



# Un cine revolucionado

Primera edición en español, 2017

Producción  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes

Miguel Fernández Félix / Coordinación general

Juan Solís / Compilación

Evelyn Useda Miranda, María Helena Rangel Guerrero  
Mariana Casanova Zamudio / Edición

María Helena Rangel Guerrero, Félix Verdejo, Lizbeth Sánchez Ayala /  
Investigación documental

Oswaldo Trujillo / Traducción inglés-español (pp. 131-140)

José Luis Acosta / Cotejo de traducción (pp. 131-140)  
José Luis Acosta / Corrección de estilo

Taller de comunicación gráfica, S.A. de C. V. / © Diseño

D.R. © 2017 de la presente edición en español

**Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes**  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,  
delegación Miguel Hidalgo, CP 11560, Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad  
del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía  
y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización  
por escrito de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN INBA: 978-607-605-466-6

Impreso y hecho en México

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

# Un cine revolucionado

Atisbos de modernidad  
en la cinematografía  
nacional (1910-1950)

# Índice

---

## 7 Presentación

---

### 11 De la modernidad y otros olvidos

Juan Solís

---

### 17 *El automóvil gris* o el serial mexicano por antonomasia

Eduardo de la Vega Alfaro

---

### 29 *Santa* y las formas elementales de lo moderno

Guillermo Vaidovits Schnuerer

---

### 39 *El prisionero 13*

Guadalupe Ferrer A.

---

### 47 *El compadre Mendoza*, las razones de la traición

Alejandro Pelayo

---

### 61 *La mujer del puerto*, la vanguardia como punto de partida del cine en México

Álvaro Vázquez Mantecón

---

### 71 El nacionalismo revolucionario en el cine mexicano, el caso de *Redes*

Federico Dávalos Orozco

---

### 81 Entre la violencia y el olvido, *¡Vámonos con Pancho Villa!*

Andrés de Luna

---

### 91 *Allá en el Rancho Grande*, el arranque de la época de oro en las antípodas de la Reforma Agraria cardenista

Rafael Aviña

---

### 101 *Los de abajo*, entre la literatura, la plástica y el cine

Miguel Ángel Berumen

---

- 
- 111 *Ahí está el detalle*, la moderna revancha de los vencidos  
Juan Solís
- 
- 121 *Distinto amanecer*  
Nelson Carro
- 
- 131 *La perla*  
David M. J. Wood
- 
- 145 *Enamorada*  
Julia Tuñón
- 
- 157 *La paloma y el palomo se tuvieron que apartar, Pueblerina*  
José Antonio Valdés Peña
- 
- 167 *Una familia de tantas*  
Julio César Durán
- 
- 177 *Salón México*  
Roberto Ortiz Escobar
- 
- 187 *La intención moderna en el panorama plástico mexicano  
y su configuración visual en el filme *Aventurera**  
Jesús Alberto Cabañas Osorio
- 
- 199 *Rosaura Castro*, crepúsculo de un cacique  
Carlos Bonfil
- 
- 207 *Los olvidados*, modernidad y encadenamiento de rupturas  
Francisco Peredo Castro
- 
- 218 Créditos y agradecimientos
-



La Secretaría de Cultura, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, ha establecido como política nodal la transversalidad entre las instituciones culturales del país. En este sentido, la Cineteca Nacional y el Museo del Palacio de Bellas Artes nos hemos fortalecido, desde hace ya un tiempo, creando vínculos que buscan expandir las opciones para presenciar el arte a partir de los distintos lenguajes y disciplinas con que éste se expresa. Así que es inevitable aprovechar la magnífica oportunidad que nos brinda la exposición *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*. Más aún cuando se trata de una muestra que aborda la época en que el arte participó, desde distintas disciplinas, de manera muy activa en la convulsa transformación social. Dentro de este contexto vibrante que dio a luz nuevos lenguajes se inserta, por supuesto, la incipiente pero vigorosa participación del cine que trajo consigo el inicio de un intenso diálogo —que aún sigue gestándose y que también se renueva— entre éste y las artes plásticas. De ahí, la necesidad nada fortuita de armar el Ciclo de cine *Pinta la Revolución*, el cual, a su vez, da apertura a este libro que reflexiona desde distintas plumas y suma voces expertas a ese diálogo iniciado hace más o menos cien años.

