino. En *Janitzio*, se ve presentado la situación histórica de los indígenas cuando en la película, Don Pablo, alude el derecho que tienen los lugareños por el pescado del lago, ya que les fue heredado por sus emperadores, mucho antes de la llegada de los españoles.

La intención de la cinta fue exaltar la presencia indígena, como símbolo de la mexicanidad, pero bajo los cánones que dictaba una nación unificada. De esta manera persiste una visión paternalista: el indígena visto como “otro”, ajeno al presente, indefenso, con una mentalidad irracional que propiciaba la superstición. El Estado mexicano debía redimirlo a través de una formación especial que lo acercara a la técnica; tendría que aprender el español, a lavarse con jabón; el indígena debía convertirse en un mexicano moderno. De ahí que *Janitzio* (así como

¹¹⁴ Vidal, *El surgimiento de la industria cinematográfica*, p. 174.

lo hizo el cine con temática indígena) buscó integrar al indígena al resto de la sociedad para conformar un país homogéneo.

Por tanto, señala Julia Tuñón, el filme destaca un carácter documental, el cual pretende reproducir algunas tradiciones auténticas, como por ejemplo sus

Imagen 8 Hombres indígenas pescando.



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=PunIP_5TcH4

actividades económicas relacionadas con la pesca: vemos cuando los indígenas pescan en el lago, la manera de tejer sus redes, cuando limpian el pescado; vemos como se bañan a los niños, como se enjuaga la ropa, la manera de recoger agua con cantaros y vemos una escena en la que se muestra cómo se hacen tortillas.

Imagen 9 Mujer haciendo tortillas.



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=PunIP_5TcH4

También se muestran algunas artesanías como jarros, cazuelas, canastas (véase imagen 8 y 9).

Un aspecto que caracteriza a esta película es que la figura del indígena es presentada de manera respetuosa y seria, ya que, al menos el lenguaje dejó de lado el tono paródico; pero presentó su atuendo estereotipado: huaraches, sarape, ropa de manta, rebozos, trenzas, sombreros, sumiso, tez morena (ver imagen 10 y 11).

Imagen 10 Mujeres indígenas



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=PunIP_5TcH4

Imagen 11 Hombres indígenas



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=PunIP_5TcH4

La noche de los mayas (1939,) dirigida por Chano Urueta, es otra cinta que respondió al periodo en donde la cuestión indígena ocupó un punto central dentro del proyecto nacional cardenista. Por medio de la exaltación a los indígenas, como uno de los elementos del nacionalismo mexicano, se buscó consolidar la unidad

nacional. En dicha cinta se utilizaron elementos de la cultura indígena maya para crear una imagen nacional.

La trama en, *La noche de los mayas*, se desarrolla en un pueblo llamado Yuyumil, ubicado en el estado de Yucatán. Cuenta la historia trágica de un triángulo amoroso entre Lol (Stella Inda), Uz (Arturo Córdova), -que desde su nacimiento fueron elegidos para estar comprometidos- y Miguel, un viajero blanco que llega al pueblo en una expedición que busca explotar los árboles zapotales de donde extraerá el jugo y convertirla en chicle. A cambio del permiso que pide el viajero al jefe del pueblo, el hombre blanco les dará pólvora, plomo, aguardiente y sal. La trama se centra en la transgresión de un tabú sexual. Lol, se enamora del viajero, se entrega a él, y es cuando en el pueblo inicia una sequía, seguida de una hambruna que son atribuidos a la falta cometida por Lol; ella es entregada a los dioses para que se apacigüen, inmediatamente a la muerte de Lol cae una lluvia.

Al igual que *Janitzio*, *La noche de los mayas* tiene un carácter documental. La cinta buscó exaltar algunas costumbres prehispánicas (como el juego de los cantaros, la siembra del maíz, la forma de hacer tortillas), ritos, danzas, atuendos, escenarios arqueológicos. Sobre todo, este último aspecto, si lo ubicamos en el contexto donde el gobierno buscó mejorar y hacer más dinámico el turismo, la cinta exalta la grandeza arquitectónica de los mayas. Además, recordemos, esta actividad beneficiaría a los pueblos indígenas de las distintas regiones del país: desarrollo y mejoramiento su vida (generando otras alternativas a sus actividades económicas como la creación de artesanías) y atendería la marginación de las poblaciones, dado que dicha actividad impulsó fuertemente la construcción de carreteras.

Chichen Itzá (Yucatán).



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=A9sfaM1D2PM&t=1101s>

Característica especial de esta cinta fue el tratamiento que se le dio al lenguaje. Como antes mencionamos, en el cine existieron dos formas de presentar el lenguaje de los indígenas: el poético y el cantadito. Ya que utilizar el lenguaje indígena no era opción –no solo por la barrera del lenguaje, también debido al proyecto homogeneizador del Estado-, en *La noche de los mayas*, cuando los personajes indígenas mayas hablan emplean un lenguaje poético, simbolizando “el alto grado de estilización de la lengua maya.”¹¹⁵ Esto se hizo con la intención de que el espectador pudiera diferenciar el lenguaje elegante de los mayas, contra el lenguaje (español coloquial) de los mestizos.¹¹⁶

En cuanto a la representación del indígena, la película muestra a personas ingenuas, marginadas, establecidas en el pasado, -al igual que *Janitzio*-. Esto lo podemos observar con la presencia del sacrificio humano: cuando Lol es condenada al sacrificio, tras haber cometido su falta; también lo vemos en las supersticiones que tienen los indígenas; o a través de las danzas y lo temerosos de las relaciones con personas foráneas, vistas como tabú. Lo anterior obedece “al modelo que identifica al indígena solamente con sus raíces prehispánicas, las cuales han permanecido intactos a lo largo de los siglos.”¹¹⁷ Vemos a un indígena vestido con

¹¹⁵ Jiménez Tabone, “Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas”, p. 114-115.

¹¹⁶ Jiménez Tabone, “Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas”, p. 115.

¹¹⁷ Jiménez Tabone, “Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas”, p. 114.

su atuendo tradicional, pero que no escapa del típico modelo: sombrero, huarache, ropa de manta, rebozo.

Imagen 12 Grupo de indígenas y viajeros mestizos.



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=A9sfaM1D2PM&t=1101s>

En suma, el cine indigenista representó otra vertiente el cual sirvió para construir una “mexicanidad”, una identidad nacional. No obstante, de acuerdo con Carlos Rossainzz, “los directores del cine comercial insistieron en un “indigenismo” de cartón con toda la plasticidad de un paisaje atiborrado de nubes y magueyes. Han visto al indígena como sujeto folclórico, hierático y pintoresco ajeno al verdadero drama de las luchas sociales del país.”¹¹⁸ Por su parte, el Estado, desde el punto de vista de las políticas, creó documentales de corte pedagógico y propagandístico con tema indígena; por ejemplo, Álvaro Vázquez Mantecón, nos da un ejemplo de un documental sobre un *Centro de Educación Indígena*, ubicado en Michoacán (dirigido por Gregorio Castillo 1938). El documental narra toda la dinámica sobre qué hacer con los indígenas para redimirlos: enseñanza del español como idioma común; se fomenta la utilización del jabón y agua para su aseo personal, lo mismo que las prácticas de gimnasia, necesarias para el desarrollo físico del hombre; se enseña aritmética, civismo, entre otros. El objetivo de estos centros fue formar obreros, proporcionar herramientas al indígena para incorporarse a la civilización.

¹¹⁸ Rossainzz Méndez, “El estereotipo del indígena en la Época de Oro”, p. 66.

CAPITULO IV. MANIFESTACIÓN DEL NACIONALISMO EN TOLUCA

El Estado de México, al igual que el resto del país, no pudo evitar los destrozos causados por el movimiento revolucionario de 1910-1920. Si bien en el estado no se dieron las grandes batallas que, si se presentaron en las regiones centrales del norte y sur del país, solo a excepción de la zona sur de la entidad como, Tenancingo, Temascaltepec, Sultepec, por mencionar unos, experimentaron una fuerte actividad de grupos zapatistas. Toluca, siendo la capital del estado y dada su cercanía con la ciudad de México, hizo que sus distritos tuvieran un mayor control por parte del gobierno, “realmente sufrieron pocos sobresaltos de parte de las partidas rebeldes, las cuales no se atrevían a acercarse a las zonas aledañas a la capital, más bien, la inseguridad provendría de los abusos que cometen las propias fuerzas de seguridad pública.”¹¹⁹ No obstante, debido a la inestabilidad política y económica a nivel nacional como regional, la ciudad de Toluca poco pudo avanzar en sectores como la educación, salud, obra pública, y en general todo lo que había presentado antes de la Revolución.¹²⁰

Al igual que el resto del país, el gobierno mexiquense,¹²¹ inició la década de los veinte un proceso de reconstrucción económico, político y cultural. La línea central

¹¹⁹ Alanis Boyzo, *Historia de la Revolución en el Estado de México*, p. 96. Sobre todo, estos acontecimientos se presentaron a finales de 1915 cuando el grupo constitucionalista ocupó la ciudad de Toluca. Por ejemplo, en Toluca se dio una rivalidad entre las fuerzas militares y la policía municipal en la conducción del gobierno; en este punto los abusos y excesos de los militares (saqueos a las comunidades, saqueos a los comercios, ocupación de casas con robo de sus pertenencias, entre otras cosas) proliferaron, y la inseguridad que se vivía continuó hasta 1920. Alanis Boyzo, *Historia de la Revolución en el Estado de México*, p. 99-100.

¹²⁰ Recordemos que, durante el porfiriano, 1876-1910, el país mexicano se insertó en el contexto mundial, donde la modernidad y progreso imperaron. El objetivo principal del gobierno de Porfirio Díaz, “se trasladó a la edificación de obras públicas y monumentos, de obras de saneamiento y de urbanización cuyo fin último era demostrar que México era “una nación al fin civilizada” ante propios y extraños.” Moya Gutiérrez, “Rehabilitando históricamente al Porfiriato” p. 86. Durante este periodo, Toluca (y principales ciudades del país) tomó un mayor dinamismo: hubo un incremento de habitantes, la ciudad despuntaba económicamente puesto que ofrecía mayores oportunidades de empleo a nivel estatal, debido al desarrollo industrial. Toluca, al ser la capital del estado, la administración de Villada (1889-194) le confirió mayor importancia a la mejora de infraestructura y al embellecimiento de Toluca; esto se vio reflejado en progresos como: pavimentación de calles; introducción de agua potable y alumbrado público; construcción de atarjeas, jardines, fuentes, avenidas, plazas públicas, hospitales, bancos, escuelas; se edificaron un gran número de casas, edificios públicos y privados.

¹²¹ Gobierno representado por los Gomistas, quienes fueron un “grupo de caudillos que reclamó de su legítima participación revolucionaria el control de espacios políticos como recompensa a su delicada lucha por la “democracia.” Representada por la figura central de Abundio Gómez, sus hermanos Margarito y Filiberto Gómez, Wenceslao Labra (yerno de Filiberto), Carlos, Agustín y Manuel Riva Palacio, Gilberto y Alfonso Fabila,

del nuevo proyecto político fue el nacionalismo, ideología caracterizada por una postura hostil hacia todo aquello considerado no nacional, apelando a la exaltación de la nación y sus elementos culturales, económicos, históricos, entre otros. En cuestión cultural, el nacionalismo apeló a la reivindicación de la cultura popular como elemento definitorio de la cultura mexicana. Por esto último, el objetivo del siguiente apartado es identificar si en la ciudad de Toluca se dieron muestras de ese nacionalismo. Sobre todo, en el cine que fue una de las herramientas más importantes para consolidar la identidad nacional durante el gobierno cardenista. Para ello es necesario conocer la dinámica de la ciudad, ver como estaba conformada: su población, la dimensión, sus espacios de esparcimiento, sus escuelas; si las nuevas construcciones o remodelaciones de Toluca se vincularon con la política nacionalista, sobre todo durante la presidencia de Lázaro Cárdenas. Pero antes, expondremos a grandes rasgos cómo se fue recuperando la ciudad de Toluca después del movimiento armado.

Con la finalidad de reactivar la economía estatal y fortalecer el mercado interno, desde la década de los veinte y treinta, los distintos niveles de gobierno del estado mantuvieron como elemento fundamental la construcción de caminos y carreteras para crear nuevas fuentes de empleos, además de fomentar el turismo y ampliar la comunicación entre distintas regiones.

Aunado a lo anterior, el gobierno federal como el gobierno estatal, siguieron el modelo exportador porfirista. El Estado de México basó su economía en la exportación de la minería y agricultura, principalmente.¹²² Sin embargo, la dependencia sobre la exportación de materia prima se vio afectada con la crisis mundial de 1929, siendo un golpe directo sobre la economía estatal, dado que su fuente de ingreso se vio mermada: las exportaciones y precios de materias primas fueron disminuyendo; sumado a ello el desempleo y la reducción o suspensión de salarios tanto de funcionarios públicos, como maestros, obreros, entre otros. Como

José Luis Solórzano, Juan Fernández Albarrán, Alfredo Zárate Albarrán. Cada uno ocupó distintos cargos en el gobierno estatal. Maldonado Aranda, Salvador, "Rediscutiendo el centralismo político", p. 236-237.

¹²² López Ponce, "El gasto educativo", p. 270.

ejemplo de lo anterior se encuentra el cierre de la fábrica de Cerveza Toluca y México, y con ello el desempleo de 313 obreros.¹²³

En un contexto donde los gobiernos del país buscaron alternativas para hacer frente a la crisis mundial de 1929, en territorio mexiquense se creó la Ley de Protección a la Industria del Estado de México (1931). Dicha ley buscó atraer empresarios y ofreció a las nuevas industrias que se establecieran en la entidad y las existentes que ampliaran sus instalaciones, “el pago de 50% de los impuestos que fijara la ley de ingresos y goce de esa gracia por un término de 5 a 10 años.”¹²⁴ Se crearon nuevos impuestos con el fin de mejorar los ingresos (como por ejemplo impuesto a la explotación de leña, portar un arma, al alcohol). Se aprobaron iniciativas en donde se otorgaban concesiones a quienes establecieran centros recreativos, de los cuales el gobierno obtendría ingresos. A lo anterior se suma el apoyo brindado por el gobierno de la república que concedió a los estados la participación con el impuesto minero y de gasolina.¹²⁵

El gobierno mexiquense, de la década de 1930, presentó las bases para el desarrollo industrial (Filiberto Gómez 1929-1933, José Luis Solórzano 1933-1935, Eucario López 1935-1937 y Wenceslao Labra 1937-1941). Para el caso de Toluca, de acuerdo con Norberto Ponce, particularmente con el gobierno de Wenceslao Labra, (cuyo gobierno coincidió con la superación de la crisis en México) se colocó en un escenario de transición a la industrialización, dentro del contexto de la política de sustitución de importaciones.¹²⁶ El mismo autor, indica que el citado gobernador puso en marcha, con más fuerza, la fase de desarrollo industrial en el estado con su Plan de Confianza, el cual estuvo “orientado en atraer inversionistas para iniciar la industrialización” (cuyas bases legales se encontraban en la Ley de Protección a la Industria de 1931) y así crear fuentes de trabajo, difundiendo, principalmente, la

¹²³ López Ponce, “El gasto educativo”, p. 271.

¹²⁴ López Ponce, “El gasto educativo”, p. 304.

¹²⁵ López Ponce, “El gasto educativo”, p. 305.

¹²⁶ La sustitución de importaciones consistió en un nuevo modelo económico llevado a cabo en países que se hicieron dependientes de los países desarrollados. Los países, entre ellos, México, que tenían una fuerte dependencia de la exportación (materias primas), luego de la crisis de 1929 y su consecuente cierre de mercados se abrió la posibilidad de estimular la industria nacional.

protección de los intereses de los empresarios. El plan favoreció el establecimiento de un pequeño número de pequeñas y medianas empresas en Toluca.¹²⁷

Del mismo modo, en un periodo donde existió mayor importancia intervencionista del Estado en la economía y los temas sociales, la administración de Wenceslao Labra destacó por conseguir un aumento de los ingresos públicos con la inversión de capital en el establecimiento de industrias en el estado (aunado a la creación de nuevos impuestos, modificación de otros o el cobro de rezagos, entre otros). Gracias al aumento en los ingresos, el gobierno hizo posible el destino de recursos económicos, por ejemplo, al sector educativo que desde la década de los veinte se encontraba estancada y se fueron acumulando los adeudos salariales. En cuanto al tema laboral, el gobernador destacó por expedir el Estatuto Jurídico de los Trabajadores al Servicio de los Poderes del Estado y de los Municipios, en 1939, donde se manifestó la relación jurídica entre gobierno-patrón y trabajador: salarios, ascensos, servicio médico, asociación en sindicatos, etcétera.¹²⁸

Como observamos, las medidas llevadas a cabo por el gobierno del estado, paulatinamente estaban dando resultados. En este tenor, Gerardo Novo Valencia señala que a mediados de los años veinte se desarrollaron notables mejoras en la ciudad de Toluca, particularmente en el campo de la pavimentación de calles y caminos para mejorar el tránsito del automóvil cuyo beneficio era del dominio público y más porque la afluencia de vehículos día a día se multiplicaba.¹²⁹ De lo anterior, coincidió la construcción de la Carretera Internacional del Pacífico, en su tramo Toluca-Zitácuaro; de acuerdo con Novo Valencia, dicha carretera “activó el crecimiento de nuestra ciudad hacia el poniente, a partir de la Alameda, que por mucho tiempo había sido lindero de la ciudad (1932).”¹³⁰ En esta época también se trabajó en caminos como el de Toluca a Tenango, Temascaltepec, Malinalco y el de Valle de Bravo; a tono con el fomento del turismo, se mandó construir una carretera hacia el nevado de Toluca. El gobernador Wenceslao Labra mandó construir la

¹²⁷ López Ponce, “El gasto educativo”, p. 315.

¹²⁸ López Ponce, “El gasto educativo”, p. 318.

¹²⁹ Novo Valencia, *Toluquerencias*, p. 32.

¹³⁰ Novo Valencia, *Toluquerencias*, p. 388.

Unidad Habitacional Casas para Trabajadores, de las cuales fueron repartidas a 42 familias; también el Cuerpo de Bomberos quedó oficialmente fundada, listo al servicio de los toluqueños; surgieron las colonias (pequeña unidad habitacional) destinadas para obreros; se introdujo el alcantarillado y se amplió la red de agua potable a las nuevas zonas habitacionales, y se implementó un campo de aviación.¹³¹

A través de los años y con ayuda de las políticas del gobierno, a finales de los años treinta, Toluca entró en una fase de transición al desarrollo mediante el fomento a la industrialización. No obstante, es durante el periodo comprendido de 1947-1956 que la ciudad Toluca fue cambiando en gran medida, “perdiendo sus rasgos de ciudad provinciana y comenzara a adquirir los rasgos de ciudad moderna.”¹³²

Sin embargo, para la década de los treinta la ciudad de Toluca -y en general el Estado de México- se parecía mucho al de 1910, dado que el advenimiento del movimiento revolucionario (1910-1920) provocó que la entidad se viera inmersa en un clima de inestabilidad política, económica y social.

Pero, es precisamente a raíz de dicho movimiento que la población de Toluca (y de México), pero sobre todo la clase media que estaba creciendo, quería romper con el pasado porfirista (privilegios a extranjeros, tiranía, riqueza de unos cuantos, pobreza, gusto por lo europeo, en especial del afrancesamiento: la moda, los perfumes, la pompa, etc.). En este momento surgió un aire de renovación cultural, social, económico y político, que se fue acercando al nacionalismo revolucionario – ideología que se condensó durante y después del movimiento armado-.¹³³

Salvador Maldonado plantea que, a partir de la década de 1920, el Estado de México, particularmente la capital toluquense estableció una relación significativa con el gobierno federal, lo que repercutió en gran medida sobre la política estatal.

¹³¹ Novo Valencia, *Toluquerencias*, p 389.

¹³² Langarica Arellano, “Crecimiento urbano a partir del inicio de la arquitectura”, p. 26.

¹³³ Recordemos que el nacionalismo revolucionario se sustentó con el rompimiento del gobierno de Porfirio Díaz, el antimperialismo, proteger la riqueza nacional y consolidar la identidad nacional. A través del nacionalismo el gobierno posrevolucionario buscó unificar a la población mexicana en torno a la idea de una cultura común y homogénea, después de haber vivido una guerra civil.

En un contexto donde el proyecto federal buscó construir una identidad nacional, homogénea, que lo diferenciara del resto de los países, donde el nacionalismo estuvo muy presente, y una ciudad que debido a “la cercanía territorial de dominio, pero sobre todo por la identificación ideológica de proyectos políticos”¹³⁴ pudieron manifestarse muestras de un aporte al fundamento nacionalista.

Ejemplo de lo antes dicho, tenemos que, en tierra mexiquense, autores de la primera mitad del siglo XX como Genaro Robles (Josué Mirlo), Juan Talavera, Horacio Zúñiga, Juan B. Garza, Enrique Carniado, Alfonso Fabila, Isidro Fabela, escribieron novela, poesía, obras históricas, cuentos, donde cada vez más se acercaban a ese nacionalismo. Comenzaron a tocar temas nuevos como la opresión y pobreza que vivía la clase desprotegida, “otros buscaban resanar los efectos de un pueblo desgarrado por las discordias y las contiendas.”¹³⁵ En cuanto a la actividad periodística, desde el año de 1919 las publicaciones empezaron a proliferar, de igual manera tocaban nuevos temas como el agrícola, industria, difusión cultural y donde cada vez más tenían mayor participación los alumnos, los maestros, médicos, obreros y campesinos. Entre los nombres de publicaciones periódicas que podemos encontrar: *Nezahualcóyotl*, *Anáhuac*, la revista *Calpulli*, *Atetlacamachilitztl*, (los últimos tres circularon en Toluca).¹³⁶ No encontré información que me pudiera dar una idea sobre si los nombres de estas publicaciones tuvieron alguna relación con la doctrina nacionalista. No obstante, Yolanda Sandoval hace un recuento de las publicaciones que se hicieron desde que se erigió el Estado de México y solo es a partir de 1923 que comienzan a surgir los nombres de las publicaciones que hacen alusión a nombres prehispánicos. Posiblemente tenga alguna relación con la búsqueda de la exaltación del nacionalismo mexicano o simplemente no tenga relación alguna y sea solo interés de los editores.

¹³⁴ Maldonado Aranda, “Rediscutiendo el centralismo político”, p. 233.

¹³⁵ Sandoval, *Cincuenta años de cultura*, p. 35 y 36.

¹³⁶ Sandoval, *Cincuenta años de cultura*. El primero fue un seminario independiente de información, anuncio y variedades; el segundo fue un órgano informativo de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Primaria Superior; el tercero fue una revista de crédito ejidal y agrícola y el último fue un órgano de combate de los maestros federales del Estado de México. Sandoval, *Cincuenta años de cultura*, p. 35 y 36.

Otro ejemplo donde se puede observar la manifestación del nacionalismo lo encontramos en el movimiento artístico llamado *Art Déco*, caracterizado por ser un estilo que adoptó otras expresiones artísticas como el cubismo, el expresionismo, entre otros; además agregó otras formas que le sumaron valor e importancia a nivel internacional: elementos de las culturas antiguas (por ejemplo, la asiática, egipcia y prehispánica). Dicho estilo llegó a México en un momento en que el país se encontraba en la búsqueda de su identidad nacional.¹³⁷ De acuerdo a Alberto Álvarez Vallejo, en México, el Art Déco creó un sincretismo con el movimiento neindigenista el cual pretendió construir, a partir del pasado prehispánico, la identidad mexicana. El mismo autor señala que la aparición de arquitectura que hace alusión a las formas prehispánicas en México fue a partir de dos vías:

la primera es la que mayor vinculación guarda con la arquitectura californiana y la segunda trata de ser auténtica en cuanto a la imitación de las formas decorativas mayas, en especial aquellas que se dieron en las ciudades de la península de Yucatán, durante el periodo Puuc. Del primer caso se construyeron casas habitación en la Ciudad de México, en zonas residenciales y en otras colonias de reciente fundación, en lo que en aquel entonces eran áreas periféricas. Se caracteriza por una tendencia a la verticalización de algunos parámetros, a través del uso reiterado de gruesas estrías abultadas de sección cilíndrica, la alusión a los perfiles triangulares en el recorte de planos y, sobre todo, la presencia del marco mixtilíneo que recuerda en algunos casos de porción vertical, al mencionado arco falso maya. En cuanto al segundo caso, el de los detalles decorativos, cuya procedencia es marcadamente Maya-Puuc, se presenta en parciales aplicaciones en fachadas, cuya línea o temática general bien puede responder a otra intención estilística. En este sentido es válido afirmar que la sintaxis plástica de los alzados externos se ve complementada con la presencia de series de columnillas de robusto fuste y corta estatura, limitadas por las características cornisas de atadura con las que solían rematar las estructuras horizontales mayas.¹³⁸

¹³⁷ Movimiento surgido en el año de 1925 en París, Francia, pero se dio a conocer en distintas partes del mundo. El Art Déco tuvo una influencia en la pintura, en la moda, maquillaje, escultura, además de la arquitectura, entre otros. No obstante, fue en el año de 1966 cuando se adjudicó el término Déco.

¹³⁸ Álvarez Vallejo, *Historia de la modernidad arquitectónica*, p. 27.

No obstante, Alberto Álvarez Vallejo aclara que debido a la poca aceptación de la tendencia neoindigenista, tanto artística (gremial) como público en general, no se logró consolidar una teoría arquitectónica por lo que no se construyó un número importante de obras. Posiblemente Yucatán fue el lugar donde este estilo alcanzó mayor radicalidad con el arquitecto yucateco Manuel Amabilis. “Este arquitecto construyó obras dentro de este parámetro estilístico y publicó libros en donde, con sobrado idealismo, falta de rigor científico y absoluta parcialidad a favor del arte maya”¹³⁹

Imagen 13 Arquitectura Art Déco
Detalle de tablero casa habitación en Toluca. Ecléctico mayista



Fuente: Álvarez Vallejo, *Historia de la modernidad arquitectónica*, p. 28.

Alberto Álvarez Vallejo, en su libro titulado *Historia de la modernidad arquitectónica del Arte Déco y la continuidad de Toluca y sus plantas simbólicas*, nos muestra un ejemplo de una casa habitación en donde hace referencia al carácter neoindigenista: ubicada en constituyentes núm. 904 pte., construida entre 1928-1941, señala el autor, esta casa contiene elementos ecléctico mayista (véase imagen 13). No obstante, el mismo autor aclara que la aparición de la arquitectura deco neoindigenista no necesariamente hacía alusión a motivos prehispánicos, también podía responder a otra intención estilística.

Continuando con el mismo autor, aclara que la construcción de monumentos, en Toluca, tuvo una relación nacionalista, pero fueron levantados por motivos históricos, por ejemplo: el Monumento al Maestro Universitario (1928), Monumento

¹³⁹ Álvarez Vallejo, *Historia de la modernidad arquitectónica*, p. 21. Un ejemplo de construcción donde la ornamentación hace alusión a la cultura maya es La Casa del Pueblo en Yucatán.

a la Bandera (1941), Monumento Plaza de la Reforma (1951) y el Monumento a los Niños Héroes (1957).¹⁴⁰

Por un lado, tenemos que la arquitectura Déco incorporó la ideología del nacionalismo basado en un pasado indígena glorioso (una vertiente del nacionalismo). Por otro, simbolizó el desarrollo, la modernidad e innovación que buscaba el gobierno mexicano. En un país donde estaba aumentando la población y el urbanismo (automóvil, electricidad drenaje, etc.) ciudades como Toluca vieron la necesidad de crear espacios funcionales y confortables, dado que el Déco encerraba la idea de rapidez y de la función. Alejandra Cabral señala en la siguiente cita:

En las construcciones en general: los muros de adobe son sustituidos por el tabique y las losas realizadas con enladrillado, se cambiaron por las losas de concreto armado, a las cuales se les agrega el vitroblok, para permitir un cambio gradual de luz. En las viviendas, la fachada principal es tal que se hace corresponder al frente, se deja un área pequeña para jardín y el desarrollo de los espacios se realiza en dos plantas. Se eliminan espacios como el ocupado por el costurero, el salón del fumador, el patio central y se incorporan que brinden confort, como el baño completo. Las recámaras son más íntimas y no se permite comunicación de estos espacios y las zonas de estar; la cocina, el comedor y la azotehuela se relacionan entre sí, el baño y las recámaras se convierten en espacios relacionados y en ocasiones ambos son situados en la planta alta. En clases altas la cochera forma un espacio más, dentro de la distribución de la planta.¹⁴¹

El estilo *Art Déco*, según palabras de Alberto Álvarez Vallejo, “es la entrada de la modernidad en Toluca al finalizar la década de 1920, con la utilización de planta funcional y sistemas constructivos modernos: el concreto armado.”¹⁴² Esta modernidad también estuvo representada por la construcción de los edificios más altos de su época (1929-1957), dejando muestra en edificaciones públicas y privadas, entre la que se encuentra el edificio la Violeta.

¹⁴⁰ Álvarez Vallejo, *Historia de la modernidad arquitectónica*, p. 17.

¹⁴¹ Cit. en Álvarez Vallejo, *Historia de la modernidad arquitectónica*, p. 20.

¹⁴² Álvarez Vallejo, *Historia de la modernidad arquitectónica*, .p. 15.

Ahora, en cuestión educativa, Toluca estuvo acorde con el federal. Ya desde la década de los veinte, aclara Norberto Ponce, se había consolidado la idea del estado educador, sin embargo, es a mediados de la década de 1930 que el Estado comenzó a dirigir la educación con la reforma al artículo tercero constitucional. Dicha reforma declaraba la educación socialista, el cual buscó crear hombres y mujeres aptos para el cultivo intelectual, útil para el trabajo productivo tanto en fábricas como en el campo; “la escuela permitiría al alumno crear un concepto racional excluyendo de la enseñanza toda doctrina religiosa, combatiendo así cualquier clase de fanatismos y prejuicios.”¹⁴³ Pero, también la educación estuvo orientada a forjar el sentimiento nacionalista para crear una cultura homogénea.

¿Qué sucedió con la educación socialista en la ciudad de Toluca? Norberto Ponce, señala que a finales de 1935 el gobierno del Estado de México declaró que la educación que se impartiría en la entidad (en todas sus modalidades) sería socialista.¹⁴⁴ Por su parte, Elvia Montes de Oca refiere que “desde que entró en vigor la reforma educativa los periódicos que se editaban en Toluca se pusieron a trabajar a su favor.”¹⁴⁵ Periódicos -o como Montes de Oca los llama, editoriales didácticas- como *Acción Municipal*, *Juventud. Órgano Científico y Literario*, *El Informador Diario de Toluca*, *Vanguardia. Órgano de la Sociedad de Estudiantes Normalistas*, e incluso la radio, fueron utilizados por intelectuales o profesores para publicar artículos en donde anunciaron que la llegada de la nueva escuela -en general del plan sexenal- podría acabar con la división de clases sociales y se podría aspirar a una sociedad más igualitaria; además, en los periódicos se explicaba los métodos que el maestro debía usar en la nueva escuela. El maestro fue el encomendado de llevar a cabo la labor de formar nuevos hombres y mujeres capaces de trabajar en beneficio de todos.¹⁴⁶ De ello derivó la importancia de reformar el plan de estudios de las Escuelas Normales de la ciudad, espacios donde saldrían los nuevos profesores; o con la intención de preparar al nuevo maestro la Liga Magisterial, antecedente del Sindicato de Maestros del Estado de México,

¹⁴³ Montes de Oca, *La educación socialista en el municipio de Toluca*, p. 5.

¹⁴⁴ López Ponce, “El gasto educativo”, p. 283.

¹⁴⁵ Montes de Oca, *La educación socialista en el Estado de México*, p. 96.

¹⁴⁶ Montes de Oca, *La educación socialista en el Estado de México*, p. 96.

organizó conferencias relacionadas con la nueva educación.¹⁴⁷ En este tenor, el Instituto Científico y Literario se sumó en el año de 1936 a impartir, en todos sus ciclos y grados, la nueva educación.¹⁴⁸

No obstante, el impulso que se necesitó para implantar la educación socialista en Toluca y la entidad se vio frenado por: la falta de recursos económicos, falta de consistencia teórica, huelgas de maestros (por suspensión de salarios que se venía dando desde la década anterior), oposición de padres de familia y la iglesia, reducción de asistencia de alumnos, suspensión de clases (derivados de las huelgas de los maestros). Y en la medida que se acercaba el final del periodo presidencial de Cárdenas el impulso de dicha educación se fue reduciendo.

El ramo de las diversiones, el cine en específico, fue otros de los espacios donde se manifestó el nacionalismo. Antes de adentrarnos en este aspecto, recordemos la importancia del cine para el estado mexicano posrevolucionario, sobre todo en el periodo de presidencia de Lázaro Cárdenas, ya que durante esta época se centra el presente trabajo.¹⁴⁹ Para empezar, el cine fue una de las herramientas más importantes, utilizadas por el Estado cardenista, para difundir las ideas del nacionalismo, después de la educación. A través del cine, señala Vidal, el gobierno buscó tener el control social, “control que no era una dominación externa del

¹⁴⁷ Montes de Oca, *La educación socialista en el municipio de Toluca*, p. 8.

¹⁴⁸ También se creó la Escuela Normal Mixta y se fundó la Academia Nocturna “Tierra y Libertad” para trabajadores. Esta segunda escuela dio la oportunidad a los obreros de la ciudad de Toluca de culminar sus estudios primarios, o bien, estudiar la escuela secundaria; entre las materias que impartieron están: lengua nacional, historia patria, enseñanza de escritura y lectura, practica de pequeñas industrias, elementos de sociología marxista. Se le brindó a la población toluqueña herramientas que le posibilitarían desempeñarse mejor en su trabajo. Rea Razo, José Alonso, “Educación para adultos”, pp. 63 y 67.

Dichas escuelas coincidieron con el proyecto educativo cardenista; en la primera se organizaron conferencias con orientación socialista, dirigidas a maestros y alumnos normalistas y, en el segundo, los programas educativos tuvieron un enfoque socialista.