El cine de la primera mitad del siglo XX jugó un papel de doble participación: la gran pantalla fungió como un pulido espejo que, por un lado, devolvía la imagen de la sociedad y, por el otro, brindaba una propuesta estética y de pensamiento que decantaba ese primer reflejo de lo mexicano; pues todo el entramado de la construcción del filme, más las aportaciones creativas de escritores, directores y fotógrafos, obligaban a la realidad a tamizarse para, eso sí, dejar testimonio de sus elementos más esenciales.

Así que las nuevas formas del lenguaje cinematográfico no fueron sólo un arte social sino que a su vez se elevaron para alcanzar una repercusión anímica más amplia: la que pertenece al alma de los hombres y sus infinitas historias. Como testigo y narrador, el cine enarboló una nueva estética que mitologizaba y, por lo mismo, dotaba de ánimo el mero testimonio historiográfico de un México revolucionario y posrevolucionario.

Los barrios bajos, los paisajes campiranos, los prostíbulos, los salones de baile, las calles y avenidas de una ciudad cuyo nuevo esplendor es también el de la agitación y el de un esperanzado reordenamiento social, fueron atmósferas propicias para narrar argumentos que, en general, evidenciaron la cima y el abismo de la idiosincrasia mexicana. Apareció una gama amplia de personajes que encarnaron desde el héroe revolucionario hasta el pícaro de la comedia de enredos. Mientras que las historias indagaban en temas como el nacionalismo revolucionario, la desigualdad social, la prostitución, la mudanza del campo a la ciudad, el indigenismo e incluso temas novísimos como el psicoanálisis y su inherente surrealismo, a su vez se iba consolidando el cine mexicano como industria.

La ruptura del cine como mero registro y el nacimiento de deslumbrantes propuestas estéticas desde su lenguaje, cada vez más propio, no habría sido posible sin el diálogo constante que hubo entre la cinematografía y las nuevas alternativas de la plástica nacional. Este nuevo mundo en movimiento, no sólo sumó disciplinas, sino con base en esta comunicación e intercambio reinterpretó el arte y la cultura.

En este libro, conformado por una serie de textos de destacados autores expertos en el tema, se logra una imagen global que aborda, critica, describe, evidencia, contempla y reflexiona —con base en las películas más representativas de la época— sobre la presencia del cine durante este periodo de rupturas y reconstrucciones. Se trata de ensayos que son una historia en movimiento, una fotografía viva descrita a muchas voces que nos hablan y nos cuenta detalles y hallazgos de la gran trama que fue el arte, la sociedad y la cultura de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, toda historia, por supuesto, no podría ser contada sin el apoyo de quienes tiene la claridad de saber que en el futuro este libro será hallazgo para las nuevas generaciones; por tanto, extendemos un agradecimiento a la Fundación Mary Street Jenkins por la confianza y el apoyo invaluable.

Museo del Palacio de Bellas Artes  
Cineteca Nacional

Fotografía de la película  
*¡Vámonos con Pancho Villa!*  
(detalle)





# De la modernidad y otros olvidos

Juan Solís

El cinematógrafo, en cuanto dispositivo mecánico capaz de registrar y proyectar imágenes en movimiento, es producto de la modernidad. El cine, como medio capaz de desarrollar un lenguaje propio y de generar una industria que sostenga su producción, distribución y exhibición, finca su eficacia en las circunstancias sociales, políticas, culturales y económicas que lo alberguen.