¹⁴⁹ Al concluir el movimiento revolucionario no existía un consenso sobre los elementos que conformaban la identidad mexicana. A lo largo de la década de 1920 la línea central de la cultura mexicana fue el nacionalismo y la reivindicación de la cultura popular como elemento definitorio de la identidad nacional, por ello en esta década se dan una serie de discusiones políticas, artísticas, filosóficas, cuya tarea fue identificar los elementos que debían definir a México y al pueblo mexicano. Es a finales de la década de los treinta cuando se comienzan a difundir, promover y consolidar, los símbolos nacionales.

ciudadano, sino de la interiorización de lo que debía ser la sociedad en la conciencia colectiva de los diferentes niveles socioeconómicos de México.”¹⁵⁰

Durante el gobierno del presidente Cárdenas se reafirmaron los elementos (inventados por la elite de la década de los veinte: charro, indígena, paisaje, lengua, historia, tradiciones, héroes, entre otros) que conformaban “la mexicanidad”. Cárdenas se apoyó de todos los medios posibles para introducir en la mente colectiva mexicana el sentimiento de pertenencia a la nación mexicana y finalmente lograr la integración nacional, tan buscada desde el término de la lucha armada.

También recordemos que, si bien el trabajo se ubica en el periodo de presidencia del general Lázaro Cárdenas, no obstante, comenzamos a identificar las películas nacionalistas que se proyectaron en Toluca a finales de 1936-1940.

Partimos de la idea de Montes de Oca cuando afirma que en el año de 1936, con la expulsión de Calles, se consolidó la figura de Cárdenas, lo que permitió al gobierno cardenista llevar a cabo sus propuestas políticas y, por medio del cinematógrafo difundir y exaltar los pilares sobre las cuales fincó su estrategia política, entre ellas encontramos la cultura popular (que a raíz de la Revolución Mexicana permitió un cambio en la representación de la cultura mexicana, ahora, las clases populares, es decir, la mayoría del pueblo mexicano se convirtió en el centro de la representación de “lo mexicano”, a diferencia del periodo porfirista.

A partir del arte popular, el presidente Cárdenas (como lo hicieron sus antecesores) buscó unificar a la población mexicana introduciendo el sentimiento de pertenencia a una nación. Además, en el citado año, se dieron acontecimientos importantes para que se diera un salto cuantitativo en la producción fílmica mexicana, por ejemplo, el apoyo brindado a la producción cinematográfica mexicana por parte del presidente, la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad que buscó centralizar y controlar la información del país, precisamente con la idea de unificar al pueblo mexicano. Entre otros aspectos realizados durante la presidencia de Lázaro Cárdenas: el estado reconoció su función política y social, y más aún su

¹⁵⁰ Vidal, “*El surgimiento de la cinematografía*”, p.23.

capacidad integradora; se reforzó la temática del cine educativo; se decretó la reforma al artículo 73 constitucional, donde comprometió a su gobierno apoyar en todo lo posible a la naciente industria fílmica; el Estado patrocinó de manera directa, a través de instituciones como el PNR, Comisión Nacional de Irrigación, Secretaría de Cultura y el Departamento de Prensa algunos cortos y largometrajes; se expidió un decreto donde impuso la exhibición de, por lo menos una vez al mes, una película mexicana en las salas cinematográficas del país.

Aunado a lo anterior, el triunfo obtenido de *Allá en el Rancho Grande* -a nivel nacional como internacional- permitió el aumento de producción de cintas mexicanas -sobre todo las que se insertaban en la misma temática- que intentaban mostrar lo que era México y lo que era ser mexicano.

Partiendo de lo anterior, en las siguientes páginas identificaremos si existió la proyección cine nacionalista en Toluca. Pero antes describiremos como se encontraba la ciudad de Toluca en la década de los treinta, es decir, cuanta era su población, a que se dedicaban los toluqueños y cual eran los espacios de esparcimiento a la que estaba acostumbrada la sociedad, esto con la finalidad de explicar la dinámica de los cines.

Al iniciar la década de 1930, la población de Toluca alcanzó los 41 234 habitantes y al finalizar la década tenía 43 420¹⁵¹. Los límites de la ciudad estaban, según Margarita García Luna en: “la Alameda era el límite por el poniente, el Instituto Científico y Literario era el límite por el sur, por el norte la población llegaba hasta atrás del templo de El Carmen y por el oriente se extendía hasta la estación del Ferrocarril Nacional de México.”¹⁵² La misma autora nos aclara que el templo El Ranchito se encontraba a las afueras de la ciudad, en el cerro del Calvario solo se encontraba un templo, la mayoría de las casas seguían siendo de adobe, también la ciudad contaba con diversos hidrantes para abastecer de agua a los vecinos.¹⁵³

¹⁵¹ Toluca en 1910 tenía una población de 31 mil 23 habitantes, en 1920, aumentó a 34 mil 265, en 1930 tenía 41 mil 234, en 1940 había 43 mil 420, en 1950 se observa un considerable aumento, fue de 115 mil 19 habitantes. Para las siguientes décadas los números se aceleraron.

¹⁵² García Luna, *Una ciudad y dos causas sociales*, p.115.

¹⁵³ García Luna, *Una ciudad y dos causas sociales*, p. 143.

Toluca seguía siendo una población pequeña, si la comparamos con la ciudad de México, Monterrey o Guadalajara, que para esta época eran las ciudades más dinámicas dado su aumento en las actividades manufactureras.¹⁵⁴ García Luna señala que la ciudad de Toluca mantenía un ambiente provinciano, ella señala:

[...] mantenía muchas de las características de Toluca de antaño, de la ciudad de principios del siglo pasado: calles angostas, empedradas o con antiguo pavimento; banquetas enlosadas; casonas de tipo colonial o del siglo XIX, con balcones de herrería, con amplios zaguanes que permitían ver en el interior grandes patios, soleados corredores llenos de macetas floridas y de jaulas con pájaros que llenaban con su algarabía las viejas residencias. [...] Las calles eran poco transitadas por contados automóviles.¹⁵⁵

Por su parte, en la obra titulada *Forjadoras del Estado de México*, los autores hacen referencia que en la ciudad de Toluca se seguía practicando la actividad de crianza de animales de corral, siendo un área urbana, era común la práctica de dicha actividad.¹⁵⁶ (Ver imagen 14).

Imagen 14 Toluca en 1930



Fuente: García Luna, *Una ciudad y dos causas sociales*, p. 142.

¹⁵⁴ Sobre este tema véase Garza, Gustavo, “Evolución de las ciudades mexicanas en el siglo XX”.

¹⁵⁵ García Luna, *Una ciudad y dos causas sociales*, p. 149.

¹⁵⁶ Los autores hacen mención que, a finales de la década de 1930, una casa a nueve cuadras de Los Portales, seguían con el cuidado de animales de corral. Senties Echeverría Yolanda, José Yurrieta Valdés y Miguel Ángel Gutiérrez, *Forjadoras del Estado de México*. p. 188.

Los portales de Toluca seguían siendo, el corazón de la ciudad y, por lo mismo, el centro de reunión de todos los grupos sociales y el núcleo central de las actividades mercantiles. Pero también como refiere García Luna, este corazón lo compartía con el mercado 16 de septiembre, el Instituto Científico y Literario, entre otros. Ahora bien, ¿Qué es lo que se podía encontrar en los portales, siendo el núcleo mercantil de la ciudad? Algunos de los establecimientos que se encontraban en los portales estaban: el “Palacio de Cristal, almacén de cristalería y regalos en el portal Madero 14; La Reforma del Comercio, camisería, sedería, perfumería y novedades en Constitución 7; El Puerto de Liverpool, ropa y artículos de lujo en el portal Madero 18; La Violeta, cajón de ropa y mercería en Independencia 16; la Fábrica de Jabón de Mariano Salgado.”¹⁵⁷

Precisamente, hablando de los espacios de actividad económica que se encontraban en el centro de la ciudad se encontraba el Mercado 16 de septiembre. El citado establecimiento, señala Gerardo Ozuna, fue un espacio donde no solo los toluqueños ofrecían sus productos, también distintas personas de pueblos vecinos viajaban a la capital mexiquense a ofrecer sus mercancías. En el interior de este inmueble existieron puestos donde vendían carne, maíz, plantas medicinales, artesanías, fruta, verdura por mencionar unos; fuera del mercado, todos los viernes se ponía un tianguis donde se podía encontrar puestos de sarapes, rebozos, acociles, ranas y patas de res cocida, pulque, cal para preparar nixtamal, quesos, quelites y más.¹⁵⁸ El mercado era visitado por las familias de Toluca, donde era costumbre que las amas de casa, de todas las clases sociales, acudieran al mercado a surtir para su semana.¹⁵⁹ Continuando con Ozuna, nos menciona que el Mercado 16 de septiembre no solo era visitado por toluqueños, también por turistas extranjeros (norteamericanos en su mayoría) con la intención de adquirir artesanías o para hacer retratos de mujeres y hombres campesinos u obtener imágenes del ambiente de aquellos años.

¹⁵⁷ García Luna, *Una ciudad y dos causas sociales*, p. 145.

¹⁵⁸ Ozuna, “Mercado 16 de septiembre”

¹⁵⁹ Ozuna, “Mercado 16 de septiembre”

Además de los ya citados centros de reunión, la capital mexiquense contaba con la plaza de los Mártires, la Alameda, la plaza Zaragoza y la calzada Colon, donde las familias toluqueñas acostumbraban a dar paseos y divertirse, espacios que, como actualmente, permiten olvidarnos del trabajo, la escuela, preocupaciones, y nos brindan la posibilidad de pasar un rato agradable en compañía de nuestros seres queridos.

Si de diversión se trataba, los toluqueños tenían de donde escoger. Para identificar en que consistían sus diversiones consultamos el ramo de diversiones públicas del AHMT (1936-1940), gracias a eso pudimos apreciar que existía una gran diversidad de espacios que ofrecían momentos de risas, tranquilidad, asombro, romance, alegría, euforia, etcétera. La ciudad de Toluca contaba con establecimientos donde se presentaban funciones de box y lucha libre; tal es el caso de la Arena Toluca que se ubicaba en la av. Álvaro Obregón num.17 a dos cuadras del portal, el gimnasio Agustín Millán, o la plaza de toros llamada “El Toreo”, donde no solo se presentaban corridas de toros o charlotadas, también se realizaban jaripeos y peleas de box.

En esta sección pudimos observar registros donde se concedía permiso a personas o compañías para que se pudieran establecer en la ciudad de Toluca de forma periódica y así ofrecer a la población toluqueña distintas diversiones. Por ejemplo: en el año de 1936, en la casa núm. 2 de las calles de Arteaga se abrió de manera provisional un salón de exhibiciones cinematográficas de interés educativo, con la intención de alejar a la niñez de lugares o espectáculos que pudieran perjudicar su buena educación; en junio de 1936 se instaló la Carpa Ideal, compañía que presentaba funciones de zarzuelas y variedades, ubicada en las calles de Hidalgo cerca del jardín Zaragoza; en abril de 1937 se abrió el salón Trianon donde se verificaban funciones de drama, zarzuela y comedia, ubicada en la casa núm. 10 de la av. Independencia; en 1938 se concedió permiso para que en la calle núm. 10 de la av. Independencia se estableciera un salón de baile denominado Trianon; en 1938 se concedió autorización por dos días, 12 y 14 de enero, para instalar el Teatro Portátil México, a un lado del jardín Zaragoza; en el salón de las Oficinas del Sindicato Mexicano de Electricistas, división Toluca, se concedió permiso en abril

de 1940 para exhibir películas de la Universidad Obrera de México. Aunado a lo anterior, el ayuntamiento de Toluca concedió permisos para que se pudieran establecer (en la vía pública) otro tipo de diversiones como: actos de telepatía, actos acrobáticos, cantar y vender canciones impresas, tocar mariachi, actos de malabares, tocar marimba, instalar juego de argollas, volantín de caballitos, juego de tiro sport, sillas voladoras; sobre todo estas últimas eran diversiones que se establecían en las ferias de los barrios de la ciudad (San Sebastián, San Bernardino, San Juan, entre otros).¹⁶⁰

Continuando con los espacios de diversión, un tanto diferentes a los ya mencionados, eran los cines. Estos espacios de diversión no se disfrutaban al aire libre, sino que era otro ambiente que permitía nuevas experiencias: uno cerrado, con las luces apagadas, donde solo se podía observar una proyección en la pared. Retomando lo que se comentó en la segunda parte del ensayo, donde se señala que, al momento de llegar el cinematógrafo al país, los primeros espacios que se acondicionaron para la proyección de las primeras vistas fueron, entre otros, los teatros, en Toluca no fue la excepción. En un inicio los teatros combinaron funciones de cine con otras variedades, sin embargo, con el tiempo, la proyección de películas en el país le fue ganando terreno a las funciones de ópera, zarzuela, teatro, opereta, que regularmente se presentaban en los teatros.¹⁶¹

El arribo de la década de los veinte y sobre todo en las décadas siguientes, señala Ana María Rosas Mantecón, el país (o al menos en la ciudad de México) se comienzan a dar los primeros pasos para el surgimiento o acondicionamiento de los establecimientos donde se ofrecían exclusivamente funciones cinematográficas, ya que el creciente desarrollo y aumento de población demandaba nuevas necesidades masivas de entretenimiento. En cuestión de números, la autora indica

¹⁶⁰ AHMT, *Diversiones públicas*, Sección 2, años 1936-1940.

¹⁶¹ Ana María Rosas Mantecón, explica que la combinación de entretenimiento se debió a que, desde los inicios del cine, existió una escasez en la distribución de material fílmico o la poca duración de las vistas, por lo que “los exhibidores se habían abierto paso a costa de otros espectáculos, combinando en sus locales cine y variedades teatrales, conciertos con orquesta, actos de vodevil” entre otros. La misma autora señala que para la década de los veinte, esto fue cambiando, ya que la exhibición de cintas nacionales, sobre todo internacional vio un aumento; esta multiplicación de oferta de películas provocó un cambio de dinámica, que anteriormente, seguían los teatros. Rosas Mantecón, Ana María, “Ir al cine en la ciudad de México”, pp. 114.

que para el año de 1924 la ciudad de México contaba con 44 locales que ofrecían exclusivamente funciones cinematográficas.¹⁶² Para el caso de la capital mexiquense, hasta el periodo que abarca el presente ensayo, continuaba siendo una ciudad pequeña, si la comparamos con la ciudad de México, y esto se ve reflejado en los teatros de Toluca que continuaban combinando ofertas cinematográficas con espectáculos teatrales, musicales, de variedades, box y lucha libre, opera, entre otros, aspecto que puede ser constatado con los programas de teatro consultados en el AHMT. En ocasiones, los teatros de Toluca (en especial el Teatro Principal) eran utilizados para realizar otras actividades como por ejemplo bailes de graduación o pasar una velada por motivos conmemorativos.

Ya mencionamos uno de los cuatro lugares donde se proyectaban las películas; otro fue el llamado Teatro Rivoli, que se encontraba ubicado entre esquina Mina y Allende; el Salón Royal, ubicado en Portal Francisco I Madero núm. 12; el cine Coliseo se encontraba en la avenida Libertad, entre calle Bravo y Villada; y el antes mencionado Teatro Principal que se ubicaba en la avenida Libertad núm. 33 (ver imagen 15)

Imagen 15 Ubicación de los cines en Toluca 1936-1940.



Fuente. Plano topográfico de Toluca 1904 AHMT.

¹⁶² Rosas Mantecón, "Ir al cine en la ciudad de México", p. 115

El Teatro Principal, fue y seguirá siendo uno de los recintos más emblemáticos para la población toluqueña, ya que como se señala en una publicación titulada *El Teatro Principal de Toluca*, este inmueble “se convertiría en un referente cultural de Toluca de la primera mitad del siglo XX. Ya sea como teatro o cine.”¹⁶³ El citado teatro comenzó su historia en el año de 1851 y desde esta fecha fue visitado por compañías de ópera, zarzuela, obras dramáticas, variedades y novedades europeas, entre otros; de acuerdo a García Luna en este teatro también se presentó el cinematógrafo Lumière en 1898.¹⁶⁴

Durante los años comprendidos en el presente trabajo, el Teatro Principal, estuvo bajo la administración de los hermanos Iracheta - Francisco Javier y Joaquín-. De acuerdo a los datos obtenidos en el AHMT, en el ramo de diversiones públicas, pudimos observar muchos títulos de películas nacionales como internacionales; aunado a otro tipo de funciones que se presentaban en este establecimiento: lucha libre, box, variedades, opera, presentación de bailarines y artistas del momento.

Novo Valencia y Gerardo R. Ozuna coinciden en señalar que el Teatro Rivoli fue conocido como teatro Edén. Gerardo R. Ozuna señala: “[...], en la esquina de las calles que antiguamente se llamaron Mina y Allende, se levantó el Teatro Edén (hoy luce un edificio propiedad de la familia Sánchez Inistra), más pequeño que el Teatro Principal. Este teatro tuvo sus días de gloria y fue escenario de acontecimientos políticos con los que tuvieron lugar en 1920, cuando vino Soto y Gama a hacer propaganda por Obregón y por el agrarismo.”¹⁶⁵ Por su parte, el cronista Novo Valencia señala que el Teatro Edén, que se ubicaba en las calles de Mina y Allende, fue alquilado por Roque Castillo cambiándole el nombre a Rivoli.¹⁶⁶

¹⁶³ Dato obtenido en la página web: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/07/29/el-teatro-principal-de-toluca/>

¹⁶⁴ Gracia Luna, Margarita, El Teatro Principal de Toluca, icono de una época, página web: https://www.cultura.gob.mx/estados/dic07/06_edo02.html

¹⁶⁵ Ozuna R. Gerardo, Teatros viejos de Toluca. Consultado octubre 8, 2022. <https://www.digitalmex.mx/opinion/story/29565/hoy-comentaremos-de-los-teatros-viejos-de-nuestra-toluca>

¹⁶⁶ Novo Valencia, Amparito Arozamena en Toluca. Consultado octubre 8, 2022. <https://www.pressreader.com/mexico/el-sol-de-toluca/20180709/281990378283693>

Del mismo modo que el Teatro Principal, el Rivoli fue administrado por los hermanos F. Javier y Joaquín Iracheta, desde 1934-1941, pero a diferencia del Teatro Principal el segundo fue considerado de menos categoría.¹⁶⁷ Las funciones que ofreció el Teatro Rivoli iban desde cine, variedades, presentación de festivales culturales, conferencias. En los años consultados dentro del AHMT, de 1936 hasta el año de 1940, solo se encontraron programas desde julio de 1937 a noviembre de 1939; para los años de 1936 y 1940 no hay información si continuaron las funciones de cine en este establecimiento.

El Hotel Casa Lolita albergó al teatro y cine Royal; de acuerdo a las licencias otorgadas por el ayuntamiento de Toluca las funciones se verificaban en el restaurante del hotel. Al parecer, la parte del restaurante se acondicionada para ofrecer funciones de teatro, variedades y cine, En el año de 1936 iniciaron las funciones de teatro: en un programa se lee el siguiente mensaje “Hoy sábado 16 de mayo de 1936 Gran acontecimiento Artístico, Suntuosa INAUGURACION del SALON TEATRO “ROYAL”¹⁶⁸ Para el caso de las funciones de cine, el primer registro de programa que se tiene fue el 21 de diciembre de 1936; y terminan en febrero del año siguiente.

La información obtenida del AHMT arrojó que el cine Royal tuvo un corto periodo de vida, pues se encontró con programa muy reducido: el 21 de diciembre, 29 de diciembre y 31 de diciembre de 1936; 22 de enero, 25 de enero, 9 de febrero, 11 de febrero y 15 de febrero de 1937. No sabemos con exactitud si las funciones de cine fueron continuas, si iniciaron o concluyeron en las fechas señaladas, porque una de las dificultades que se nos presentó a la hora de recopilar información fue la falta de licencias concedidas por el ayuntamiento y los programas. Sin embargo, en los mismos programas de cine se anuncian funciones para el día siguiente. Por ejemplo, al final de un programa de cine del 29 de diciembre de 1936, se anunció la

¹⁶⁷“Cine en Toluca”. Consultado el 8 de octubre de 2022. <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/09/16/el-cine-en-toluca/>

¹⁶⁸ AHMT. Ramo Diversiones Públicas.

proyección de películas para el día siguiente. Lo anterior sugiere que, posiblemente, la proyección de películas fue continua.

El cine Coliseo había albergado el Mercado Riva Palacio (Mercado Hidalgo), posteriormente al Teatro Municipal (que en el año de 1937 abrió sus puertas a los toluqueños). El citado cine fue construido durante el gobierno de Wenceslao Labra y, podría decirse que, a diferencia de los anteriores teatros, este establecimiento funcionó especialmente para la proyección de películas; esporádicamente se presentaban otras funciones. Los primeros programas del cine Coliseo que tiene resguardado el AHMT fueron del mes de febrero de 1940, y continuaron en décadas siguientes, hasta alrededor de 1980 cuando fue demolido.

Podemos citar una característica que hace especial al Cine Coliseo,¹⁶⁹ y es que de este establecimiento se encontraron muchos títulos de películas nacionales. Si bien muchas de esas cintas se habían estrenado años atrás, podemos decir que al menos este cine le dio mayor importancia la proyección de películas nacionales, esto no significa que los demás cines de Toluca no lo hayan hecho, no obstante, que el Cine Coliseo haya proyectado un número considerable de cintas nacionales nos quiere decir algo. Desconocemos si existió algún motivo, sin embargo, no encontramos información que pudiera resolver esta duda. Otra característica fue que en todos sus programas de exhibición se anunciaba la permanencia voluntaria, aunque no fue el primero en implementar esta modalidad (antes ya lo había hecho el cine Royal en 1937), si fue el único en hacerlo todos los días de exhibición.¹⁷⁰

Tanto el teatro Rivoli, Principal, cine Royal y Coliseo estuvieron regidos bajo un reglamento para que pudieran presentar cualquier tipo de diversión. Para el caso del cine, que proponía un nuevo pacto de comportamiento especial a sus públicos:

¹⁶⁹ Característica que, al menos en lo referente al tema principal del presente trabajo, el cine nacionalista del periodo cardenista que buscó transmitir los ideales del nacionalismo mexicano revolucionario, cuyo fin fue homogeneizar la cultura para mostrar al mundo lo que era la nación mexicana permite apreciar que sí existió un cine nacionalista en Toluca.

¹⁷⁰ La permanencia voluntaria consistió en pagar un solo boleto y poder continuar apreciando otros filmes si era el gusto de la persona; el inicio de esta modalidad se estableció como una estrategia comercial para llamar la atención del público. A. Villa Marco, "Permanencia voluntaria." Consultado el 8 de octubre de 2022. <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/permanencia-voluntaria>

el de guardar silencio en la obscuridad, permanecer sentados y la aceptación de un programa autorizado por distintas autoridades (del local y del ayuntamiento). Esto con la intención de evitar actitudes y comportamientos adquiridos en otros espacios culturales, como el teatro popular, donde el público tomaba una actitud activa que se manifestaba en aplausos, silbidos, abucheos, gritos, improvisación entre público y artistas, pláticas entre sí; aunado los vendedores que ofrecían sus productos a gritos. Y aun se pueden sumar otras actitudes y comportamiento que los espectadores ejercían en las funciones.¹⁷¹ Para el caso del cinematógrafo silente, recordemos, fue acompañado por música y de subtítulos donde se exponía el argumento de las cintas; el silencio que se pedía fue difícil de respetar. Rosas Mantecón nos lo ejemplifica con el exhibidor José Castañeda, en Zapopan, Jalisco, la autora señala¹⁷²

[...] durante las primeras décadas del siglo XX, el público asistente demandaba el argumento que día a día exponía el propio don José. “Como era mudo el cine, algunas veces había películas que la gente no entendía y todos gritaban: ‘Explíquenosla, don José; explíquenosla’. Entonces ya él salía a la ventana, apagaba su aparato y explicaba quiénes eran los artistas y de qué se trataba la película...”

La misma autora da otro ejemplo.¹⁷³

El naciente público del cine no estaba educado para enfrentar el lenguaje de las imágenes y “se alteraba, entraba ‘en éxtasis’, se boquiabierto, se integraba a la acción de las películas: con las de toros, la orquesta tocaba una *diana* y el público gritaba “¡Olé!” en los pases emocionantes y aventaba sombreros al escenario”. En los encuentros boxísticos las reacciones eran similares, cada quien tenía su favorito, “se olvidaban sin duda de que era una copia del espectáculo y... lanzaban exclamaciones de júbilo al contemplar los golpes...”

Si por un lado los espectadores ejercieron ciertos tipos de comportamientos y actitudes que impedían el disfrute de los filmes, por otro, se encontraban los locales donde se proyectaban las cintas (sobre todo las de barrio). Algunos

¹⁷¹ Rosas Mantecón, “Ir al cine en la ciudad de México.”

¹⁷² Rosas Mantecón, “Ir al cine en la ciudad de México”, p. 130.

¹⁷³ Rosas Mantecón, “Ir al cine en la ciudad de México”, p.131.

establecimientos no cumplían con las condiciones sanitarias para su buen funcionamiento. De aquí que, existiera un reglamento, tanto para las construcciones destinadas a las diversiones, como para los espectadores. Para identificar en qué consistía el reglamento de las diversiones en Toluca se consultó el bando municipal (1936-1940), ahí pudimos apreciar que para el caso de las construcciones debían llenar los requerimientos indispensables de solidez, seguridad, higiene y confort, por ejemplo, los establecimientos debían tener una buena ventilación, todos los departamentos debían estar dotados de un extinguidor de fuego, la energía eléctrica debía ser la única fuente de alumbrado, el número de asiento y personas tenían que estar de acuerdo con la capacidad, durante cualquier tipo de exhibición no podrían entrar los vendedores. Toda persona que quisiera abrir un salón o local, el lugar debía ser inspeccionado por la Dirección de Servicios Sanitarios con la finalidad de ver que se cumplieran los requerimientos establecidos. De igual manera, dicha dirección, periódicamente realizaba inspecciones en los distintos teatros y cines. Esta el caso del Teatro Rivoli que en el mes de agosto de 1938 suspendieron funciones de lucha libre debido a las pésimas condiciones en que se encontraba el citado teatro y, a fin de evitar ocurra algún accidente, el presidente municipal pidió que se acondicionara debidamente el local.¹⁷⁴

En cuanto a los espectadores: estaban obligados a guardar silencio, durante todo el tiempo de la estancia debían estar en su asiento correspondiente, toda persona que irrumpiera la tranquilidad del espectáculo sería remitido a la autoridad, quedaba estrictamente prohibido el uso del sombrero durante la función, llevar a niños de corta edad con la intención de no molestar al público, entrar al salón si se encuentra con alguna enfermedad contagiosa, leer en voz alta los títulos de las películas y quedaba prohibido fumar.¹⁷⁵

Antes se mencionó cuáles fueron los establecimientos en donde se proyectó el cinematógrafo, un poco de su historia y la reglamentación que debían seguir para ser un buen espacio en donde el público toluqueño se sintiera a gusto y seguro.

¹⁷⁴ AHMT, Diversiones públicas, Sección 2, Año 1838.

¹⁷⁵ AHMT, Bandos municipales, Caja 20, Expediente 20.

Solo queda una pregunta ¿Cuál fue la dinámica para las proyecciones de películas? Esta pregunta se resolvió a través de los programas de exhibición consultados en el AHMT entre los años de 1936-1940.

Por medio de los programas se pudieron apreciar los títulos de las películas, la dinámica de las funciones de cine y otros aspectos. Cabe aclarar que, durante la investigación, en el archivo, nos encontramos con falta de información, por lo que no puedo afirmar que las películas identificadas hayan sido las únicas (ver cuadro 1); al existir esta falta de información no se pudo apreciar con exactitud el tiempo que las cintas estuvieron en exhibición y en qué medida se proyectó el cine nacional, sobre todo las cintas que difundieron los elementos del charro y del indígena, en la ciudad de Toluca.

En primer lugar, hablaremos de las características de los programas: en la primera parte aparecen los próximos estrenos; enseguida el nombre del teatro y la empresa exhibidora; continúan las funciones por la tarde y la noche, junto con los nombres de los actores principales que participaban en las películas, así como también el argumento de la cinta y director; por último, se encuentran los precios. Normalmente las funciones iniciaban con cortos que iban de diez minutos a media hora, estos podían ser noticieros o comedias (aunque también podían estar en los intermedios de las películas o al final del programa); algunos días había programas triples, otros donde solo se exhibían dos cintas, de los cuales podía exhibirse una o dos veces al día. Además de las películas que se proyectaban, también se exhibieron series como: *La invasión de Mongo*, *El tesoro de la isla del misterio*, *El llanero solitario*, *Tarzán en la isla salvaje*, *El expreso huracán*, entre otras; todas ellas norteamericanas. Las matinés no podían faltar, que por lo general se daban los fines de semana, las entradas eran más económicas y eran en beneficio de una escuela.

Otra de las características de los programas es que además de las películas que se anunciaban, fue muy común que se anunciaran los distintos negocios de Toluca ofreciendo sus productos y servicios. A este respecto, Novo Valencia, refiriéndose al Cine Florida de Toluca (que se inauguró en 1954), menciona que en algunas ocasiones las distintas casas comerciales se patrocinaban a través de los

programas. El mismo autor señala que en estos programas “se informaba uno a detalle de los nombres de las películas, argumentos, artistas, directores, etcétera, además de poder obtener descuentos en los negocios, a la presentación de aquellos anuncios.”¹⁷⁶ Pensando que posiblemente el cine Florida siguió esta dinámica de años pasados, lo ponemos como referencia.

En segundo lugar, a partir de lo anterior, se puede apreciar que la dinámica de los cines fue que las películas nacionales y extranjeras, se proyectaban, generalmente, tres días seguidos (solo se intercambiaban los horarios y algunas veces se intercambiaba una película por otra). Sin embargo, muchas veces se encontró que las fechas en los programas no eran consecutivos (hasta donde recordamos, ningún mes de los años comprendidos de 1936-1940 estuvo completo). No obstante, las películas más populares podían exhibirse más días y se podían repetir varias veces en un mes. El caso de las películas nacionalistas, tema principal del presente trabajo, existieron casos en donde se exhibieron una semana completa (no se encontraron casos donde se repitieran más veces al mes). Esta el caso de *Allá en el Rancho Grande* (1936)¹⁷⁷, *¡Ora Ponciano!* (1936)¹⁷⁸, o por ejemplo las cintas de *Jalisco Nunca Pierde* (1937), *Cielito Lindo* (1936), *La Adelita* (1937), *El charro Negro* (1940), *Caballo a caballo* (1939), *El zorro de Jalisco* (1940) entre otras, que se exhibieron cuatro días, y no dudamos que se hayan exhibido más días (desafortunadamente por la falta de programas no podemos afirmar que así fuera). Lo anterior es interesante, ya que sugiere que este tipo de películas fue del agrado del público toluqueño o se identificaban con alguna situación. Porque al final eso es lo que buscó el cine; Silva Escobar señala¹⁷⁹

¹⁷⁶ Novo Valencia, *Toluquerencias*, p. 379.

¹⁷⁷ De acuerdo a los programas del Teatro Principal, esta película debía estrenarse el domingo 22 de noviembre de 1936, sin embargo, no se encontró el programa de ese día. Afortunadamente los programas del 23-29 del mismo mes fueron constantes, por lo que pudimos apreciar que durante estos días se proyectó *Allá en el Rancho Grande*. AHMT. Diversiones públicas, Sección 2, Exp., 5, Años 1935-1937.

¹⁷⁸ En un programa con fecha del 29 de mayo de 1937 se lee: “No olvide que hoy sábado por la noche a las 8.30 Suntuosa y Regia Premiere de la película ORA PONCIANO!! De esta fecha, pasaron cinco días en donde no hubo programas, hasta el 3 junio del mismo año, que se vuelve a proyectar. A falta de datos no podemos afirmar que durante esos días faltantes se proyectó la cinta, sin embargo, cabe la posibilidad de que haya sido así. AHMT. Diversiones públicas, Sección 2, Exp., 5, Años 1935-1937.

¹⁷⁹ Silva Escobar, “La Época de Oro del cine mexicano”, pp.23-24.

El cine de la época de oro nos enseña aquello que nos incomoda y nos divierte, fijado por melodramas y rancheras, con un fuerte arraigo en *lo nacional*, produciendo en el espectador una dosis de identificación con situaciones, personajes y prácticas culturales que, en última instancia, contribuyen a forjar el canon de lo popular, originando una simbiosis entre la pantalla y lo real.

Recordemos que tras el éxito obtenido a nivel nacional como internacional de *Allá en el Rancho Grande*, entre otras secuelas producidas entre 1936-1937 (por ejemplo, *Así es mi tierra*, *La Zandunga*, *Jalisco nunca pierde*) contribuyeron al aumento de la producción fílmica nacional. Precisamente estas películas, sobre todo las que se inscribían en la comedia ranchera, determinarían el despegue de la época de oro del cine mexicano. Dicho éxito logró llegar a la ciudad de Toluca, por ejemplo, la popularidad se pudo apreciar de acuerdo al tiempo que duraron en cartelera o a través de mensajes que se leen en los programas: “A petición general la película que tanto ha gustado tanto en México como en el extranjero, *Allá en el Rancho Grande*”, A petición general, se exhibirá la primorosa película del Cine

Nacional, *El Rosal Bendito*”, “Hoy a petición general, por último día, *Las 4 milpas*”.¹⁸⁰ Además, las películas más populares se siguieron proyectando en años posteriores a su estreno. (Ver cuadro 1) Una última característica que se observó es que los programas de exhibición fueron otro recurso donde se promovía, de alguna u otra manera, el sentimiento nacionalista impulsado por el Estado. A través de los programas se exaltaba los distintos símbolos que representaban “lo mexicano” (las canciones, tradiciones, el paisaje, el charro, el indígena, atuendos, bailes, entre otros) por medio de frases o mensajes que iban acompañadas de imágenes que lo hacían más atractivo al público. Por ejemplo: “El alma de México hecha película”, “Una verdadera escena de lo típico y de lo nuestro”, “La más mexicana de todas por su ambiente, por su folklore, y su humorismo”, “Se puede observar la manera de vestirse del mexicano”, “Magna súper-producción nacional que verdaderamente es una manifestación del alma nacional”, “La primera comedia de la vida mexicana”, “México en canciones”, “México en romance”, “Una película que nunca olvidará

¹⁸⁰ AHMT, Diversiones públicas, Sección 2, Años 1936-1940.

porque contiene la suprema expresión del Alma Nacional” (véase imagen 16). Otro aspecto que suma a lo anterior y que hace más simbólico la presentación de las

Imagen 16 Cartel propagandístico y programa de exhibición

PRINCIPAL **HOY DOMINGO 18 DE OCTUBRE**

Grandioso Estreno de la Super-Joya Nacional

CIELITO LINDO!

Un motivo para dar a conocer las bellísimas y sentidas canciones mexicanas cantadas por los Trovadores Tamaulipecos y los Huastecos.
Argumento, actuación, fotografía, grandes contingentes militares en acción, pues se desarrolla en tiempos de la revolución.
Intachable interpretación de la encantadora y gentil **Lupita Gallardo**, el formidable y valiente diestro que hoy nos visita y que con todo cariño DEDICAMOS esta función.