De ahí que las dos primeras décadas del siglo XX en México no hayan sido propicias para el desarrollo de la industria cinematográfica. La producción se centró en el registro del movimiento armado gracias al trajín de cinefotógrafos como los hermanos Alva, Salvador Toscano, Enrique Rosas y Jesús H. Abitia, entre otros, quienes se encargaron de documentar acontecimientos como la revolución orozquista, el viaje de Francisco I. Madero a la Ciudad de México o la lucha obregonista, entre otros momentos históricos.

Y mientras la primera revolución del siglo XX era captada a veinticuatro cuadros por segundo, al norte del río Bravo, a una velocidad desconocida y bajo el sol californiano, se gestaba el prototipo de la industria cinematográfica. Actores, estudios, directores, productoras, técnicos y, ante todo, un estilo depurado de narrativa, integraron el fenómeno llamado Hollywood.

Si bien hubo intentos por hacer cine de argumento en México desde 1896, se reconoce a 1917 como el año en que se filma el primer largometraje de argumento mexicano: *La luz, tríptico de la vida moderna*, fotografiado por Ezequiel Carrasco. No se sabe nada de su paradero, sólo que estaba basado en una película italiana estrenada un año antes: *El fuego*,

Fotografía de la película  
*Los de abajo* (detalle)

de Piero Fosco (seudónimo de Giovanni Pastrone), protagonizada por la diva italiana Pina Menichelli. Las historias protagonizadas por las hermosas y —para la época— atrevidas divas italianas, así como los seriales estadounidenses, serán los modelos a seguir en la construcción de un cine mexicano moderno.

Es así como en 1919 Enrique Rosas filma *El automóvil gris*, película de acción que narra los atracos que un grupo de delincuentes, disfrazados de militares, cometían en casas de familias acomodadas capitalinas. La película, que incluye al final planos documentales que registran el fusilamiento de los verdaderos miembros de la banda, provocó un escándalo en el que se vieron involucrados altos personajes de la política nacional. No obstante, sus méritos cinematográficos son innegables. Como señala Federico Dávalos Orozco: “Destacan en la película el eficaz empleo de la mascarilla, el acercamiento, el plano general y otros recursos del lenguaje cinematográfico.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, México, Clio, 1996, p. 35.

El adecuado uso de la gramática cinematográfica y del ritmo en aquella cinta influyó en otras producciones de la década de los veinte, como las dos cintas conocidas del director Gabriel García Moreno, quien filmó en Veracruz *El tren fantasma* (1926), y *El puño de hierro* (1926-1927), películas de acción que abordan el tráfico y consumo de opio. No obstante, el gran salto a la modernidad de una industria se daría hasta la década de los treinta.

Si bien en 1929 nace oficialmente el cine con sonido sincrónico, con banda sonora incluida en la cinta, en el mundo y en México ya se habían producido varios intentos por dotar de sonidos a las imágenes: desde acompañamientos con orquestas o pianos hasta narradores o gramófonos sincronizados. En 1931 se filma la primera película mexicana sonorizada sincrónicamente: *Santa*, de Antonio Moreno, protagonizada por Lupita Tovar y Carlos Orellana, la cual cuenta con un sistema de sonido desarrollado por los mexicanos Roberto y José Rodríguez. Si bien la mayor parte del equipo humano venía de Hollywood, la película era un parteaguas en la modernidad cinematográfica nacional, y recuperaba la trama de la exitosa novela de Federico Gamboa, que ya había sido llevada al cine en 1918.

El patriarca del cine moderno en México es Fernando de Fuentes, quien entre 1933 y 1935 filma la trilogía más importante, descarnada y precisa sobre la Revolución mexicana: la que integran *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935); esta última considerada por muchos la mejor película mexicana de la historia. Más allá de su intrascendencia en la cartelera, estas películas muestran una depurada dirección y, en el caso de la última, una producción onerosa. Además de su innegable calidad técnica, las cintas destacan por su dura crítica —no carente de censura— al conflicto armado revolucionario y sus protagonistas.