PEPE ORTIZ,
el apuesto galán ARTURO DE CORDOBA y el gracioso y popular "Chiflán".

Además el Gran Estreno Metro

Esposa vs Secretaria!!

por los tres grandes Artistas
Clark Gable, Mirna Loy y Jean Harlow.

Canción
Cielito Lindo
Por José M. Ramírez-Agosto de 1917.

Pájaro que ha dejado su dulce nido
si al regreso lo halla ocupado,
cielito lindo, ya se ha lucido.
¡Ay, ay, ay! canta y no llores
porque si lloras, cielito lindo,
destrozas los corazones.
Al pie de una ventana de azules rejas
estaban dos amantes, cielito lindo,
dándose quejas.
¡Ay, ay, ay! y se decían
ni después de muertos, bien de mi vida
se olvidarán.
Desde Sierra Nevada vienen llegando
dos oscuras nubes, cielito lindo,
que están llorando.
¡Ay, ay, ay! canta y no llores
porque si lloras, cielito lindo,
destrozas los corazones.
Ahora que nos queremos
cielito lindo, no seas miedosa;
nuestra ese miedo, cielito lindo,
nuestro amor viva.

Impreso en los Talleres Gráficos de "El Escritorio"-Toluca.



JANITZIO !!

Solo el infortunio pudo privar a un hombre del derecho de amar! La inquebrantable decisión del destino tubo que cumplirse Una historia de amor y sacrificio desarrollada en las más pintorescas regiones de MICHOACAN. Fiel interpretación de EMILIO FERNANDEZ y Ma. TERESA OROZCO. Dirección de Carlos Navarro, Música original del Maestro Francisco Domínguez.

Hablada totalmente en español. 9 partes.

HOY ULTIMO DIA DE EXHIBICION!!

A las 6.30 y 9.35. "Producciones Sánchez Tello y Cía." nos presenta la Magna Super-Producción Nacional que verdaderamente es una Manifestación del Alma Nacional:



Jalisco pierde

JORGE VELEZ,
ESPERANZA DAUR,
PEDRO ARMENDARIZ,
CARLOS LOPEZ, CHARLEN,
JOAQUIN PARDAVE

DISTRIBUIDA
POR
CUSTAMANTE,
DE FUENTEZ,
REYNOLANDO 2

LA MUSICA DE
**BARCELATA Y
PEPE GUZZAR**
ES UNA SUPERIA
CONTRIBUCION ACAS
EL CINE NACIONAL

¡VECHA AMAL NACIONAL! COZAR ¡VEALA UNA VES TIA
SAGUNA VIENDO SEMANA TRAS SEMANA

La última y más bella cinta de la encantadora nena **Shirley Temple**

Fuente: AHMT, Diversiones públicas, Año 1936-1937.

películas, fue que algunas veces fueron proyectadas en fechas conmemorativas.

Por último, señalaremos las películas identificadas en los programas de los distintos locales de Toluca, entre los años de 1936-1940 en la ciudad de Toluca. A continuación, se presenta un cuadro donde se enlistan todas las películas nacionales que se proyectaron en los distintos locales de Toluca, pero también señalaremos algunas cintas extranjeras (no colocamos todas, dado que el tema principal del presente trabajo son las películas nacionalistas). El motivo de colocar todas las películas nacionales fue para dar un panorama general sobre lo que se proyectaba en la capital mexiquense, ya que, si recordamos, durante el periodo señalado comienza a surgir lo que se llamaría la época de oro del cine mexicano. Época del cine, que de acuerdo a Juan Pablo Silva fue “una etapa que inaugura y establece una primera codificación de la cultura popular como parte del proyecto nacionalista postrevolucionario.” El mismo autor señala

[...] contribuyen a la colonización de un imaginario social. Esto, en la medida en que se presentan un mundo socioculturalmente heterogéneo como el mexicano, a través de un conjunto limitado de personajes y estilos de vida que se convierten en el epitome de “lo mexicano”. Así, las películas de la Época de Oro naturalizan en la pantalla aquello que debe ser entendido como la esencia de la mexicanidad y con esa naturalización se instala en el imaginario social la ideología del multiculturalismo restringido.

Las películas que se produjeron en el citado periodo buscaron difundir y promover en la sociedad mexicana el nacionalismo cultural, que desde la década de los veinte se fue construyendo, con la intención de revalorar nuestra cultura, exaltando los elementos que conforman la identidad nacional. Justo en esta época se vuelve popular la comedia ranchera, cuya temática era la vida rural, donde mostraban las costumbres y tradiciones del país a través del charro. Por otro lado, se encontraba el cine que a partir de la vertiente indígena buscó representar “la mexicanidad”.

Las películas de charros que se proyectaron en Toluca están: *Cielito lindo*, *Jalisco*, *Nunca Pierde*, *Ora Ponciano*, *Así es mi tierra*, *Adiós Nicanor*, *Allá en el Rancho Grande*, *Amapola del camino*, *las 4 milpas*, *Bajo el cielo de México*, *México lindo*,

Nobleza ranchera, La tierra del mariachi, El charro negro. Las cintas que tocan tema indígena están: *Janitzio, Redes, La Zandunga*¹⁸¹, *La Noche de los Mayas, El signo de muerte, Tierra Brava, Rosa de Xochimilco, el Indio, Que lindo es Michoacán.*

Sin embargo, no se debe olvidar que para esta época se produjeron filmes, que, desde otros puntos de vista intentaron reproducir imágenes y valores “propiamente mexicanos”: hablamos del cine urbano y el cine que tuvo interés por la historia patria. El primero alcanzó su auge en años posteriores a los años analizados aquí, no obstante desde la década de los treinta comenzó a llamar la atención.¹⁸² María Eugenia Alfaro Cuevas y Andrés Reséndiz Rodea refieren que este cine urbano generó “diferentes visiones de la ciudad: una fue su imagen como lugar de esperanza, de desarrollo y de futuro, es decir de modernidad; otra, la de sus aspectos desfavorables y adversos, al visualizarla como lugar del vicio y perdición de algunos de sus habitantes y, más aún, de aquellos recién llegados de provincia.”¹⁸³ Precisamente esto último fue que el cine ranchero constantemente hiciera referencia a su rechazo por la vida en la ciudad, dado que lo urbano olvidaba y transformaba las tradiciones.¹⁸⁴ La intención no es ahondar en el tema del cine urbano, sin embargo, al proyectarse este tipo de cine en la ciudad de Toluca se quiso dar un breve panorama general. Algunas cintas con tema urbano que se exhibieron en Toluca están: *Águila o Sol* (1936), *Los millones de Chaflán* (1938), *Ahí está el detalle* (1940), *El baúl macabro* (1936), *La casa del ogro* (1938), *El calvario de una esposa* (1936), *Mater nostra* (1936), *La bestia negra* (1938).

En cuanto al segundo, el cine permitió una nueva manera de contar la historia patria. Hasta antes de la de la llegada del cine, el conocimiento de la historia se transmitía a través de la escritura; el cine sonoro llegó para representar la historia en una forma distinta. A este respecto, María del Sol Morales señala que “cuando comienza el repunte de la industria cinematográfica apoyado en las posibilidades del cine

¹⁸¹ Esta es una película que, si bien no es considerada indigenista, tiene un interés por presentar las tradiciones de los indígenas. *La Zandunga*, como *Al son de la marimba, La Golondrina* o *Tierra Brava*, entre otras, buscan exaltar las costumbres folclóricas de las distintas regiones del país.

¹⁸² Alfaro Cuevas y Reséndiz Rodea, “El imaginario ciudadano”, p. 97.

¹⁸³ Alfaro Cuevas y Reséndiz Rodea, “El imaginario ciudadano”, p. 97.

¹⁸⁴ King, “El charro: estereotipo nacional”, p. 254.

sonoro, resaltó también voluntad de los particulares por hacer producciones históricas. Consciente de las capacidades del medio para difundir ideas, el gobierno mexicano apoyó la realización de varias películas históricas, consideradas de interés nacional.¹⁸⁵ Por ejemplo, películas como *Vámonos con Pancho Villa* (1935), *El cementerio de las águilas* (1938), *La paloma* (1937), *Los de abajo* (1939), fomentan el patriotismo por lo que fueron apoyadas por parte del estado cardenista con material bélico, vestimenta, ferrocarriles, asesoría militar o soldados. Dichas películas también se proyectaron en la ciudad de Toluca.

Por último, en el cuadro 1 podremos observar el resto de los títulos de las películas que se proyectaron en la ciudad de Toluca. En la parte donde se colocan las películas nacionales podremos apreciar que van acompañadas con mes y día que se exhibieron, esto con la intención de ver la cantidad de veces que se exhibieron.

CONSIDERACIONES FINALES

Una de las inquietudes a lo largo de la revolución inicial, posrevolución y revolución restaurada de Cárdenas (como la llama Ricardo Pérez Montfort) fue la identificación y conformación de la identidad nacional y exaltación de lo propio, para los mexicanos. El ámbito cultural estuvo fuertemente influenciado por el nacionalismo y la reivindicación de la cultura popular como elemento definitorio de la cultura mexicana; volteando la mirada hacia el folklor, a lo popular, la elite política e intelectual construyeron una serie de imágenes y elementos unificadores propios de la nación (lengua, historia, tradiciones, bandera, héroes, entre otros); la idea fue “crear un imaginario de México que ligara a todo lo mexicano bajo un mismo patrón de identidad.”¹⁸⁶

A través de la educación y en todas las esferas de la cultura y del arte, la elite gobernante posrevolucionaria buscó socializar el deber ser de lo “mexicano”. Pero es con el gobierno del presidente Cárdenas que lo anterior se reforzó y se fueron

¹⁸⁵ Morales Zea, “La historia patria en el cine”, p. 126.

¹⁸⁶ Vidal, “El surgimiento de la cinematografía”, p.23.

consolidando los elementos (inventados por la elite) que debían entenderse como la esencia de “la mexicanidad”. Lázaro Cárdenas, se apoyó de todos los medios posibles para introducir en la mente colectiva mexicana el sentimiento de pertenencia a la nación mexicana y finalmente lograr la integración nacional, tan anhelada desde el término del movimiento revolucionario.

El presidente Lázaro Cárdenas, consiente de las capacidades del cine para difundir ideas, dio verdaderas muestras de apoyo a la industria cinematográfica mexicana y utilizó el cine como una de las herramientas más importantes para crear y difundir contenido que respaldara sus políticas nacionalistas. A través del cine, señala Vidal, el gobierno cardenista buscó tener el control social, “control que no era una dominación externa del ciudadano, sino de la interiorización de lo que debía ser la sociedad en la conciencia colectiva de los diferentes niveles socioeconómicos de México.”¹⁸⁷

La producción fílmica en México, a mediados de la década de 1930, comenzó a tener un incremento, lo que implicó el surgimiento de la industria mexicana, y dio paso al comienzo de la época de oro del cine mexicano.

El gran alcance territorial que llegó a tener el cine mexicano y debido a su éxito nacional e internacional, permitió mostrar a los mexicanos y al mundo lo que debía entenderse como era México y como eran los mexicanos. No obstante, al ser un medio puesto al servicio de los intereses políticos presentó “un conjunto limitado de personajes y estilos de vida que se convierten en el epítome de “lo mexicano”.¹⁸⁸ De esta manera, aparecieron muchos de los estereotipos que se repetirán constantemente en el cine mexicano: el charro, el indígena, el paisaje, la música, las costumbres, etcétera.

La comedia ranchera ofreció a la población mexicana y en general a los países de habla hispana con afinidades históricas al de México, que para esta época la mayoría de la población estaba integrada por campesinos y emigrados del campo a la ciudad, elementos de la raigambre popular: peleas de gallos, bebidas

¹⁸⁷ Vidal, “*El surgimiento de la cinematografía*”, p.23.

¹⁸⁸ Silva, “La época de oro del cine mexicano”, p.10.

autóctonas, artesanías (rebozos, sombreros, metates, cazuelas, etcétera), música (canciones, sones, corridos), bailables y atuendos regionalistas. Desde el punto de vista del nacionalismo conservador, se pretendió, a través de la figura charro, presentar tradiciones y costumbres de la vida rural. Gracias al éxito de las comedias rancheras, se reafirmó el estereotipo del charro como símbolo de “la mexicanidad”.

Por otra parte, con la intención de mostrar la verdadera esencia de la mexicanidad, debido a su presencia ancestral los indígenas fueron el elemento esencial para apoyar la tradición de la identidad mexicana. Los aportes de Eisenstein al cine mexicano y, en un contexto donde el presidente Cárdenas mostró apoyo a los pueblos indígenas, el cine buscó, por un lado, la revaloración de los indígenas, por otro, a través de la estereotipación de su imagen buscó integrar a los indígenas a la vida nacional

Tomando en cuenta lo anterior, se puso en la mira la experiencia que tuvo la ciudad de Toluca, con respecto si el cine, principal difusor de la mexicanidad a nivel nacional como internacional, se proyectó en Toluca. Concluimos que, si se proyectó, en general una cantidad considerable de películas. No obstante, las películas con tema indígena quedaron a merced de las comedias rancheras que, justo para esta época, comenzó su avasallador éxito

Las fuentes primarias indican, por un lado, que en el teatro Rivoli, Principal y los cines Royal y Coliseo existió una hegemonía de películas extranjeras, sobre todo norteamericanas, por encima de las nacionales (ver cuadro 1). Por otro, de acuerdo a los datos obtenidos en la obra de Rosario Vidal, en el país se produjeron ciento cuarenta y nueve largometrajes, entre el año de 1936-1940 (ver cuadro 2); de ese número, entre los cuatro locales de Toluca, se proyectaron más de la mitad, para ser exactos noventa y cuatro filmes. De esta última cantidad, solo la exhibición de treinta filmes correspondió al año de su producción, no obstante, una cosa es el año de producción y otra el año de su estreno. Lo interesante es que las películas que se produjeron en los años estudiados, siguieron teniendo eco en los siguientes cuatro años, en menor medida las cintas que abordaron al indígena, pero sobre todo las comedias rancheras. Por ejemplo, hablando del cine indígena, en los programas

del Teatro Principal, en el mes de marzo de 1942 se proyectó dos veces *Janitzio* y en abril de 1944 se proyectó tres veces, *La noche de los mayas* dos veces en mayo; a estas se agrega *El signo de la muerte*. Por parte del Cine Coliseo *La noche de los mayas* se proyectó dos veces en el mes de julio de 1941, una vez *el Indio*, *Janitzio* una vez en mayo del mismo año; *La noche de los mayas* dos veces en octubre de 1942 y se sumó *El signo de la muerte* (dos veces en un año); para el año de 1943 se proyectó una vez *La noche de los mayas*, y *Que lindo es Michoacán* (tres veces al año); en 1944 se proyectaron dos veces *Que lindo es Michoacán* y *María Candelaria* se proyectó tres veces y una vez *El signo de la muerte*.

Hablando de las comedias rancheras, los programas arrojaron datos sorprendentes. Se puede pensar que, al ser un tema muy popular, a nivel nacional, en su época, podría serlo en Toluca, sin embargo, no lo fue. En el Teatro Principal, para el año de 1941 se proyectaron solo dos películas: *El zorro de Jalisco* se proyectó cuatro días seguidos y *Jalisco nunca pierde* tres días continuos; para 1942 y 1943 se exhibió solo una película, con sus tres días en exhibición: *Jalisco nunca pierde* y *Bajo el cielo de México*; en 1944 se proyectaron dos comedias rancheras. Para el caso del Cine Coliseo fue diferente, se podría decir que por lo menos una vez al mes se proyectó una comedia ranchera; entre los títulos que se encuentran están: *Allá en el Rancho Grande* (se proyectó solo una vez en 1941), *De México llegó el amor*, *México lindo*, *Adiós Nicanor*, *La vuelta del charro negro*, *El charro negro*, *Así es mi tierra*, *Nobleza ranchera*, *Ay Jalisco no te rajés*, *Soy puro mexicano*, *Así se quiere en Jalisco*, *El peñón de las animas*, *La madrina del diablo*.

A través de esta investigación pude observar el enorme poder que tuvo el cine en el periodo estudiado, y que actualmente sigue teniendo. El gran alcance que llega a tener el cine lo convierte, como señala Aldo Jiménez Tabone, “en un agente social capaz de formar conciencias y establecer criterios generalizados acerca de temas específicos.”¹⁸⁹ Como es el caso del cine nacionalista que, debido al manejo controlado por parte del Estado, permitió estandarizar, homogeneizar y transformar la manera de pensar, principalmente, del pueblo mexicano en el periodo estudiado

¹⁸⁹ Jiménez Tabone, “Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas”, p. 6.

(1936-1940), respecto a la manera en cómo debían ser los mexicanos. El nacionalismo, en la época posrevolucionaria, sirvió para construir “una mexicanidad”, una identidad nacional, a través de símbolos que intentaron resumir los tipos y costumbres del país.

ANEXOS

CUADRO I

ESTABLECIMIENTOS DONDE SE PROYECTABAN LAS PELÍCULAS Y LISTADO DE PELÍCULAS PROYECTADAS EN LA CIUDAD DE TOLUCA, 1936-1940.¹⁹⁰

Cine Royal			
Años	<u>Películas extranjeras</u>	<u>Películas nacionales</u>	
dic.1936-feb.1937	Amor que triunfa La Bala Justiciera Amores de media noche El mártir del Golgota Noches de barrio chino Dialogada en inglés con títulos en español. El ángel de puerto inglés-español. El testamento del Dr. Mabusse alemana-español.	Oro y Plata Clemencia Bohemios	
Teatro Rivoli			
Año	<u>Películas extranjeras</u>	<u>Películas nacionales</u>	
Septiembre-diciembre 1937	Maternidad perseguida inglés-español. Apaga la luna inglés-español. Jornada trágica inglés-español A través de la tormenta inglés-español La canción del olvido inglés-español	Septiembre Lunes 27 Allá en el Rancho Grande Octubre Lunes 8 Ora Ponciano Lunes 15 Jalisco nunca pierde	
1938	Enero Dinero loco inglés-español Luz de esperanza inglés-español El ytestigo extraordinario inglés-español España en llamas en español Romance en la sierra en español Febrero Los amores del aguacero inglés-español Periodista improvisada inglés-español La condena redentora inglés-español	Julio El terror del valle inglés-español Mateo español-argentina Londres de noche inglés-español Madre tierra inglés-español Agosto El honor de la familia inglés-español El hijo del delincuente inglés-español La mujer del futuro inglés-español Caballero de escándalo inglés-español	Enero Jueves 20 Alma jarocho Febrero Domingo 20 Amapola del camino Marzo Domingo 27 Noches de gloria Mayo Domingo 24 La mujer de nadie Agosto Domingo 14 Por mis pistolas Domingo 28 Los millones de Chaflán Septiembre

¹⁹⁰ Cuadro elaborado a partir de datos obtenidos del Archivo Histórico Municipal de Toluca en la sección de diversiones públicas, entre los años de 1936-1940.

	<p>El poder de la inocencia inglés-español</p> <p>Marzo Amor de camino inglés- español El lancero espía inglés- español Mi señorita mamá francés-español El buscador de horizontes inglés-español</p> <p>Abril Alerta traidores alemán- español Sombras de pasión inglés-español La primera dama inglés- español Todo para ti inglés- español</p> <p>Mayo Naufragio inglés-español El vaquero vagabundo inglés-español La muñeca negra inglés- español Corazones reunidos inglés-español</p> <p>Junio Los húsares de la muerte alemán-español La vida de Monte Carlo inglés-español Allá en el lejano oriente inglés-español La ciudad de acero inglés-español</p>	<p>Septiembre La dama desconocida inglés-español 5 días de vida inglés- español La calle del abolengo inglés-español Vía libre inglés-español</p> <p>Octubre El secreto de Ana María en español Victoria, mujer y reina inglés-español Entre bastidores inglés- español Un día en las carreras inglés-español</p> <p>Noviembre El mensajero de la venganza inglés- español El brillante azul inglés- español Guerra a muerte inglés-español</p> <p>Diciembre Una rubia dinámica inglés-español Su último beso inglés- español Un mal sujeto-inglés- español Quesos y besos inglés- español</p>	<p>Domingo 11 El derecho y el deber La Adelita Domingo 18 La Adelita Eterna Mártir</p> <p>Octubre Domingo 16 Huapango</p> <p>Diciembre Domingo 18 Ojos tapatíos Padre de más de 4</p>
--	--	--	---

1939

Películas extranjeras

Enero
Rosas negras alemán-
español
Contrabando alemán-
español
Nueva York sin escalas
inglés-español

Febrero
Lorenzo de Medicci
italiano-español
El pobre millonario
inglés-español
Señorita y divorciada
inglés-español

Marzo
En la misma moneda
inglés-español
La marca del vampiro
inglés-español
Labios de ensueño
inglés-español

Abril

Julio

Águilas humanas
inglés-español
El súper hombre
inglés-español
Tenía que ser tuya
inglés-español

Agosto
Mujeres de lijo inglés-
español
Justicia de media
noche inglés-español
Amor en primavera
inglés-español

Septiembre
La secretaria de su
marido en español
El presidio en español
Mujeres de la noche
inglés-español
Esclavos del oro
inglés-español

Películas nacionales

Enero
Lunes 2
Mientras México duerme
Domingo 8
Allá en el Rancho Chico
Jueves 19
Alma jarocho

Febrero
Domingo 12
Refugiados en Madrid

Marzo
Domingo 26
La Zandunga

Abril
Domingo 9
Guadalupe la Chinaca
Domingo 23
Dos cadetes
Domingo 23 y Lunes 24
Mientras México duerme
Domingo 30
Allá en el Rancho Grande

Mayo

<p>La princesa tarakanova francés-español El barbero de Sevilla en español Calumnia inglés-español Una tormenta sin nubes inglés-español Mayo El ladrón de mujeres francés-español La tía de las muchachas en español El retorno del lobo inglés-español La ciudadela inglés-español Junio Música en la sierra inglés-español Uña y carne inglés-español La sirena del puerto inglés-español</p>	<p>El desafío inglés-español Octubre Cenizas del ayer inglés-español El amor de un espía inglés-español Esclavos blancos inglés-español Noviembre Paraíso para dos inglés-español La hermana blanca inglés-español</p>	<p>Lunes 8 El señor alcalde Julio Sábado 15 Dos cadetes Domingo 23 Luna criolla Septiembre Jueves 14 El cementerio de las águilas</p>
--	--	---

Teatro Principal

Año	<u>Películas extranjeras</u>		<u>Películas Nacionales</u>
1936	<p>Enero Oro! alemán-español Mercedes en español F.P.1 No contesto alemán-español La princesa de las czardas alemán-español Ojos negros francés-español Victimas del amor inglés-español Febrero El misterioso señor Gran alemán-español El mundo es mío alemán-español Héroe de la frontera inglés-español La bala justiciera inglés-español Marzo Los dos reyes francés-español El secreto del fugitivo francés-español Matar o morir inglés-español Los tres mosqueteros inglés-español Abril Crimen y castigo inglés-español La marca del vampiro inglés-español</p>	<p>Julio Susana tiene un secreto en español El comandante naval inglés-español Oro maldito inglés-español Todo vale inglés-español Agosto Niebla en los muelles inglés-español Noche azul inglés-español Tres desalmados inglés-español Septiembre Los misterios de París francés-español La hija de Drácula inglés-español El escuadrón del diablo inglés-español Octubre Desfiladero perdido inglés-español Moralidad inglés-español La fugitiva inglés-español Noviembre Rosas negras alemán-español La diosa del fuego inglés-español</p>	<p>Febrero Janitzio Celos María Elena Abril Jueves 16, 17, 19 Juan pistolas Jueves 23 y 24 Doña Malinche Mater nostra Mayo Jueves 14 y 15 La familia Dressel Junio 1 de junio El baúl macabro Agosto Malditas sean las mujeres Rosario Septiembre Jueves 3 Más allá de la muerte Lunes 7 y 9 de Redes Domingo 13 Marihuana Octubre Domingo 18 y martes 21 Cielito lindo Noviembre El calvario de una esposa Domingo 22 al 28 de noviembre Allá en el Rancho Grande</p>

<p>Matar o morir inglés-español Mayo Nobleza baturra en español El vengador solitario inglés-español Hombres marcados inglés-español La novia alegre inglés-español Junio La fugitiva inglés-español El rayo invisible inglés-español El último pagano inglés-español Melodramas de amor inglés-español Un grito en la selva inglés-español</p>	<p>Juntos en la huida inglés-español Tarzán el hombre mono inglés-español Diciembre Rosas negras alemán-español Una semana de felicidad en español Esplendor inglés-español El secreto de vivir inglés-español Herencia de muerte inglés-español</p>
--	--

**Año
1937**

Películas extranjeras

Enero
El rey se divierte inglés-español
Casta de águilas inglés-español
Flor de mayo inglés-español
La llama de Alaska inglés-español
Febrero
Los enredos de una dama inglés-español
Justos por pecadores inglés-español
La serenata de la muerte inglés-español
Marzo
Ansia de vivir inglés-español
El crimen del otro inglés-español
El viejo haragán inglés-español
Abril
La canción de todos inglés-español
Vírgenes a media francés-español
Enemigo jurado inglés-español
Muñecos infernales inglés-español
Mayo
Justos por pecadores inglés-español
Desfile aéreo inglés-español
Fugitivas a bordo inglés-español

Julio
La viuda alegre francés-español
Estudiantina inglés-español
Genio y figura inglés-español
Agosto
La viuda alegre francés-español
Venganza de esposa inglés-español
El ladrón encantador inglés-español
Septiembre
El lago de las damas francés-español
El hombre de siempre inglés-español
El amor es eterno inglés-español
Mi esposo es conde inglés-español
Octubre
Apache de mi vida francés-español
El capitán sangre inglés-español
La pequeña rebelde inglés-español

Películas nacionales

Enero
Domingo 10-13
Vámonos con Pancho Villa
Miércoles 20, 28, 30 de
El rosal bendito

Febrero
7-10 febrero
Jueves 11 y 13
Vámonos con Pancho Villa
Jueves 18 y 20
Allá en el Rancho Grande

Mayo
Sábado 29 Ora Ponciano

Junio
Juves3 Ora Ponciano
Jueves 24
Allá en el Rancho Grande

Agosto
Domingo 29 de agosto
La 4 milpas
Septiembre
Las 4 milpas
Jueves 2 y viernes 3
Las 4 milpas
20 y 23 de setiembre
Así es mi tierra

Octubre
Lunes 11 y 14 Jalisco
nunca pierde.

Noviembre

	<p>La novia que vuelve inglés-español</p> <p>Junio Las dos niñas de París francés-español El misterio del más allá inglés-español La jornada trágica inglés- español Nacida para el baile inglés-español</p>	Jueves 25 Amapola del camino	
Año 1938	<p><u>Películas extranjeras</u></p> <p>Enero La fuga por el espacio inglés-español Melodía para dos inglés- español Fuego francés-español Sombras de pasión inglés-español</p> <p>Febrero El poder del corazón inglés-español La isla de los condenados inglés- español La cruz del indio inglés- español Los pequeños mosqueteros</p> <p>Marzo Sin permiso de papa inglés-español La mujer sin alma inglés- español Nobleza gitana inglés- español El forastero inglés- español</p> <p>Abril No me quieras tanto inglés-español Los hombres no lloran inglés-español Muerte en la nubes inglés-español Rumbo al infierno inglés- español</p> <p>Mayo La herencia de un juez inglés-español Esposa anónima inglés- español Una noche en el Ritz inglés-español</p> <p>Junio La noche es nuestra inglés-español</p>	<p>Julio Melodía gitana inglés- español La ciudadela del silencio francés- español Adversidad inglés- español Encrucijadas del amor inglés-español La tormenta francés- español</p> <p>Agosto Hombres de hierro inglés-español El derecho a la vida inglés-español El intruso fascinador inglés-español El último bandido inglés-español</p> <p>Septiembre Piloto de prueba inglés- español Cupido al volante inglés-español El barbero de Sevilla español Marte inglés-español</p> <p>Octubre El ocaso del poder inglés-español La locura de París inglés-español Mujer contra mujer inglés-español La princesa Tarakanova francés- español</p> <p>Noviembre Una mujer se revela inglés-español El zar loco francés- español La nueva cruzada inglés-español</p>	<p><u>Películas nacionales</u></p> <p>Enero Ave sin rumbo Domingo 16 Alma jarocho Domingo 30 Abnegación</p> <p>Febrero A la orilla del palmar</p> <p>Marzo Domingo 6 y 7 Noches de gloria Lunes 21 Adiós Nicanor</p> <p>Abril Viernes 22 y 25 La Adelita</p> <p>Mayo Domingo 15 y 16 Ojos tapatíos Lunes 23 Huapango</p> <p>Junio Domingo 5 y 6 Águila o sol Domingo 20 Tierra brava</p> <p>Julio Domingo 3 Alegría mexicana Domingo 3 Dos cadetes</p> <p>Agosto Lunes 8 Los millones de Chaflán Domingo 28 Padre de más de 4</p> <p>Octubre Lunes 31 Mientras México duerme</p>

	Los guardines de la ley inglés-español En el viejo chicao Cuando el amor nace inglés-español	Del oeste inglés- español Diciembre El tigre de Esnapur alemán-español La tumba india alemán- español No basta ser padre francés-español	
Año 1939	<u>Películas extranjeras</u> Enero Pájaros bobos inglés- español La mujer de mi marido alemán-español El marido modelo alemán-español María en español Febrero La divina embustera inglés-español Boccaccio alemán- español Alerta en el mediterráneo francés-español Calumnia inglés-español Marzo El huracán inglés- español Adultera alemán-español El expreso de Cherbourg alemán-español S-O-S Sahara francés- español Tenía que ser tuya inglés-español Abril Astucia de una dama inglés-español La dama de Malaca francés-español La canción del adiós francés-español Modas y bellezas inglés- español Mayo Modas y bellezas inglés- español Petersburgo francés- español Adiós al pasado inglés- español El gran vals inglés- español Junio Uña y carne inglés- español El escuadrón de la muerte inglés-español La sirena del puerto inglés-español	Julio Almas en destierro inglés-español La legión vengadora inglés-español Escuela dramática inglés-español Hollywood hotel inglés- español Agosto Novia de ensueño inglés-español Vidas rotas inglés- español La hora radiante inglés- español Hombres con alas inglés-español Septiembre Invitación peligrosa inglés-español Medianoche inglés- español Esclavos blancos inglés-español La guerra en España en español Octubre El valle de los gigantes inglés-español Blanca Nieves y los siete enanos en español Fatalidad francés- español El capitán furia inglés- español Noviembre Prisiones de mujeres francés-español Así es la vida francés- español El gran vals inglés- español La ciudad del terror inglés-español Diciembre El infierno verde alemán-español Juárez inglés-español	<u>Películas nacionales</u> Enero Lunes 12 La tierra del mariachi La llaga El Bastardo Marzo Domingo 12 El señor alcalde A la orilla de un palmar Cada loco con su tema Abril El cobarde Nobleza ranchera Domingo 30 México Lindo Mayo Martes 2 México Lindo Jueves 4 Ora Ponciano Mi candidato Junio 26 y 27 El cementerio de las águilas Julio Domingo 23 y 24 Juan sin miedo Agosto Los enredos de papá La bestia negra El muerto murió Septiembre Caballo a caballo La virgen de la sierra La casa del ogro Octubre Perfidia Noviembre Café concordia Diciembre Los presidentes de México La reina de México

	La vida bohemia en español	Enterrados vivos inglés-español Si yo fuera rey inglés-español	
Año 1940	<p>Películas extranjeras</p> <p>Enero¹⁹¹</p> <p>Febrero El negocio de Madame Mathieu! Francés-español 3 vales francés-español La diablesa mexicana inglés-español Flor marchita inglés-español</p> <p>Marzo 3 vales francés-español Dioses de barrio inglés-español Secuestrado inglés-español La máscara de hierro inglés-español</p> <p>Abril El ángel del hogar francés-español La casa de los sustos inglés-español La isla negra inglés-español Invasoras del espacio francés-español</p> <p>Mayo Camino del frente francés-español Gibraltar francés-español El primer rebelde inglés-español Nunca es tarde inglés-español</p> <p>Junio La caravana del placer inglés-español Ángel inglés-español Paraíso robado inglés-español Lobos del norte inglés-español</p>	<p>Julio Viacrucis inglés-español El valiente inglés-español Jugando con fuego inglés-español Regimiento heroico inglés-español</p> <p>Agosto Noches de angustia inglés-español El héroe del rancho inglés-español Nunca me casaré inglés-español Crepúsculo de gloria francés-español</p> <p>Septiembre Gulliver en la isla de los enanos inglés-español Irene inglés-español Pinocchio en español Hotel imperial inglés-español</p> <p>Octubre Pinocchio en español No desearas la mujer de tu prójimo francés-español El rey en París francés-español Contrabando de guerra inglés-español</p> <p>Noviembre Fui una aventura francés-español Doble expiación inglés-español Difamación inglés-español Naufragio humano inglés-español</p> <p>Diciembre Colegio de señoritas inglés-español Travesía gitanilla inglés-español El fraile impostor inglés-español Su único pecado inglés-español</p>	<p>Películas nacionales</p> <p>Febrero Jueves 22 Caminos de ayer.</p> <p>Marzo Lunes 4 El rosario de Amozoc</p> <p>Abril El fanfarrón Un domingo en la tarde</p> <p>Mayo La canción del huérfano</p> <p>Agosto Lunes 19 Madre a la fuerza</p> <p>Septiembre Café concordia El charro negro</p> <p>Noviembre Que viene mi marido Viviré otra vez La división del norte o la vida de Francisco Villa Calumnia Mi madrecita</p>

¹⁹¹ Se concedieron licencias para proyectar películas este mes, no obstante en el expediente no se encontraron carteles de propaganda.