La década de los treinta es también la de la primera película mexicana con éxito internacional: *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, cuya fotografía, obra del joven Gabriel Figueroa, es premiada en la Muestra de Cine de Venecia. Es la década en que Fred Zinnemann filma una oda llamada *Redes* (1934), en donde las imágenes dialogan con la música de Silvestre Revueltas. Es asimismo el decenio en que Arcady Boytler filma *La mujer del puerto* (1933), la cual incluye encuadres y secuencias de tardía pero bien asimilada influencia expresionista, aunque no tan explícitas como las que registra la cámara del fotógrafo vanguardista Agustín Jiménez en *Dos monjes* (1934), de Juan Bustillo Oro. Es Jiménez quien también se encargará de fotografiar la mítica película *La mancha de sangre* (1937-1938), en la que su director, el pintor Adolfo Best Maugard, incluye el primer desnudo femenino integral del cine mexicano no pornográfico. A pesar de la belleza de sus composiciones y la delicadeza en los movimientos de la cámara, aquella secuencia fue un argumento suficiente para que la censura la enlatara hasta 1943 y, posteriormente, la mutilara. Los treinta también es la década de *Los de abajo* (1939), sobria versión de la novela de Mariano Azuela, dirigida por Chano Urueta.

La década de los cuarenta, ya con un cine moderno en lo que toca a la producción, distribución y exhibición, es el escenario en el que se consolida un estilo propio. El cine mexicano transita diversas rutas en su así llamada “época de oro”: la iconografía del muralismo continúa en la pantalla, gracias a la dupla Emilio Fernández-Gabriel Figueroa [*Flor silvestre* (1943), *Enamorada* (1946), *Pueblerina* (1948), *La perla* (1945), entre otras], quienes sintetizan el ambiente rural mexicano en encuadres épicos que ya dialogan de frente con Orozco, Rivera o Rodríguez Lozano, o que ya encuentran su propio sendero discursivo exclusivamente cinematográfico.

La urbe, contracampo de los paisajes retacados de nubes de Figueroa, es un laberinto en el que la moderna clase media mexicana se politiza, como en *Distinto amanecer* (1943), de Julio Bracho; o se rebela contra la enmohecida moral porfiriana como lo muestra Alejandro Galindo en *Una familia de tantas* (1948). La ciudad es la de las esculturas de mujeres que atentan contra la estabilidad matrimonial (*La diosa arrodillada* (1947), de Roberto Gavaldón), o la de mujeres esculturales que venden caricias en sórdidos cabarets (*Aventurera* (1949), de Alberto Gout).

El cine reivindica su modernidad al criticarla. De ahí que quizá no haya cinta más moderna en el México de la primera mitad del siglo XX que *Los olvidados* (1950), de Buñuel. La historia de Pedrito y el Jaibo es una fisura en la mitad del siglo, una cuarteadura en el límpido paisaje alemanista, una herida a través de la cual se ven los errores del proyecto modernizador. En una secuencia de la película, declarada Memoria del Mundo por la UNESCO, el niño Pedrito lanza un huevo a la cámara, es decir, al director, al camarógrafo y al espectador que son testigos de su miseria.

La agresión es un ajuste de cuentas, una violenta alegoría cinematográfica que deja al desnudo otro país: el rencoroso que vive fuera de los límites de los paisajes y los ranchos grandes, el país violento que la sociedad moderna fingió olvidar.

De ahí que esta selección filmica, siempre mínima, siempre incompleta, pero no por eso menos significativa, pretenda dialogar con la modernidad que detonó la revolución en la plástica y que está patente y latente en la exposición *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*. Entre el muro y la pantalla, entre el pincel y la cámara, se gesta un país que quiere ser cosmopolita sin abandonar sus raíces, que pretende ser moderno sin renunciar a su historia ancestral. ●

Fotografía de la película  
*Santa* (detalle)