Cine Coliseo Revolución

**Año
1940**

Películas extranjeras

Febrero

Padre y héroe inglés-español
Senderos de la fe español-argentino
Suspiros de España en español
Nobleza baturra en español
La casa del maltes francés-español

Marzo

La esclava blanca francés-español
El cura de la aldea en español
La muchacha a bordo español-argentina
Delator, juez y verdugo inglés-español
Resurrección inglés-español

Abril

Besos brujos español-argentino
Mari Antonieta inglés-español
La ruta imperial inglés-español
Marco Polo inglés-español
Motín en las montañas inglés-español
Puerta cerrada español-argentino

Mayo

Errante inglés-español
Al final del camino inglés-español
Enemigos inglés-español
Asalto aéreo inglés-español
La fuerza bruta inglés-español
Sublime obsesión inglés-español

Junio

Prisión sin rejas inglés-español
Dulce ilusión inglés-español
Mujeres que trabajan español-argentino
La torre de Londres inglés-español

Julio

Bajo las olas inglés-español
El precio del silencio inglés-español
El templo perdido inglés-español
La mujer del panadero francés-español
Ayúdame a vivir español-argentino
La máscara de hierro inglés-español

Agosto

Variete francés-español
Flor del trópico inglés-español
Oro en la sierra inglés-español
La ley que olvidaron español-argentino
El valiente salteador inglés-español

Septiembre

La última frontera inglés-español
Mujeres que trabajan español-argentino
La ley que olvidaron español-argentino
Besos brujos español-argentino
Las hechiceras inglés-español

Octubre

El despertar del mundo inglés-español
Senderos de fe español-argentino
Los piratas del oriente francés-español
Su primer beso francés-español
Bajo el látigo inglés-español

Noviembre

El despertar del mundo inglés-español
Su primer beso francés-español
Rojo vivo inglés-español
Novios revueltos inglés-español
La ley que no olvidaron español-argentino

Diciembre

Películas nacionales

Febrero

Viernes 16
La Zandunga
Su adorable majadero
Canción del alma
Miércoles 21
Juan soldado

Marzo

Miércoles 27
Hombres del aire
Hombres del mar
Allá en el Rancho Grande
Viernes 29
El crimen expreso
María
La Zandunga

Abril

Miércoles 24
En tiempos de Don Porfirio

Mayo

Viernes 3
La noche de los mayas
Perjura
Lunes 6
Una luz en mi camino
Martes 7
Una luz en mi camino
Miércoles 8
Por mis pistolas
Bajo el cielo de México
El capitán aventurero
Miércoles 15

La virgen de la sierra
Juan sin miedo
Juntos pero no revueltos
Viernes 17
Don Juan Tenorio
Papacito lindo
La casa del ogro
Sábado 25
En tiempos de Don Porfirio

Junio

Lunes 10
Cantinflas pistolero
Miércoles 19
El súper loco

Agosto

Lunes 12
Allá en el trópico
Viernes 16
Santa
La mujer del puerto
Septiembre
Viernes 6
En un burro 3 baturros
Caballo a caballo
Cada loco con su tema

Muchachas que estudian español-argentino	Lunes 9
Puño de hierro inglés-español	Los últimos días de Pompeya
Fuera de ley español-argentino	Miércoles 18
Ángeles sin alas inglés-español	Allá en el trópico
La mano de la momia inglés-español	Viernes 20
	Allá en el trópico
	Martes 24
	Ahí está el detalle
	Domingo 29
	Pobre diablo
	Lunes 30
	Pobre diablo
	Octubre
	Martes 1
	Pobre diablo
	Viernes 4
	Hombres del aire
	Viernes 11, 12, 13
	En tiempos de Don Porfirio
	Los de abajo
	Jueves 17
	Ahí está el detalle
	Domingo 20
	Ahí está el detalle
	Miércoles 23
	Pobre diablo
	La noche de los mayas
	Viernes 25
	Allá en el Rancho Grande
	La Zandunga
	Domingo 27
	Allá en el Rancho Grande
	La Zandunga
	Noviembre
	Domingo 3
	El jefe Máximo
	Lunes 4
	El jefe Máximo
	Miércoles 6
	Juntos pero no revueltos
	Jueves 7
	La golondrina
	Viernes 8-10
	Pobre diablo
	Jueves 14
	No te engañes corazón
	Miércoles 20
	Ahí está el detalle
	Jueves 21 y 23
	El jefe Máximo
	Viernes 29
	Los millones de Chaflán
	Padre mercader
	La virgen de la sierra
	Diciembre
	Domingo 8
	Caminos de ayer
	Domingo 22-24
	La justicia de Pancho Villa

CUADRO II

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR DIRECTOR Y GÉNERO (1936-1940)¹⁹²

Año	Título	Dirección	Género	Temática
1936	<i>Allá en el Rancho Grande</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	Drama ranchero
1936	<i>Así es la mujer</i>	José Bohr	Ficción	
1936	<i>Baúl Macabro, El</i>	Miguel Zacarías	Ficción	
1936	<i>Calvario de una esposa, El</i>	Juan Orol	Ficción	
1936	<i>Chicos de la prensa, Los</i>	Ramón Peón	Ficción	
1936	<i>Cielito lindo</i>	Roberto O'Quigley y Roberto Gavaldón	Ficción	Drama ranchero
1936	<i>¡Esos Hombres! (Malditos sean los hombres)</i>	Aguilar Rolando	Ficción	
1936	<i>Honrarás a tus padres</i>	Juan Orol	Ficción	
1936	<i>Impostor, El</i>	David Kirkland	Ficción	
1936	<i>Irma la mala</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1936	<i>Judas</i>	Manuel R. Ojeda	Ficción	Drama indígena
1936	<i>Madres del mundo</i>	Rolando Aguilar	Ficción	
1936	<i>Malditas sean las mujeres</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1936	<i>Marihuana (El monstruo verde)</i>	José Bohr	Ficción	
1936	<i>Mater nostra</i>	Gabriel Soria	Ficción	
1936	<i>Mujeres de hoy</i>	Ramón Peón	Ficción	
1936	<i>Mujeres mandan, Las (Su gran aventura)</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	
1936	<i>No te engañes corazón</i>	Miguel Contreras Torres	Ficción	
1936	<i>Nostradamus</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1936	<i>¡Ora Ponciano! (Sol, sangre y arena)</i>	Gabriel Soria	Ficción	Drama ranchero
1936	<i>Rosal bendito, El</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1936	<i>Superloco, El (El secreto del doctos Dyenís)</i>	Juan José Segura	Ficción	
1936	<i>Suprema ley</i>	Rafael E. Portas	Ficción	
1936	<i>Tras la reja</i>	Jorge M. Dada	Ficción	
1937	<i>A la orilla de un palmar</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1937	<i>Abnegación</i>	Rafael E. Portas	Ficción	
1937	<i>Adelita, La</i>	Guillermo Hernández Gómez y Mario de Lara	Ficción	
1937	<i>Adiós Nicanor</i>	Rafael E. Portas	Ficción	Drama ranchero
1937	<i>Águila o sol</i>	Arcady Boytler	Ficción	
1937	<i>Alarma</i>	René Cardona	Ficción	
1937	<i>Allá en el Rancho Chico</i>	René Cardona	Ficción	
1937	<i>Alma jarocho (Estudiantina)</i>	Antonio Helú	Ficción	
1937	<i>Almas rebeldes</i>	Alejandro Galindo	Ficción	

¹⁹² Cuadro obtenido en Vidal Bonifaz Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, pp.386-387, 398,-403.

1937	<i>Amanece en el erial</i>	Rolando Aguilar	Documental	
1937	<i>Amapola del camino</i>	Juan Bustillo Oro y Guz Águla	Ficción	Drama ranchero
1937	<i>¡Así es mi tierra!</i>	Arcady Boytler	Ficción	Drama ranchero
1937	<i>Ave sin rumbo</i>	Roberto O´Quigley	Ficción	
1937	<i>Bajo el cielo de México</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	Drama ranchero
1937	<i>Bastardo, El</i>	Ramón Peón	Ficción	
1937	<i>Canción del alma</i>	Jesús “Chano” Urueta	Ficción	
1937	<i>Cuatro milpas, Las</i>	Ramón Pereda	Ficción	Drama ranchero
1937	<i>Cuna vacía, La</i>	Miguel Zacarías	Ficción	
1937	<i>Derecho y el deber, El</i>	Juan Orol	Ficción	
1937	<i>Don Juan Tenorio</i>	René Cardona	Ficción	
1937	<i>Eterna mártir</i>	Juan Orol	Ficción	
1937	<i>Gran cruz, La</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1937	<i>Guadalupe la chinaca</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1937	<i>Honradez es un estorbo, La</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1937	<i>Huapango</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	Drama indígena
1937	<i>Jalisco nunca pierde</i>	Jesús “Chano” Urueta	Ficción	Drama ranchero
1937	<i>Llaga, La</i>	Ramón Peón	Ficción	
1937	<i>Madrina del diablo, La</i>	Ramón Peón	Ficción	Drama ranchero
1937	<i>Mancha de sangre, La</i>	Adolfo Best Maugard	Ficción	
1937	<i>Mi candidato</i>	Jesús “Chano” Urueta	Ficción	
1937	<i>Mujer de nadie, La</i>	Adela Sequeyro	Ficción	
1937	<i>Mujer mexicana</i>	Ramón Peón	Ficción	
1937	<i>No basta ser madre</i>	Ramón Peón	Ficción	
1937	<i>Noches de gloria</i>	Rolando Aguilar	Ficción	
1937	<i>Obligación de asesinar, La</i>	Antonio Helú	Ficción	
1937	<i>Ojos tapatíos</i>	Boris Maicon	Ficción	
1937	<i>Paloma, La</i>	Miguel Contreras Torres	Ficción	
1937	<i>Rapsodia mexicana</i>	Miguel Zacarías	Ficción	
1937	<i>Zandunga, La</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	
1938	<i>A lo macho (A lo mero macho)</i>	Martín de Lucenay	Ficción	
1938	<i>Alma norteña</i>	Roberto Guzmán	Ficción	
1938	<i>¡Aquí llegó el valentón! (El fanfarrón)</i>	Fernando A. Rivero	Ficción	
1938	<i>Bandidos de Río Frío, Los</i>	Leonardo Westphal	Ficción	
1938	<i>Beso mortal, El</i>	Fernando A. Rivero	Ficción	
1938	<i>Bestia negra, La (Mi negra o su suegra)</i>	Gabriel Soria	Ficción	
1938	<i>Cada loco con su tema</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1938	<i>Caminos de ayer (La mano de Dios)</i>	Quirico Michelena	Ficción	
1938	<i>Canto a mi tierra (México canta)</i>	José Bohr	Ficción	
1938	<i>Capitán aventurero (Don Gil de Alcalá)</i>	Arcady Boytler	Ficción	
1938	<i>Casa del ogro, La</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	
1938	<i>Cementerio de las águilas, El</i>	Luis Lezama	Ficción	
1938	<i>China Hilaria, La</i>	Roberto Curwood	Ficción	Drama ranchero
1938	<i>Circo trágico, El (La tragedia del circo)</i>	Manuel R. Ojeda	Ficción	
1938	<i>Cobarde, El</i>	René Cardona	Ficción	
1938	<i>Crimen del expreso, El</i>	Manuel Noriega	Ficción	
1938	<i>Diablillos del arrabal (Héroes del barrio)</i>	Adela Sequeyro	Ficción	
1938	<i>Dos cadetes</i>	René Cardona y Jorge López Portillo	Ficción	
1938	<i>Enredos de papá, Los (Soy chato pero las huelo)</i>	Miguel Zacarías	Ficción	
1938	<i>Estrellita</i>	René Cardona	Ficción	
1938	<i>Golondrina, La</i>	Miguel Contreras Torres	Ficción	

1938	<i>Hambre</i>	Fernando A. Palacios	Ficción	
1938	<i>Hombres del mar</i>	Jesús "Chano" Urueta	Ficción	
1938	<i>Hotel de los chiflados, El</i>	Antonio Helú	Ficción	
1938	<i>India bonita, La</i>	Antonio Helú	Ficción	Drama indígena
1938	<i>Indio, El</i>	Armando Vargas de la Maza	Ficción	Drama indígena
1938	<i>Infidelidad</i>	Boris Maicon	Ficción	
1938	<i>Juan sin miedo</i>	Juan José Segura	Ficción	Drama ranchero
1938	<i>Juan soldado</i>	Louis Gasnier	Ficción	
1938	<i>Juntos pero no revueltos</i>	Fernando A. Rivero	Ficción	
1938	<i>Justicia de Pancho Villa, La (El gaucho Múgica)</i>	Guz Águila y Guillermo Calles	Ficción	
1938	<i>Látigo, El</i>	José Bohr	Ficción	
1938	<i>Luna criolla</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1938	<i>María</i>	Jesús "Chano" Urueta	Ficción	
1938	<i>México lindo</i>	Ramón Pereda	Ficción	
1938	<i>Mientras México duerme (Ruleteo)</i>	Alejandro Galindo	Ficción	
1938	<i>Millones de Chaflán. Los</i>	Rolando Aguilar	Ficción	
1938	<i>Nobleza ranchera</i>	Alfredo del Diestro	Ficción	Drama ranchero
1938	<i>Padre de más de cuatro</i>	Roberto O'Quigley	Ficción	
1938	<i>Padre mercader</i>	Luis Améndolla	Ficción	
1938	<i>Perjura</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1938	<i>Pescadores de perlas (Sol de gloria)</i>	Guillermo Calles	Ficción	
1938	<i>Por mis pistolas</i>	José Bohr	Ficción	
1938	<i>Refugiados en Madrid</i>	Alejandro Galindo	Ficción	
1938	<i>Reina del río, La</i>	René Cardona	Ficción	
1938	<i>Rosa de Xochimilco</i>	Carlos Véjar, Jr.	Ficción	Drama indígena
1938	<i>Rosario de Amozoc</i>	José Bohr	Ficción	Drama indígena
1938	<i>Sangre en las montañas</i>	Jaime L. Contreras	Ficción	
1938	<i>Señor alcalde, El (El alcalde Lagos o El alcalde del pueblo)</i>	Gilberto Martínez Solares	Ficción	
1938	<i>Su adorable majadero (Su divino majadero)</i>	Alberto Gout	Ficción	
1938	<i>Tía de las muchachas, La</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1938	<i>Tierra brava</i>	René Cardona	Ficción	
1938	<i>Tierra del mariachi, La</i>	Raúl de Anda q	Ficción	
1938	<i>Un domingo en la tarde</i>	Rafael E. Portas	Ficción	
1938	<i>Un viejo amor</i>	Luis Lezama	Ficción	
1938	<i>Una luz en mi camino</i>	José Bohr	Ficción	
1938	<i>Valentina, La</i>	Martín de Lucenay	Ficción	
1938	<i>Virgen de la sierra, La (La ley de la selva)</i>	Guillermo Calles	Ficción	
1939	<i>Adiós mi chaparrita (Refugiados o los repartidores)</i>	René Cardona	Ficción	
1939	<i>Apuros de Narciso, Los</i>	Enrique Herrera	Ficción	
1939	<i>Aventurero del mar, El (Almas en el trópico)</i>	Carlos Véjar, Jr.	Ficción	
1939	<i>Borrasca humana (Lujuria)</i>	José Bohr	Ficción	
1939	<i>Caballo a caballo</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1939	<i>Café concordia</i>	Alberto Gout	Ficción	
1939	<i>Calumnia</i>	Francisco Elías	Ficción	
1939	<i>Canción del huérfano, La</i>	Manuel R. Ojeda	Ficción	
1939	<i>Canción del milagro, La</i>	Rolando Aguilar	Ficción	
1939	<i>Carne de cabaret (Rosa de Terciopelo)</i>	Alfonso Patiño Gómez	Ficción	
1939	<i>Con los dorados de Villa</i>	Raúl de Anda	Ficción	

1939	<i>Corazón de niño</i>	Alejandro Galindo y Marco Aurelio Galindo	Ficción	
1939	<i>En tiempos de don Porfirio (Melodías de antaño)</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1939	<i>En un burro tres baturros</i>	José Benavides, Jr,	Ficción	
1939	<i>Fantasma de media noche, El (El misterio se viste frac)</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1939	<i>Gavilán, El</i>	Ramón Pereda	Ficción	
1939	<i>Hipnotizador, El</i>	Antonio Helú	Ficción	
1939	<i>Hombres del aire</i>	Gilberto Martínez Solares	Ficción	
1939	<i>Locura de don Juan, La</i>	Gilberto Martínez Solares	Ficción	
1939	<i>Los de abajo (Con la división del norte)</i>	Jesús "Chano" Urueta	Ficción	
1939	<i>Luces de barriada</i>	Roberto O'Quigley	Ficción	
1939	<i>Madre a la fuerza</i>	Roberto O'Quigley	Ficción	
1939	<i>Miente y serás feliz</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1939	<i>Muerto murió, El</i>	Alejandro Galindo	Ficción	
1939	<i>Mujeres y Toros</i>	Juan José Segura	Ficción	
1939	<i>Noche de los mayas, La</i>	Jesús "Chano" Urueta	Ficción	Drama indígena
1939	<i>Odio</i>	William Rowland y Fernando Soler	Ficción	
1939	<i>Olvidados de Dios, Los</i>	Ramón Pereda	Ficción	
1939	<i>Papacito lindo (¡El viejo verde!)</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	
1939	<i>Perfidia (La mujer que amó en vano)</i>	William Rowland	Ficción	
1939	<i>¡Que viene mi marido!</i>	Jesús "Chano" Urueta	Ficción	
1939	<i>Secreto de la monja, El</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1939	<i>Sendas del destino</i>	Juan José Ortega	Ficción	
1939	<i>Signo de la muerte, El</i>	Jesús "Chano" Urueta	Ficción	
1939	<i>Traicionera, La (Herencia macabra)</i>	José Bohr	Ficción	
1939	<i>Viviré otra vez</i>	Roberto Rodríguez	Ficción	
1940	<i>Ahí está el detalle</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1940	<i>Al son de la marimba</i>	Juan Bustillo Oro	Ficción	
1940	<i>Allá en el trópico</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	
1940	<i>Amor de los amores</i>	René Cardona	Ficción	
1940	<i>Charro negó, El</i>	Raúl de Anda	Ficción	
1940	<i>Con sus amable permiso</i>	Fernando Soler	Ficción	
1940	<i>Creo en Dios (Secreto de confesión/Labios sellados)</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	
1940	<i>¡Cuando la tierra tembló! (El día del juicio)</i>	Antonio Helú	Ficción	
1940	<i>Hasta que llovió en Sayula (Suerte te dé Dios)</i>	Miguel Contreras Torres	Ficción	
1940	<i>Hombre o demonio (Don Juan Manuel)</i>	Miguel Contreras Torres	Ficción	
1940	<i>Insurgente, El (El último virrey)</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1940	<i>Jefe máximo, El</i>	Fernando de Fuentes	Ficción	
1940	<i>Mala yerba</i>	Gabriel Soria	Ficción	
1940	<i>Mi madrecita</i>	Francisco Elías	Ficción	
1940	<i>Milagro de Cristo, El</i>	Francisco Elías	Ficción	
1940	<i>Monje loco, El</i>	Alejandro Galindo	Ficción	
1940	<i>Papá se desenreda</i>	Miguel Zacarías	Ficción	
1940	<i>Papá se enreda otra vez</i>	Miguel Zacarías	Ficción	
1940	<i>Pobre diablo</i>	José Benavides, Jr.	Ficción	
1940	<i>Por una mujer</i>	Roberto Guzmán	Ficción	
1940	<i>Rancho alegre</i>	Rolando Águila	Ficción	
1940	<i>Recordar es vivir</i>	Fernando A. Rivero	Documental	
1940	<i>Secreto del sacerdote, El</i>	Joselito Rodríguez	Ficción	
1940	<i>Torre de los suplicios, La</i>	Raphael J. Sevilla	Ficción	
1940	<i>Treinta años de cine</i>	Se desconoce el dato	Documental	
1940	<i>Tres viudas de papá, Las</i>	Miguel Zacarías	Ficción	
1940	<i>Últimos días de Pompeyo, Los</i>	Rafael E. Portas	Ficción	
1940	<i>Viejo nido</i>	Vicente Oróná	Ficción	

1940	<i>Zorro de Jalisco, El</i>	José Benavides, Jr.	Ficción	Drama ranchero
------	-----------------------------	---------------------	---------	-------------------

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Camín, Héctor Lorenzo Meyer
A la sombra de la Revolución, México, Cal y Arena, 1989
- Aguilar Ochoa Arturo,
 “El traje de charro de Maximiliano: ¿Muestra de simpatía a los chinacos mexicanos o nacionalismo del emperador?”, en revista *Signos Históricos*, vol. XXII, núm. 44, (julio-diciembre, 2020), pp.50-83. Consultado en <https://www.scielo.org.mx/pdf/sh/v22n44/1665-4420-sh-22-44-50.pdf>
- Álvarez Vallejo, Alberto
Historia de la modernidad arquitectónica del Art Déco y la continuidad de Toluca y sus plantas simbólicas, México, Universidad Autónoma del Estado México, 2019.
- Alanis Boyzo, Rodolfo
Historia de la Revolución en el Estado de México, México, Gobierno del estado de México, 215.
- Alfaro Cuevas, Martha Eugenia y Andrés Reséndiz Rodea
 “El imaginario ciudadano de la tercera década del siglo XX en el cine. El impacto de la modernidad.” en revista *Discurso Visual*, Núm. 49, (febrero-abril 2022), pp. 96-107. Consultado http://www.discursovisual.net/dvweb49/TC_49-10.html
- Arreguín, José Luis
 “El charro: caballero con esencia y tradición de México” en revista *Fuego y Raya*, núm. 3, pp. 171-187. Consultado <https://fundacioneliasdetejada.org/wp-content/uploads/2014/05/FR-03-P-171-187.pdf>
- Ayvar Campos, Francisco Javier y Enrique Armas Arévalos
 “El flujo migratorio en México: Un análisis histórico a partir de indicadores socioeconómicos” en revista *CIMEXUS* Vol. IX, No.2, pp. 7190. Consultado <https://cimexus.umich.mx/index.php/cim1/article/view/193/162>
- Bautista Reyes, Jesús Roberto
 “La propaganda fílmica gubernamental mexicana (1934-1940)” en revista *De Raíz Diversa* vol. 5, núm. 9, (enero-junio 2018), pp. 147-174. Consultado <https://revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/64763>
- Calderón Mólgora, Marco A
 “Festivales cívicos y educación rural en México: 1920-1940” en revista *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXVII, núm. 106, 2006, pp. 17-56. Consultado <https://www.redalyc.org/pdf/137/13710602.pdf>
- Carreño King, Tania
 “El charro: estereotipo nacional a través del cine 1920-1940” Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- Castillo Ramírez, Guillermo

- “Integración, mestizaje y nacionalismo en el México revolucionario. Forjando Patria de Manuel Gamio: la diversidad subordinada al afán de unidad”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 221, (mayo-agosto 2014), México, pp. 175-200
- Chávez, Octavio
La charrería. Breviario del deporte nacional, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014.
- Córdova, Arnaldo
 “La política de masas y el futuro de la izquierda en México”, en revista *Cuadernos Políticos*, número 19, México, (enero-marzo1979), pp.14-49. Consultado <http://cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.19/CP19.4.ArnaldoCordova.pdf>
- Córdova, Arnaldo
 “Los maestros Rurales en el cardenismo”, en revista *Cuadernos Políticos*, número 2, México, (octubre-diciembre1974), pp. 77-92. Consultado <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.2/CP2.7.ArnaldoCordova.pdf>
- De los Reyes, Aurelio
 “El gobierno mexicano y las películas denigrantes.1920-1931” en *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, coords Ignacio Dirán, Iván Trujillo y Mónica Vereza, 23-36, México, IMCINE/CISAN, 1996
- Florescano, Enrique
 “Patria y nación en la época de Porfirio Díaz” en revista *Signos Históricos*, núm. 13, enero-junio, 2005, México, pp. 152-157 Consultado en <https://www.redalyc.org/pdf/344/34401307.pdf>
- García Luna, Margarita
Una ciudad y dos causas sociales a través del tiempo, Antología de textos históricos, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México. 2014. Consultado <https://ceape.edomex.gob.mx/sites/ceape.edomex.gob.mx/files/Una%20ciudad%20y%20dos%20causas%20sociales.pdf>
- García Luna, Margarita
 El Teatro Principal de Toluca, Icono de una época. Consultado https://www.cultura.gob.mx/estados/dic07/06_edo02.html
- GELLNER, Ernest
Naciones y nacionalismo, España, Alianza editorial, 1988.
- Ginzberg, Eitan
 “El retorno de la ideología: la presidencia de Lázaro Cárdenas, 1934-1940”, en *Lázaro Cárdenas: modelo y Legado* tomo I, 171-299, México, INEHRM, 2020.
- González Reyes, Gerardo
 “Celebrar y festejar, que la nación se va a inventar. Breve arqueología de la construcción del calendario y la memoria cívica en México y sus expresiones populares” en *Contribuciones Coatepec*, Coatepec, núm. 25, julio-diciembre, 2013, pp. 41-66
- Jiménez Tabone, Aldo

- “Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano”, Tesis de Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, Universidad Autónoma del estado de Morelos, México, 2018.
- John, King
El carrete mágico. Una historia del cine Latinoamericano, Colombia, Tercer mundo, 1994.
- Knight, Alan
 “La última fase de la Revolución: Cárdenas” en *Lázaro Cárdenas: modelo y Legado* tomo I, 171-299, México, INEHRM, 2020.
- Langarica Arellano, Stephanie Mayela
 “El crecimiento urbano a partir del inicio de la arquitectura industrial en Toluca, edificios representativos (de 1865 a 1906) “La harinera” antiguo Molino de la Unión”, Tesis de Maestría en arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013. Consultado repositorio.unam.mx/contenidos/crecimiento-urbano-a-partir-del-inicio-de-la-arquitectura-industrial-en-toluca-edificios-representativos-de-1865-a-19-61356?c=pRRZ3p&d=false&q=*&i=3&v=1&t=search_0&as=0
- López Hernández, Haydeé
 “De la gloria prehispánica al socialismo. Las políticas indigenistas del Cardenismo”, en revista *Cuicuilco*, vol. 20, núm. 57, (mayo-agosto, 2013), pp. 47-74 Consultado <https://www.redalyc.org/pdf/351/35130567003.pdf>
- López Hernández, Haydeé
 “Mejorando las artesanías populares. Las políticas del Departamento de Asuntos Indígenas para el Valle del Mezquital” en *Saber y tradición, Conocimientos y prácticas en el valle del Mezquital*, coords. Fernando López Aguilar y Haydeé López Hernández, 337-396, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2022 Consultado https://www.academia.edu/73340556/Mejorando_las_artesan%C3%ADas_populares
- López Ponce, Norberto
 “El gasto educativo: de Agustín Millán a Isidro Fabela”, en *Experiencias educativas en el Estado de México. Un recorrido histórico*, coord. Alicia Civera Cerecedo, 2da edición, 265-326, Secretaría del Estado de México/El Colegio Mexiquense, 2013.
- Maldonado Aranda, Salvador
 “Rediscutiendo el centralismo político: elites políticas, el gomismo y el PST en el Estado de México” en revista *Relaciones. Estudio de Historia y Sociedad*, vol. XXI, núm. 82, (primavera, 2000), México, pp. 232-266. Consultado <https://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1016/496>
- Marzal, José Javier
 “David Wark Griffith” en *Historia General del cine*, coord. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, 215-253, España, Ediciones Cátedra, 1998
- Medina Miranda, Héctor Manuel
 “Los charros en España y México. Estereotipos ganaderos y violencia lúdica”, Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009. Consultado en <https://gredos.usal.es/handle/10366/83186>
- Meyer, Lorenzo

- La institucionalización del nuevo régimen”, en *Historia general de México*, México, Colegio de México, 2000.
- Montes de Oca Navas, Elvia
 “La educación socialista en el Estado de México. Un municipio rural: Malinalco. Un municipio urbano: Toluca”, en revista *La Colmena*, núm. 63, 2009, pp. 92-98. Consultado en <https://www.redalyc.org/pdf/4463/446344572018.pdf>
- Morales Zea, María del Sol
 “La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958” Tesis de Doctorado en Historiografía, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2016. Consultado en <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/6421>
- Moya Gutiérrez, Arnaldo
 Rehabilitando históricamente al porfiriato: una digresión necesaria acerca del de Porfirio Díaz. México 1876-1910, En revista *Ciencias Sociales (Cr)*, vol. I, núm. 119, 2008, Costa Rica, pp. 83-105 Consultado en <https://www.redalyc.org/pdf/153/15312718006.pdf>
- Novo Valencia, Gerardo
Toluquerencias, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2015.
- Novo Valencia, Gerardo
 “Amparito Arozamena en Toluca”. Consultado <https://www.pressreader.com/mexico/el-sol-de-toluca/20180709/281990378283693>
- Ozuna, Gerardo
 “Mercado 16 de septiembre” Consultado <https://www.digitalmex.mx/opinion/story/32581/mercado-16-de-septiembre>
- Ozuna, Gerardo
 “Teatros viejos de nuestra Toluca”. Consultado <https://www.digitalmex.mx/opinion/story/29565/hoy-comentaremos-de-los-teatros-viejos-de-nuestra-toluca>
- Pérez Montfort, Ricardo
 “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1920-1930)” en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994.
- Pérez Montfort, Ricardo
 “Lázaro Cárdenas: La formación inicial 1920-1928” en *Lázaro Cárdenas: Modelo y Legado* tomo I, 155-170 México, INEHRM, 2020.
- Pérez Montfort, Ricardo
 Las invenciones del México Indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940. Consultado <http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota86.htm>
- Pérez Montfort, Ricardo
 “El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución.” en *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, 49-78, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008. Consultado <https://cieras.files.wordpress.com/2010/02/cotidianidades-test.pdf>

- Pérez Montfort, Ricardo
 “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)” en revista *Política y Cultura*, núm. 12, 1999, pp. 177-193
 Consultado <https://www.redalyc.org/pdf/267/26701210.pdf>
- Pérez Montfort, Ricardo
 “Por la patria y por la raza. El discurso nacionalista de la derecha secular en el sexenio del general Lázaro Cárdenas”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional, Autónoma de México, 1988. Consultado en https://repositorio.unam.mx/contenidos/por-la-patria-y-por-la-raza-el-discurso-nacionalista-de-la-derecha-secular-en-el-sexenio-del-general-lazaro-cardenas-333241?c=b77q5a&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0
- Pérez Montfort, Ricardo
Estampas de nacionalismo popular mexicano, México, CIESAS, 1994.
- Pérez Montfort, Ricardo
 “Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española y México”, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991. Consultado https://repositorio.unam.mx/contenidos/por-la-patria-y-por-la-raza-el-discurso-nacionalista-de-la-derecha-secular-en-el-sexenio-del-general-lazaro-cardenas-333241?c=b77q5a&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0
- Rea Razo, José Alonso
 “Educación para adultos: El caso de la Escuela Secundaria Nocturna para Trabajadores “Tierra y Libertad” de Toluca 1937-1961” Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2019. Consultado <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/104472>
- Reyna Manuel, Laura Palomares y Guadalupe Cortez
 “El control del movimiento obrero como una necesidad del Estado de México (1917-1936” en revista *Mexicana de Sociología*, Vol. 34, No. 3/4 (Jul. - Dic., 1972), pp. 785-813 Consultado <https://www.jstor.org/stable/3539258>
- Román Vidal, Sebastián Nicolás
 “SERGEI EISENSTEIN Y EL CINE DE PROPAGANDA: La técnica para el nuevo mundo soviético (1925-1929)” en Tesis de Magíster en Historia, Chile, Universidad de Concepción, 2022, Consultado en <http://repositorio.udec.cl/jspui/bitstream/11594/9909/1/Sebastian%20Roman%20Tesis.Image.Marked.pdf>
- Rosas Mantecón, Ana María
 “Ir al cine en la Ciudad de México. Historia de una práctica de consumo cultural”, Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009. Consultado <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=15431&doc=UAMI15431.pdf>
- Rossainzz Méndez, Carlos Guillermo
 “El estereotipo del indígena en la Época de Oro del cine mexicano: 1934-1956”, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Veracruzana, México, 2015.

- Rosenzweig, Fernando
 “El desarrollo económico de México de 1877 a 1911” en revista *El trimestre económico*, Vol. 32, No. 127(3) (Julio—Septiembre 1965), pp. 405-454. Consultado <https://www.jstor.org/stable/20855806>
- Ruiz Ojeda Tania Celina
 “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; construyendo la nación a través del cine documental (1937-1939), Tesis de Doctorado en Historia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012.
- Santíes Echeverría, Yolanda, José Yurrieta Valdés y Miguel Ángel Flores Gutiérrez
Forjadoras del Estado de México, semblanzas de mujeres mexiquenses (1810-1960), México, Fondo Editorial del Estado de México, 2012. Consultado <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/32739/Libro%20Forjadoras.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sandoval Santana, Yolanda
Cincuenta años de cultura en el Estado de México, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996.
- Sámano Rentería, Miguel Ángel
 “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis”, en *La construcción del estado nacional: democracia justicia, paz y estado de derecho*, coord. José Emilio Ordoñez Cifuentes, 141-158, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Consultado en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/3/1333/10.pdf>
- Silva Escobar, Juan Pablo
 “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social” en revista *Culturales*, vol. VII, núm. 13, (enero-junio, 2011), México, pp. 7-30 Consultado <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69418365002>
- Tuñón, Julia
 “Carlos Navarro: Janitzio (1934)” en *Clásicos del cine mexicano 31 películas emblemáticas desde la época de oro hasta el presente*, ed. Christian Wehr, 71-91, Madrid, Iberoamerica-Vervuert, 2016 Consultado [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/10.31819_9783954878543005%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/10.31819_9783954878543005%20(1).pdf)
- Vidal Bonifaz, Rosario
Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940), México, Porrúa, 2011.
- Vidal Bonifaz, Rosario
 “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)” en revista *Centro de Investigación*, vol. 8, núm. 29, (enero-junio 2008), pp. 17- 28
- Vidal Bonifaz, Rosario
 “Entre el populismo y la promoción de la iniciativa privada. La política cinematográfica del sexenio de Lázaro Cárdenas del Río.” en *El Estado y la imagen en movimiento, Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, 20-61, México, Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva, 2012. Consultado https://www.academia.edu/42769590/Entre_el_populismo_y_la_promoci%C

- 3%B3n_de_la_iniciativa_privada_La_pol%C3%ADtica_cinematogr%C3%A1fica_del_sexenio_de_L%C3%A1zaro_C%C3%A1rdenas_del_R%C3%ADo
- Villa, Marco
“Permanencia voluntaria”, Consultado <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/permanencia-voluntaria>.
- Villoro, Luis
“El estado homogéneo al estado plural (el aspecto político: la crisis del Estado-nación” en *Pueblos indígenas y derechos étnicos*, coords. José Emilio Rolando Ordóñez Cifuentes, 69-81, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. Consultado <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/98/6.pdf>
- VIZVAINO GERRA, Fernando
El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Zoraida Vázquez, Josefina
“Antes y después de la Revolución Mexicana”, en revista *Iberoamericana*, LV: 148-149 (1989), pp. 693-713. Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana>