

Racionalidad burocrática y dominación carismática: el cine mexicano como estrategia del Estado Nacional en México

Dra. María del Rosario Vidal Bonifaz
Departamento de Sociología,
División de Estudios Políticos y Sociales
Centro Universitario de Ciencias
Sociales y Humanidades (CUCSH)
Universidad de Guadalajara
E-mail: rosariobonifaz@gmail.com / rosariovidal@hotmail.com

Recibido: Agosto 17, 2010. Aceptado: Octubre , 2010

Resumen

El presente texto pretende explicar cuáles fueron los alcances y limitaciones que permitieron al gobierno de Lázaro Cárdenas del Río afianzar el poder estatal ante la sociedad por medio del apoyo a la industria cinematográfica, lo que a su vez le permitió utilizar al cine como un medio de propaganda y consolidación de la identidad nacional.

Palabras clave: Cine y gobierno Cardenista; nacionalismo cinematográfico; PNR¹, deporte y cultura popular; inicios del Star System mexicano, primeras organizaciones gremiales y cooperativas de cines.

**Burocratic Rationality and Charismatic Domination:
Mexican cinema as a strategy in Mexico's National State**

Abstract

This text is intended to explain which were the scope and limitations that it would allow to the Lázaro Cárdenas del Río's Government to strengthen its the State Power into society. This was through the support to the film industry, which in this time let him to use the film as a means of diffusion and consolidation like national identity.

Keywords: film and Cardenista Government, nationalism film, PNR, sports and popular cultural, beginning of Mexican Star System, first trade associations and cooperatives of cinema.

"Para Francisco Vidal Bonifaz, por las batallas que ha tenido que vencer"

Introducción

La formación burocrática-racional del Estado Mexicano durante el siglo XX tuvo muchas aristas, diversas estrategias y no estuvo exenta de conflictos, por lo que podemos

¹ Partido Nacional Revolucionario (National Revolutionary Party, en inglés).

analizar el proceso desde diversos ángulos organizacionales en estricto sentido: establecimiento de competencias administrativas entre niveles, representación y procesos de sanción y recompensa entre Estado y Sociedad. La simple racionalidad instrumental y la estandarización de las formas gubernamentales, tal y como se podría abordar desde la perspectiva de Taylor y Fayol, no resultan suficientes para explicar los alcances y limitaciones de la construcción burocrática estatal en el caso mexicano.

Resulta indispensable abordar desde terceras perspectivas, sobre todo aquellas que involucran representaciones sociales que no necesariamente surgen del Estado mismo, sino son estrategias indirectas que ésta institución implementa a través de agentes aparentemente ajenos a lo político, pero que sirven para los propósitos de generar un marco de legitimidad en las decisiones estatales. Decisiones que requieren ser instrumentadas en una lógica burocrática profesional en las que la sociedad tuviera una mayor confianza más allá de los personalismos que las figuras carismáticas y los cacicazgos autoritarios implementaban de manera discrecional.

La convergencia entre una etapa de transición de un proceso burocrático que intenta racionalizar el carisma del Presidente Lázaro Cárdenas del Río para afianzar el poder estatal ante la sociedad y dejar atrás la pugna de caudillos y caciques, y el surgimiento de una industria cinematográfica que dibujaba ideas sobre lo que era lo “mexicano” y la identidad nacional, dio por resultado que el Cine Nacional se erigiera como una estrategia racional que la burocracia, apoyada en el carisma, utilizó para construir una representación de lo nacional de la que ella era garante. El Régimen político se asumió como la esencia de lo que se percibía como México-país y, viceversa, México era el régimen en turno. La industria cinematográfica sirvió en la consolidación del Estado como un guardagujas que modificó la trayectoria de lo que hasta entonces se percibía como legítimo y legal entre el poder estatal y la sociedad.

La relación entre el cine y la política deja de ser un tema en estricto sentido de cultura y política y puede entonces ser analizado como la pauta organizacional para generar estrategias de consolidación institucional burocrática a partir de supuestos de legitimidad y no sólo de procesos de racionalidad en los pasos y niveles de decisión internos.

Se vuelve entonces importante conocer la historia de los procesos organizacionales del Estado y sus estrategias de dominación en la sociedad mexicana. El periodo del Presidente Cárdenas resulta por demás una etapa desde el cual se puede observar nuestra hipótesis: las organizaciones requieren de estrategias externas para hacer viable su racionalidad burocrática y dar cauce a los conflictos y la cooperación. La identidad nacional vista en la pantalla fue para el caso mexicano uno de los catalizadores de esa estrategia externa.

Recordemos que la acción colectiva (expresada en organizaciones e instituciones), como señala Crozier, no ocurre de manera espontánea; se requiere de un poder, de un campo estructurado que permita hacer viable la interacción social, aún cuando “[...] toda estructura supone, crea y reproduce poder, es decir, desigualdades, relaciones de dependencia y mecanismos de control social.” [1:28]

El garante en la acción colectiva a una escala social es el Estado. Se entiende ahora la urgencia del mismo por encauzar los conflictos en un marco cooperativo, más allá de la discrecionalidad que suponían los caudillajes. No basta analizar los procesos cooperativos impulsados por el Estado. Es necesario abordar la complejidad que supone el poder y las formas de dominación que emanan de él. Y el caso mexicano no es la excepción. Max Weber, sociólogo alemán, desarrolló una teoría de la racionalidad centrada en la acción social y la forma en que habría de comprenderse. De ahí se deriva una teoría de la burocracia, que busca responder a la creciente racionalidad de la sociedad industrial y el crecimiento capitalista.

Weber considera que el poder es una relación asimétrica en la relación entre personas o grupos. Desde su perspectiva el poder se asocia a una estructura formal y se determina por las relaciones y control de propiedad. De acuerdo con Weber el poder significa "la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad". [2:43] Por otra parte habla entonces de dominación como un caso especial de poder: "por dominación debe entenderse la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato de determinado contenido entre personas dadas". [2:43]

La dominación es entonces expresión de un tipo de racionalidad que deriva del poder y para explicarlo establece tres tipos ideales: legal, tradicional y carismático. Por lo que se refiere a la dominación legal:

Su tipo más puro es la dominación burocrática. Su idea básica es: que cualquier derecho puede crearse y modificarse por medio de un estatuto sancionado correctamente en cuanto a la forma [...] El equipo administrativo consta de funcionarios nombrados por el señor, y los subordinados son miembros de la asociación ("ciudadanos", "camaradas") [...] También el que ordena obedece, el emitir una orden, a una regla: a la "ley" o al "reglamento" de una norma formalmente abstracta. El tipo del que ordena es el "superior", cuyo derecho de mando está legitimado por una regla estatuida, en el marco de una "competencia" concreta [...] El deber de obediencia está graduado en una jerarquía de cargos, con subordinación de los inferiores a los superiores, y dispone de un derecho de queja reglamentado [...] Caen por supuesto bajo el tipo de la dominación "legal" no sólo, por ejemplo, la estructura moderna del Estado y el municipio, sino también la relación de dominio en una empresa capitalista privada, en una asociación de finalidad utilitaria, o en una unión, de cualquier tipo que sea, que disponga de un equipo numeroso y jerárquicamente articulado [...] La burocracia constituye el tipo técnicamente más puro de la dominación legal [...] En la época de fundación del estado moderno, las corporaciones colegiadas contribuyeron de modo decisivo al desarrollo de la forma de dominación legal, y el concepto de la "autoridad", en particular, les debe su existencia". [2:707-708]

En la dominación tradicional el tipo más puro "es el del dominio patriarcal [...] el tipo del que ordena es el "señor", y los que obedecen son "súbditos" en tanto que el cuerpo administrativo lo forman los "servidores". Se obedece a la persona en virtud de su dignidad propia, santificada por la tradición: por fidelidad". [2:708]

La dominación carismática ocurre "en virtud de devoción afectiva a la persona del señor y a sus dotes sobrenaturales (carisma) y, en particular: facultades mágicas, revelaciones o heroísmo, poder intelectual u oratorio [...] Sus tipos más puros son el dominio del profeta, del héroe guerrero y del gran demagogo [...] El tipo del que manda es el caudillo. El tipo del que obedece es el "apóstol". Se obedece exclusivamente al caudillo personalmente a causa de sus cualidades excepcionales, y no en virtud de su posición estatuida". [2:711]

Para ser estable la dominación debe darse al interior de una asociación, la cual se define como "una relación social con una regulación limitadora hacia fuera cuando el mantenimiento de su orden está garantizado por la conducta de determinados hombres destinada en especial a ese propósito: una relación social con una regulación limitadora hacia fuera cuando el mantenimiento de su orden está garantizado por la conducta de determinados hombres destinada en especial a ese propósito: un dirigente y, eventualmente, un cuadro administrativo". [2:39] Por lo que, una asociación es un tipo de relación social con límites concretos, orden y funcionalidad interna. Por ello podríamos concluir que para el sociólogo existe una teoría de la organización representada por una asociación y su relación con tres tipos ideales de dominación legítima; dicha asociación se puede expresar por medio de una organización donde se ejerce el poder bajo una determinada estructura, cuyos tipos puros son la dominación legal, tradicional y carismática.

Las funciones específicas de la burocracia se expresan por medio de: Atribuciones oficiales fijas, ordenadas mediante reglas y leyes; en jerarquía funcional o administrativa; la administración moderna se basa en documentos, expedientes; aprendizaje profesional; se debe solo a los deberes de su cargo; el desempeño del cargo es con base en normas generales.

Por otra parte identifica tres factores principales que favorecen el desarrollo de la moderna burocracia: el desarrollo de una economía monetaria, que racionaliza las transacciones económicas; el crecimiento cuantitativo y cualitativo de las tareas administrativas del Estado moderno, ya que sólo una estructura burocrática puede soportar la enorme complejidad, y el tamaño de éstas y la superioridad técnica o desarrollo tecnológico.

Para Weber el poder y la dominación se visualizan como una relación entre dos o más personas al interior de una organización, que debe tener continuidad y vigencia para ser efectiva, por lo tanto no depende de la persona, ni sus recursos y al ser una asociación de dominación legítima, es estable, es decir, da cauce institucional a los conflictos.

Ahora bien, la burocracia expresa el tipo de dominación racional–instrumental donde el poder se expresa en un contexto de relativa estabilidad. Sin embargo, los tipos ideales pueden tener correlatos en un mismo tiempo histórico, elementos que se conjugan entre una dominación carismática con un aparato burocrático–administrativo en proceso de construcción como lo es el caso que presentamos aquí.

Analizaremos en los próximos apartados la forma en que se tejieron las decisiones estatales con un incipiente cine nacional a través de los contenidos e imágenes proyectadas en la pantalla que reflejaban no sólo historias nacionalistas. Eran un vehículo para la legitimidad expresada y sancionada por la idea de Estado que la burocracia y las élites políticas dibujaban para una sociedad atravesada por diversos conflictos. La cooperación, tal y como la señala Crozier, no es un aspecto volitivo de los sujetos en la interacción social. Es necesario garantizar un mínimo de aspectos cooperativos a través de elementos restrictivos y de manipulación. El cine se inscribe en el segundo, aunque en un significado laxo del término manipulación.²

I. Imagen y racionalidad política en el cine de los primeros años del gobierno cardenista

Cine y Política convergieron en una estrategia racional de una incipiente clase gobernante que buscaba una burocracia sustentada en esquemas profesionales. La imagen en la pantalla grande sirvió como táctica para la identidad política y la legitimidad de un Estado Nación que va construyéndose entre los años 1934–1937, periodo en el que se vivió una etapa de gran efervescencia política y de intenso reacomodo de instituciones.³

El cine se convirtió en un catalizador a través del cual el Estado hizo uso de su estructura burocrática para orientar una cultura política enfocada a fortalecer la idea de la nación mexicana a través de estructuras y funciones reconocidas legítimamente. [3:275-277] La figura carismática de Cárdenas tuvo un peso decisivo sobre los emergentes empresarios cinematográficos. El cine se transformó en una de las arenas que buscaba racionalizar el proceso político a través de productos hechos películas. Era el espacio donde se construía el carisma alrededor de la Presidencia de la República, trazando una

² Manipulación no significa sólo engañar y ocultar; sino orientar explícitamente las estrategias hacia los objetivos establecidos por la organización y en el caso del cine nacional del periodo analizado es evidente el contenido nacionalista. [1:19]

³ Se refiere al debate que aborda Weber sobre la legalidad y legitimidad, en el que no basta el marco jurídico para solucionar conflictos si se carece de la obediencia de los ciudadanos. [2]

trayectoria entre personajes históricos como Juárez, Carranza, etc. Una forma de dar coherencia a un pasado –lejano y próximo– entendido como un proceso ascendente que culmina con el régimen de Cárdenas y el naciente sistema político dominado por el Partido Nacional Revolucionario, el más remoto antecedente del actual Partido Revolucionario Institucional.

Por principio de cuentas, en ese mismo periodo y contexto, la cinematografía local, decididamente apoyada por el Estado, pudo por fin desarrollar el sector de la producción a una escala industrial conformando al mismo tiempo un empresariado cinematográfico nacional. Asimismo, durante dicha etapa el gobierno encabezado por un líder carismático como Lázaro Cárdenas marcó la pauta para el eventual empleo del cine como un medio de propaganda acorde con los intereses del Estado que, surgido de la Revolución Mexicana, debió impulsar una serie de transformaciones que terminarían por dar forma al sistema político que, a pesar de todo, logró prevalecer durante varias décadas, hecho que se tradujo en un clima de relativa calma, suficiente para permitir avances y logros en diversas áreas de la vida nacional.

II. [Historicidad de una estrategia racionalista: el cine como medio de legitimidad](#)

Con el propósito de explicar en términos generales los factores que incidieron en dichos resultados, primero es necesario referir aquí un muy breve panorama de la evolución de la cinematografía mexicana desde sus orígenes, que se remontan al año de 1895 en pleno apogeo de la dictadura porfirista, hasta 1933, penúltimo año del gobierno encabezado por el general sonoreense Abelardo L. Rodríguez, quien tiempo después sería uno de los más destacados empresarios del sector de la exhibición fílmica. En tal sentido es posible señalar que, tal como ocurrió en otras zonas del mundo, el sector de la producción de cine en México prolongó demasiado su fase artesanal, ello debido, principalmente, al hecho de tratarse de un país de baja composición de capital y, por lo tanto, a su inmediata transformación en uno de los mercados más disputados entre las primeras potencias de la producción cinematográfica (Francia, Italia, Alemania y los Estados Unidos).

Tras la llegada de los primeros inventos y formas vinculadas al espectáculo cinematográfico (el Kinematoscopio de Edison, el Cinematógrafo de los hermanos Lumière, etc.), dio principio una etapa en la que, como señala Aurelio de los Reyes, predominaría la realización de filmes documentales de corto, medio y largometraje, misma que concluiría hasta 1917, coincidiendo con los últimos meses de la fase armada de la Revolución Mexicana. [4:8-34] A partir de ese momento, las nuevas condiciones ayudarían a engendrar la necesidad de sentar las bases de la producción industrial con al menos dos propósitos: a) difundir en el mundo una imagen positiva del país, radicalmente opuesta a la que venía propagando el cine hollywoodense, misma que, acorde con el racismo imperante, concebía a México como territorio de barbarie y atraso secular, y b) abrir, de una vez por todas, un nuevo sector económico de amplias perspectivas de desarrollo. No es casual que entre 1917 y 1922 se hayan producido en México alrededor de 86 cintas de largometraje, la gran mayoría de ellas obras “de argumento” o ficción. [Cf. 5] Sin embargo, durante esa misma etapa, gracias a sus mayores índices de producción y a su manifiesta capacidad para seducir a los públicos más allá de sus fronteras, el cine hollywoodense terminó por desplazar a los filmes italianos, franceses y alemanes en las preferencias del público local obteniendo porcentajes cada vez mayores en las pantallas no sólo de México sino del resto del mundo occidental. De esta forma, los restantes años de la década de los veinte serían testigos del rotundo fracaso del proyecto divulgador e industrializador acometido por los empresarios fílmicos mexicanos: entre 1923 y 1928 sólo alcanzaron a producirse un total de 45 largometrajes, muchos de los cuales no obtuvieron respuesta en taquilla. Según el recuento establecido por Amador y Ayala, sólo una de las cintas mexicanas producidas en esa etapa, *La llaga*, (Luis G. Peredo, 1928), pudo mantenerse durante dos semanas luego de su fecha de estreno en la ciudad de

México. En contraste, poco más del 95% de las películas “taquilleras” de la misma época (con dos semanas de permanencia o más), fueron estadounidenses. [6]

La revolución tecnológica que trajo por resultado el desarrollo del cine con sonido integrado a la imagen abrió una nueva coyuntura que a su vez provocaría en México un renacimiento de la idea de engendrar un sector de la producción cinematográfica. El éxito comercial y estético de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), uno de los 11 largometrajes filmados en la breve etapa que abarcan los años 1929-1931 y primera cinta que recurrió a un sistema con sonido óptico de suficiente calidad, estimuló de nueva cuenta la inversión de capital para la realización de películas, toda vez que el llamado cine “hispano” hecho en Hollywood e integrado por cintas habladas en español, no fue del agrado de los espectadores a los que iba destinado. Los resultados no se hicieron esperar: en 1932 se produjeron en México 7 películas y al año siguiente se alcanzó la cifra récord de 21. Esa primera expansión en el sector de la producción arrojó, entre otras consecuencias positivas, la aparición de los primeros clásicos del cine mexicano con sonido integrado a la imagen: *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler, y *El prisionero trece* y *El compadre Mendoza*, ambos filmes debidos al excepcional talento de Fernando de Fuentes. Asimismo, en ese año se realizó *Juárez y Maximiliano (La caída del imperio)*, filme histórico-nacionalista de Miguel Contreras Torres que logró mantenerse durante seis semanas en su sala de estreno, estableciendo con ello el primer récord de permanencia alcanzado por una película mexicana.

El Estado Nacional adquirió plena conciencia de las posibilidades del cine como medio para influir en las masas e intuyó que en esa industria podía desplegar el principio de racionalidad del poder. El poder del Estado sobre la sociedad –vía el cine– dependía en aquel entonces de la previsibilidad del comportamiento de la sociedad respecto al Estado. La organización política requería que las propias necesidades de la acción del Estado contuvieran la incertidumbre que los individuos debían encarar. [7] Y el cine era una de las mejores maneras de construir la cultura, la historia y la política nacional cuyo garante era el poder político y la sociedad tenía que estar dispuesta a crearlo. La Revolución Mexicana vino a demostrar cuán necesario sería documentar el origen y destino del Estado emanado de ella.

III. Nacionalismo cinematográfico

El compadre Mendoza, una aguda crítica a los sectores de la burguesía nacional que medraron con la Revolución Mexicana traicionando a los ejércitos campesino-populares de Villa y Zapata, y *La sangre manda*, melodrama de ambiente proletario dirigido por José Bohr, fueron las últimas cintas de largometraje producidas en México durante 1933. El inicio de ambos rodajes, operado hacia mediados del mes de diciembre de dicho año, se llevó a cabo unos días después del comienzo formal de la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas del Río, ex gobernador del estado de Michoacán y candidato oficial del Partido Nacional Revolucionario, institución que todavía funcionaba como uno de los principales medios de control político a los que recurría Plutarco Elías Calles, el llamado “Jefe Máximo de la Revolución”. [Cf. 8-9] Representante de una de las corrientes progresistas del movimiento revolucionario liberal iniciado en 1910 contra la prolongada dictadura encabezada por Porfirio Díaz, Cárdenas del Río tendría que esperar todavía algunos años para emprender la serie de transformaciones que caracterizaron su periodo presidencial iniciado el 1 de diciembre de 1934, pero, aún así, tanto su candidatura como el consecuente triunfo electoral, contribuyeron en buena medida a imprimir nuevos rumbos a la por entonces incipiente industria fílmica mexicana.

En su edición de septiembre de 1933, la revista *Mundo cinematográfico*, [10] órgano de los empresarios de la exhibición, había dado a conocer un muy documentado artículo acreditado a Alejandro Sux. Esa nota consignaba cifras como las siguientes: mientras que México, con sus 16'500,000 habitantes contaba con 800 “teatros cinematográficos”,

Argentina (11'000,000 de habitantes) tenía 2,158; Brasil (40'000,000 de pobladores) tenía 2,000; España y colonias (25'000,000 de habitantes) tenía 3,000, y Portugal y colonias (8'000,000 de habitantes) tenía 900. En total, en el mundo de habla hispana y portuguesa había 12,083 “teatros cinematográficos” y un mercado potencial de 154'840,000 habitantes. Acaso tomando en cuenta el gran potencial de ese mercado del mundo de habla hispana, durante 1934 se produjeron en México 24 cintas de largometraje, la mayoría de las cuales siguieron a la búsqueda de temas y géneros más redituables en la taquilla. Algunas de ellas también lograrían ser reconocidas como auténticos clásicos del cine nacional, lo que indicaba, en uno u otro sentido, sus afanes artísticos y hasta experimentales o vanguardistas: *Chucho el Roto*, de Gabriel Soria; *El fantasma del convento* y *Cruz Diablo*, de Fernando de Fuentes; *¿Quién mató a Eva?*, de José Bohr, y *Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro.

La atmósfera progresista y el tono de izquierda que comenzaron a impregnar el discurso de la campaña política de Lázaro Cárdenas coincidieron en ese mismo año con la realización o conclusión de tres cintas en las que el Estado intervino de manera directa o indirecta y en las que fue muy notoria tanto la influencia temática (heroísmo colectivo, elogio a las luchas y culturas populares) y aún estilística del cine de Sergei M. Eisenstein (que entre diciembre de 1930 y febrero de 1932 había estado en México filmando los materiales para un proyecto que nunca llegó a concluir), así como el impacto de las obras del célebre Robert J. Flaherty, cuyas cintas de pretensiones antropológicas (*Nonook, el esquimal*, *Moana*, *Tabú*) exaltaban la ancestral lucha del hombre contra la naturaleza. Esa otra tendencia estaría representada por *Redes*, producida por la Secretaría de Educación Pública (institución dirigida en ese entonces por el destacado marxista Narciso Bassols) y realizada por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel en 1933 con fotografía de Paul Strand, ambos extranjeros con antecedentes en el arte estadounidense de vanguardia; *Janitzio*, de Carlos Navarro en 1934, versión fílmica de una leyenda indigenista del estado de Michoacán, obra realizada en plan de cooperativa por un grupo de entusiastas del arte fílmico (el cooperativismo sería una de las formas de producción estimuladas por el gobierno cardenista); y *Rebelión*, que había sido filmada entre 1920 y 1922 por el antropólogo Manuel Gamio, a partir de una serie de “estudios científicos hechos por el ex Departamento de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento” bajo la dirección del mismo Gamio, esto último según afirmaba la revista *Filmográfico* de noviembre de 1933. [11] Anunciada al momento de su estreno como “Una película maestra con escuela propia 100% mexicana” y “La más pura realización mexicana”, *Rebelión*, cuya trama ponderaba la contribución de los indígenas en la Revolución Mexicana, contó con apoyo oficial para poder agregarle sonido óptico (música y ruidos incidentales) y de esta forma estrenarla en un nuevo contexto, toda vez que al parecer la obra no había podido ser editada luego de su muy accidentado rodaje.

Las experiencias de películas como *Redes*, *Janitzio* y *Rebelión* representarían fielmente una especie de movimiento que Aurelio de los Reyes ha calificado como “nacionalismo liberal”, en oposición al “nacionalismo conservador” de que harían gala las “comedias rancheras” que no tardarían en comenzar a filmarse⁴. Pero, sobre todo en el caso de *Redes*, el Estado asumió por fin un papel similar al que ya había llevado a cabo durante el periodo de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública: el de promotor de un arte nacionalista que, al igual que las obras de los grandes muralistas, estuviera comprometido con las luchas y la cultura proletaria y campesina. En tal sentido, más que de un “nacionalismo liberal”, puede hablarse de la plena irrupción de un “nacionalismo cinematográfico socialista” o “de izquierda”, aunque ciertamente no

⁴ Según De los Reyes, [4:186 y ss.] el nacionalismo cinematográfico “había sido un movimiento fuertemente conservador y moralista al tratar de despertar sentimientos de vínculos de defensa de la nación preservando el pasado, aferrándose a él, negando y soslayando los cambios que la Revolución había operado en la sociedad y defendiendo el orden establecido [Dominación tradicional]. A partir de la llegada de [Narciso] Bassols a la Secretaría [de Educación Pública] se percibe una escisión en el medio cinematográfico en dos tendencias, la conservadora y la liberal [...] Ambas tendencias se polarizan con la llegada de Lázaro Cárdenas al gobierno con su política agrarista [...]”.

pasaría mucho tiempo para que esa alternativa, que sólo el Estado podía estimular y sostener, se viera truncada debido a la imposibilidad de encontrar amplia resonancia en las pantallas y, sobre todo, por carecer de respuesta en las taquillas.

En otro escenario, la realización de películas como *Corazón bandolero*, dirigida por Raphael J. Sevilla e inspirada en *Los bandidos de Río Frío*, el célebre relato de don Manuel Payno, y de *Clemencia*, de Chano Urueta, versión fílmica de la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano, hizo eco a la “polémica nacionalista”. A través de estos filmes, los cinematografistas mexicanos se declaraban del lado de aquellos que seguían pugnando por una literatura arraigada en temas y motivos considerados como parte de una tradición realista mexicana. Y es que el cultivo de ese nacionalismo cinematográfico en todas sus vertientes (conservadora, liberal y socialista), seguía siendo motivo de atención por parte de los dirigentes de una “Campaña Nacionalista” que, iniciada varios años atrás bajo la tutela del diputado Rafael Melgar, estaba viviendo su etapa de languidez. (Estudios más profundos acerca de los intentos por crear una cultura nacionalista post-revolucionaria pueden verse en Sheridan [12] y López [13]).

Otro punto a destacar: hacia mediados de 1934, quienes producían las películas mexicanas se percataron de la necesidad de organizarse para, entre otros objetivos, contribuir al desarrollo de la industria fílmica y, al mismo tiempo, poder hacer frente a las eventuales demandas de los empleados del sector productivo, quienes, a su vez, a principios de ese mismo año se habían integrado bajo el genérico de Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM), adscrita al Sindicato de Estudios Cinematográficos del Distrito Federal. Amparada por la Ley Federal del Trabajo expedida en 1931 bajo el gobierno de Pascual Ortiz Rubio, la UTECEM inició sus actividades con una mesa directiva encabezada por Enrique Solís en calidad de Secretario General. Por su lado, la directiva de la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (APMP) se constituyó bajo la presidencia del empresario Antonio Manero (Presidente). Según una nota aparecida en las páginas de *Mundo Cinematográfico* de junio de 1934, [14] el “principal objetivo” de la APMP era “la defensa de los intereses colectivos [de sus agremiados] y hacer gestiones ante el Gobierno Federal para que se ayude a la industria de producción en forma real, eximiéndola de determinados impuestos, cuando menos por un periodo de cinco años; con objeto de lograr en esta forma el impulso y desarrollo amplio a que tiene derecho”. Como menciona Weber se trata de la moderna burocracia, es decir, el desarrollo de una economía monetaria, que racionaliza las transacciones económicas.

En tal contexto, la producción fílmica mexicana de 1935 estuvo caracterizada por una tendencia a estandarizar sus volúmenes: durante ese año se filmaron 22 cintas de largometraje de argumento y dos documentales de carácter oficial que involucraron la participación estatal. Esa actitud moderada, que implicaba a su vez una manera de evitar el riesgo, quizá estuvo en buena medida motivada por una situación política que en ese año reveló su fondo crítico.⁵ Como el resto del empresariado nacional y los grupos que integraban las llamadas “clases medias”, el incipiente empresariado cinematográfico debió sentirse amenazado por los postulados izquierdistas y nacionalistas del nuevo régimen, lo cual explicaría, en parte, el hecho de que el volumen de producción se mantuviera estable con respecto a los dos años anteriores. (Loeza [16:92-ss.] abunda en los “sentimientos de enajenación de las clases medias” con respecto a la política implementada por Lázaro Cárdenas. “Al presentarse como un gobierno revolucionario para los trabajadores –afirma Loeza–, el poder se alejaba simbólicamente de las clases medias, con lo que se agudizaba su oposición al autoritarismo gubernamental. Esta oposición, que en 1933 pudo haber sido considerada como una disonancia menor, en 1938 impuso el tono definitivo al sexenio cardenista”).

Por su lado, el sector de la exhibición no parecía hacer eco a las necesidades de la producción fílmica nacional: durante ese año, los 34 cines de la ciudad de México

⁵ Sobre la situación prevaleciente en ese momento histórico. [15:183-ss.]

(aproximadamente un 5.5% del total del país) estrenaron 24 cintas mexicanas (8.4%), buena parte de ellas producidas el año anterior, por 207 estadounidenses (72.4%) y 53 de otros países (19.2%). (Datos elaborados por la autora, a partir de la información contenida en Amador y Ayala. [17:287]).

A pesar de esas condiciones un tanto adversas, se siguieron buscando fórmulas que permitieran establecer de manera definitiva al sector industrial cinematográfico. Cuatro películas del año obtuvieron buenas recaudaciones en taquilla por lo cual se les comenzó a tomar como modelos a seguir: *Monja y casada, virgen y mártir*, de Juan Bustillo Oro, melodrama "de capa y espada" basado en la novela homónima de Vicente Riva Palacio; *La familia Dressel*, de Fernando de Fuentes, obra que sentó las bases del melodrama familiar clasemediero; *Luponini (El terror de Chicago)*, de José Bohr, cinta gangsteril con mucha influencia del cine hollywoodense de la época, y, sobre todo, *Madre querida*, de Juan Orol, quintaesencia del melodrama maternal "a la mexicana", película ésta última que, incluso, alcanzaría a tener éxito en varios países de América Central y el Caribe, sentando con ello un sólido precedente en la estrategia de conquista de los mercados extra-fronteras.

Por las condiciones políticas y sociales expuestas en los párrafos anteriores, durante 1935 la intervención del Estado en materia cinematográfica se extendió a varios rubros. En primer lugar, el gobierno cardenista dio muestras de un verdadero interés por el cine: en enero de dicho año, el presidente firmó un decreto en el que se comprometía a prestar todo el apoyo posible a la industria fílmica nacional, principalmente al sector de la producción; como consecuencia de ello, se decretó la reforma al artículo 73 fracción 10 de la Constitución Política, con lo cual se autorizó al Congreso para legislar en todos los aspectos relacionados con ese sector económico y cultural. Ello perfilaría las bases legales para la promulgación, 14 años después, de la Ley de la Industria Cinematográfica Mexicana. En segundo lugar, el Estado patrocinó a través de varias instituciones, incluido el Partido Nacional Revolucionario, algunos cortos documentales (*La manifestación obrera en pro del presidente Cárdenas, Desfile atlético del XXV aniversario de la Revolución Mexicana*, etc.), y dos largometrajes del mismo género financiados por el Departamento de Prensa de la Comisión Nacional de Irrigación, dependiente de la Secretaría de Agricultura a cuyo frente se encontraba el potosino Saturnino Cedillo, quien tiempo después fracasaría en su intentona de derrocar por medio de las armas al gobierno cardenista; las películas mencionadas fueron *Irrigación en México*, del Ingeniero Ignacio Miranda con fotografía de Agustín Jiménez, y *Gigantes de piedra*, de director desconocido; en ambos intervino el también potosino Juan José Ortega, futuro cineasta y productor. A ello debe agregarse la colaboración gubernamental, con material humano, material bélico y vestuario, para la realización de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la obra maestra de Fernando de Fuentes, adaptación de la novela homónima de Rafael Felipe Muñoz y película inaugural de los Estudios CLASA. Los elevados costos de producción de este filme (un millón de pesos) motivaron la quiebra temprana de la empresa. El gobierno otorgaría a CLASA una subvención por dicha cantidad, con lo cual se convirtió, de facto, en el productor de la cinta De Fuentes; con ese dinero, la CLASA produciría al año siguiente varios cortos documentales "de interés nacional", mismos que, supuestamente, debieron exaltar de alguna o de otra forma la política del régimen en turno. Pero se sabe que fue el propio Presidente de la República quien "sugirió" a De Fuentes que cortara el final de su película por considerarlo "demasiado brutal". En dicha escena, el personaje de Villa (interpretado magistralmente por Domingo Soler), masacraba a la familia de uno de sus antiguos guardias, los famosos "Dorados". El cineasta no tuvo más remedio que acatar la disposición gubernamental y con ello se sentó un precedente de censura directa, no legislada, por parte de la suprema autoridad del país. [Cf. 18:33-40]

Se puede interpretar la relación del Estado con el Cine Nacional como un vínculo de decisiones autoritarias, pero en realidad considero que obedeció a otro tipo de lógica

institucional. Recordemos que Jepperson menciona que “las instituciones son sistemas de programas o de gobierno socialmente contruidos y reproducidos rutinariamente (ceteris paribus). Funcionan como elementos relativos de ambientes restrictivos y están acompañadas de explicaciones que se dan por hecho”. [19:201] Al institucionalizarse el cine, no fue una excepción a la regla y tampoco el Estado lo hubiera permitido.

¡Vámonos con Pancho Villa! marcó el punto culminante de la primera oleada de clásicos del cine nacional realizados en la tan prolongada como titubeante fase artesanal del sector de la producción fílmica mexicana. Junto con *Redes*, estrenada hasta el 16 de julio de 1936, la cinta de De Fuentes, que tuvo su primera función el 31 de diciembre de éste último año, fue considerada un rotundo fracaso debido justamente a sus pretensiones de cine artístico y anticonvencional. Para entonces, como ya lo advertimos, los productores fílmicos nacionales habían encontrado las primeras fórmulas genéricas que les permitirían convertirse en una auténtica fracción de la burguesía nacional.

Cabe aquí hacer referencia a un hecho que no por su carácter eventual deja de ser interesante: en el transcurso de 1935, y haciendo eco a las propuestas económicas del nuevo régimen, se filmaron tres películas producidas en forma de cooperativa: *Rosario*, de Miguel Zacarías, *¿Qué hago con la criatura?*, comedia de Ramón Peón, y *Más allá de la muerte*, realizada también por Peón en codirección con Adela Sequeyro, quien de esta forma se convirtió en la primera mujer que realizó cine sincrónico de argumento en México. Las dos últimas cintas fueron apoyadas por el Banco de Crédito Popular, institución que algo tenía que ver con el Estado. De esta manera, el régimen pretendía también establecer una política de estímulos a la producción cinematográfica, asumiendo, como en otras ramas de la economía, un papel de promoción, gestoría y apoyo al desarrollo industrial de tipo capitalista a través de todas las formas posibles al alcance. Al respecto, Tzvi Medin afirma que:

“Es importante señalar [...] los cambios sufridos en la inversión pública y en la inversión privada [durante el gobierno encabezado por Cárdenas]. En los años 1930-1935 la inversión privada llegó a un 62% del total, bajando en 1939 a un 59%, pero manteniéndose aún como predominante. De 1935 a 1940 se pasó a más del doble de la inversión pública, pero precisamente el incremento de la inversión pública propició asimismo, la inversión privada. Durante el sexenio cardenista dio comienzo un gran desarrollo industrial, es especial por lo que respecta a la industria de la transformación. En esta última se crearon de 1935 a 1940 6594 nuevas empresas [...] El capital invertido ascendió de 1670 millones de pesos a 3135 millones [...] y el número de obreros empleados subió de 318041 a 389953”. [20:118-119]

El financiamiento y “línea” que el Estado daba a los empresarios cinematográficos para fijar contenidos y orientaciones tiene una lógica organizacional. El tipo de contenidos en el cine nacional no tendría sentido fuera de México en aquel entonces tal y como ocurría con el cine estadounidense. La idea nacionalista no hubiera tenido alcance en el cine sin que el Estado lo hiciera evidente en la música, la educación y otras expresiones artísticas. Según Crozier y Friedberg una organización –y sus estrategias y objetivos–, al ser un constructo social no tiene significado fuera de la relación de sus miembros.⁶

IV. La comedia ranchera y el mercado de habla hispana

El año fílmico de 1936 dio formal principio con la fundación de la Unión de Directores Cinematográficos de México, organismo encabezado por Fernando de Fuentes. El organismo gremial contó en un principio con 25 integrantes y algunos años más tarde sería reorganizado integrándose a la UTECM. Por su parte, acaso presintiendo que el

⁶ Crozier y Friedberg: [1:65] “[...] Es así como poder y organización están ligados entre sí de manera indisoluble. Los actores sociales no pueden alcanzar sus propios objetivos más que por el ejercicio de relaciones de poder, pero al mismo tiempo, no pueden ejercer poder entre sí más que cuando se persiguen objetivos colectivos cuyas propias restricciones condicionan en forma directa sus negociaciones”.

nacimiento formal de la industria fílmica mexicana estaba cerca, en febrero del año citado la APMP se reorganizó bajo el nombre de Asociación de Productores Cinematografistas Mexicanos (APCM) y se planteó como un auténtico sindicato patronal con bases sólidas y objetivos precisos. Cinco meses después, el gobierno decretó una nueva legislación sobre organizaciones y sindicatos patronales misma que debió favorecer a la APCM en el sentido de que otorgaba a este tipo de organismos el carácter de instituciones públicas y autónomas. Reorganizados y contando con el apoyo gubernamental, a lo largo del año de 1936 los empresarios del sector de la producción fílmica realizaron secuelas de los filmes exitosos del año anterior como lo ejemplifican los casos de *Mater nostra* (Soria y Gavaldón), *Madres del mundo* (Rolando Aguilar), *El calvario de una esposa* (Juan Orol), *Marihuana*, *El Monstruo Verde* (José Bohr), *Las mujeres mandan* (Fernando de Fuentes), *Nostradamus* (Juan Bustillo Oro), etc. Con ello se establecieron las bases genéricas sobre las que habría de desarrollarse el negocio de la producción de cine en México.

En la arena política, la expulsión de Plutarco Elías Calles en abril de 1936 consolidó la figura de Cárdenas lo que marcaría los inicios del presidencialismo mexicano, entendiendo por tal una consumación de la Presidencia como auténtica institución en torno a la cual habrían de girar el resto de las estructuras políticas.⁷ Ello permitiría a Cárdenas llevar a cabo las propuestas del ideario político del grupo que éste comandaba, entre ellas una Reforma Agraria de características profundas, así como las expropiaciones petrolera y ferrocarrilera. Merton señala que: “la estructura burocrática ejerce una presión constante sobre el funcionario para que sea “metódico, prudente, disciplinado”. Si la burocracia ha de funcionar eficazmente, debe alcanzar un alto grado de confiabilidad en su conducta, un grado extraordinario de conformidad con las normas de acción prescritas”. [3:278]

Pero las políticas cardenistas en materia agraria, iniciadas de manera rigurosa justamente en octubre de 1936 con el magno reparto de La Laguna⁸, se reflejaron en el cine de manera inversa. En efecto, la producción y realización de tres cintas, *Cielito lindo*, de Roberto O Quigley, *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes y *¡Ora Ponciano!*, de Gabriel Soria, implicaron el redescubrimiento, de una vez por todas, de la fórmula genérica más contundente en términos comerciales: la “comedia ranchera”. Aparecen en ellas toda suerte de campesinos, peones, caporales y patronos agrarios. Pero todos habitan un universo idílico y perfectamente armónico, al que solamente perturban los antagonismos por el amor de una joven tan bella como ingenua (esquema del argumento de las dos primeras) o la renuencia de un hacendado que no permite a su hija casarse con el hijo del mayordomo, quien, intentando acceder a la amada, se convertirá en torero, como ocurre en la obra restante. Tales estructuras dramáticas se aderezan con canciones vernáculas, vestuarios folclóricos, escenografías “nacionalistas” pletóricas de artesanías y toda suerte de jolgorios populares o festividades: peleas de gallos, carreras de caballos, corridas de toros, jaripeos, bailables, etc. Al impulso cardenista que habría de acabar con los vestigios del latifundismo porfiriano y que finalmente abriría nuevas vetas al desarrollo capitalista en el campo, el cine nacional respondió, pues, con una saga de películas escapistas y reaccionarias, aunque de indudable respuesta en taquilla. La mayor de las paradojas es que le haya correspondido

⁷ El historiador Tzvi Medin [13] analiza la forma en que el ex presidente Plutarco Elías Calles hizo girar la estructura política mexicana alrededor de la figura del “Jefe Máximo”, es decir, él mismo. Con Lázaro Cárdenas se instauró la idea de que, de ahí en adelante, la política se subordinaría al Poder Ejecutivo, o sea a la institución presidencial, independientemente de quien asumiera dicha forma de poder. Entre una forma y otra de ejercicio del poder hay una gran diferencia que, planteada en términos Weberianos, opone la dominación tradicional a la dominación legal.

⁸ Sobre las características que la reforma Agraria adquirió durante el periodo cardenista. [21:101-102] Para este autor, el cardenismo se puede definir “como la quintaesencia de la ideología y la práctica pequeño-burguesas en lo que concierne a preparar las condiciones del desarrollo capitalista en la agricultura. Representa por lo menos el último punto a donde llega la concepción campesina del desarrollo capitalista en México [...] Al finalizar el mandato presidencial de Cárdenas, la fisonomía agraria de México había cambiado mucho. El latifundismo remanente de las estructuras feudales había quedado eliminado. Únicamente quedaba el campesinado ejidal y el gran capital agrícola [...]”.

a Fernando de Fuentes, portentoso realizador de *El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el dudoso mérito de filmar *Allá en el Rancho Grande*, la película más exitosa del género cuyo triunfo comercial abriría al cine mexicano, de manera definitiva, los mercados de habla hispana.

En agosto de 1936, poco antes del estreno y/o realización de la mencionada trilogía de "comedias rancheras", una comisión de la APCM, encabezada por Francisco Beltrán, visita al entonces regente de la ciudad, general Cosme Hinojosa, para demandarle, "a nombre de la industria fílmica mexicana", una reducción gradual de los altos impuestos que pesaban sobre ella. Al poco tiempo, Cárdenas decreta la excepción del 6% de impuesto sobre la renta, que favorece solamente a los productores de películas. Con esto y con la visita que el mismísimo presidente hace a la locación el último día de rodaje de *Las mujeres mandan*, cinta producida por la CLASA y dirigida por Fernando de Fuentes, el gobierno cardenista pareció otorgar, de nueva cuenta, su total apoyo a un nuevo sector productivo, al cual, pese a todo, se estaba utilizando para efectos de propaganda política.

Efectivamente, antes de que la "comedia ranchera" surja de manera arrolladora revelando su ímpetu reaccionario (y, en ese sentido, los contenidos del género se opongan a las políticas agrarias del cardenismo), el Estado seguirá participando de varias formas en la producción fílmica. En el año del que venimos hablando, a través de algunas instancias del Partido Nacional Revolucionario, el régimen cardenista utiliza al medio cinematográfico para exaltar a tres de los pilares sobre las que se finca su estrategia política: el agrarismo, el estímulo oficial al deporte y la cultura popular. En *Judas*, realizada por el veterano Manuel R. Ojeda, se fustigaba a quienes históricamente han traicionado las mejores causas populares. Su trama no deja de ser un claro síntoma de la situación política del período: durante la época del porfiriato, la joven Magdalena (Josefina Escobedo), hija de un cruel hacendado, se enamora de Emilio (Carlos Villatoro), líder agrarista, quien es asesinado por culpa de la delación de un amigo. La Revolución estalla y los personajes se pierden en la vorágine de las luchas y batallas. Al triunfar el movimiento revolucionario, Magdalena, convertida en maestra, queda a cargo de la escuela construida por quienes fueron los peones de su padre. Aparte de sus alusiones implícitas a la lucha que en esos momentos estaban llevando a cabo los maestros rurales, la cinta podía leerse como una clara alegoría contra el callismo que, desde la óptica del régimen en turno, había traicionado los postulados agraristas de la Revolución Mexicana. El fracaso comercial de *Judas* (equiparable a los de *Redes* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*), motivó la cancelación de otros proyectos afines como "una biografía de Emiliano Zapata escrita por Ernesto Cortázar y aprobada por el licenciado Emilio Portes Gil, presidente entonces del PNR, y *Murió por la patria*, película que debía dirigir Manuel R. Ojeda a partir de una historia del licenciado Alfonso Teja Zabre". [22:163]

Cabe mencionar que Teja Zabre era un destacado historiador y seguramente simpatizante del partido en el poder. Por su parte, en *Desfile atlético del 20 de noviembre de 1936* conmemorando el XXVI aniversario de la iniciación de la Revolución Mexicana, documental financiado por el PNR en coproducción con el Departamento Autónomo de Educación Pública y supervisado por Fernando de Fuentes, se registraban imágenes de Lázaro Cárdenas presidiendo el citado desfile "en el que se exponen los adelantos que en el deporte se han logrado gracias a los esfuerzos del régimen", según rezaba un comentario inicial. El crítico Arturo Garmendia [23] haría un excelente análisis del filme, mismo que concluye con la siguiente afirmación: "[...] Gracias a esta depurada narración [de Fernando de Fuentes] es posible desprender de la cinta su mensaje, el justo retrato del ambiente de una época: la serenidad con que son presentadas sus imágenes permite integrarlas sin esfuerzo al panorama social de la época [...] nada define mejor el ambiente del momento que la irrupción en el Zócalo de un conjunto infantil que evoluciona llevando en las manos las niñas una hoz, los niños un martillo. El poder de la imagen de De Fuentes es capaz de transformar un acto oficial que se celebra anualmente en una celebración popular que adquiere acentos épicos que, por otra parte, nunca estuvieron

mejor justificados". Finalmente, pero no por ello menos importante, investigaciones recientes han revelado que *Michoacán*, documental realizado por Elena Sánchez Valenzuela, quien fuera protagonista de la primera versión fílmica de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), formaba parte de un proyecto denominado Brigadas Cinematográficas, que fue encargado a la cineasta por el Presidente Cárdenas y que debido a ello recibió apoyo del Ala Izquierda del Bloque Nacional Revolucionario de la Cámara de Diputados, encabezada por Luis Mora Tovar. Gracias a algunos testimonios hemerográficos de la época sabemos que *Michoacán* era una "película documental de interés indiscutible y de gran valor artístico e histórico. Elena [Sánchez Valenzuela], la primera mujer en la América Latina que concibe, planea y ejecuta una película, logró captar con una formidable intuición artística y un absoluto sentido periodístico centenares de escenas a cual más de bellas y sugerentes -escenas que están hablando- que exponen a maravilla detalles desconocidos de la vida de los campesinos de Michoacán; gente humilde, limpia, sana, laboriosa, que rebosa optimismo, como si se sintiera contagiada por la exuberancia de su tierra natal, llena de prodigios de belleza". [Cf. 24:14-16]

En las anteriores descripciones del contenido de ambas películas resuena la puesta en práctica de la política populista y "de masas" del gobierno de Lázaro Cárdenas, concebida como el medio ideal para que el antagonismo de clases se diluyera en la búsqueda de un proyecto nacional encabezado y coordinado por el Estado surgido de la Revolución. (Un excelente análisis del tipo de populismo que se instauró en México durante la década de los treinta puede encontrarse en Córdova [23]).

Simultáneo a la realización de documentales como *Desfile atlético* y *Michoacán*, la ya mencionada Comisión Nacional de Irrigación patrocinó cuando menos cuatro cortos realizados por los hermanos Agustín y Leonardo Jiménez: *Cuadros de Michoacán*, *Lagos de maravilla*, *Charanda* y *Guadalajara*. Si a los tres primeros se les agrega el documental de Elena Sánchez Valenzuela así como los cortos *Pátzcuaro*, *lago de ensueño* (filmado en 1935 con fotografía de Ezequiel Carrasco y sonido de José B. Carles), *Pescadores de Janitzio* y *Jícaras de Michoacán*, producidos por Juan Pezet y fotografiados por Agustín Jiménez, suena lógico suponer que el estado natal del presidente en turno era el principal foco de atención por una buena parte de los documentalistas mexicanos: como Cárdenas había efectuado allí el "ensayo general" de su régimen presidencial, probablemente se pretendía dar a conocer los logros que el nuevo gobierno era capaz de alcanzar a escala nacional. *Jícaras de Michoacán*, de 7 minutos de duración, es al parecer el único de esos testimonios que se preserva. Fue realizado por el mismo Pezet y musicalizado por Armando Rosado. Sus imágenes son reveladoras, por un lado, de una exaltación del tipo de cultura popular michoacana concebida e impulsada por el cardenismo (se muestra primero un ahuehuete, después una representación de "La danza de los viejitos" que se alterna con máscaras simbólicas y, finalmente, se detalla la fabricación de jícaras en lo que parece ser una cooperativa artesanal); y, por el otro, se observa en ella una gran influencia de Eisenstein, bastante lógica en este caso ya que el camarógrafo Jiménez fue amigo y uno de los asistentes del cineasta soviético durante su estancia en México.

De igual manera, es muy posible que CLASA haya patrocinado otros dos cortos presumiblemente realizados en 1936 en reciprocidad por el apoyo gubernamental a la realización de *¡Vámonos con Pancho Villa! La Secretaría de Guerra* y el *Plan Sexenal*, dirigido por el periodista José Altamirano, y *Petróleo*, filmado por Fernando de Fuentes con fotografía de Gabriel Figueroa. Cabe anotar que éste último filme se realizó en el contexto de la crisis obrero-patronal que tiempo después motivaría al régimen cardenista a decretar la expropiación petrolera. Por su parte, la Cooperativa Grupo Éxito, contando de nuevo con el apoyo del Banco de Crédito Popular, produjo otros dos cortos: *La cucaracha mexicana*, de Juan José Segura, y *México Progresista*, que registró una visita, fotografiada por Víctor Herrera, a los talleres de organización de cooperativas de la citada institución crediticia.

El cine patrocinado directa o indirectamente por el Estado cardenista intentaba, pues, en un nivel estético-ideológico, presentar en las pantallas el otro México: el que estaba siendo protagonista o testigo de los cambios y transformaciones que el nuevo régimen propiciaba en todos los ámbitos territoriales y en todos los sectores de la economía nacional.

Para completar el cuadro socio-político antes descrito, habrá que decir que, durante el lapso que nos ocupa, la UTECM asumió una tarea que le correspondía de manera directa, toda vez que el organismo sindical mantenía fuertes vínculos con la Confederación Regional de Obreros y Campesinos (CROC). Según unas notas de Hugo del Mar publicadas en *Revista de Revistas* [24], los integrantes de ambas organizaciones sindicales boicotearon la exhibición del corto documental *Manifestación anticomunista de Monterrey*, filmado por Gustavo Sáenz de Sicilia, productor y cineasta que ya para entonces se había convertido en militante del incipiente movimiento sinarquista mexicano y quien no tardaría en ponerse al frente de una Confederación de la Clase Media dependiente de la Confederación Patronal de la República Mexicana. La citada manifestación fue tal vez uno de los prolegómenos de la fundación oficial del sinarquismo en México, misma que ocurriría en mayo de 1937.

Así, por lo que puede observarse, en éste periodo las instituciones, tanto del Estado como las cinematográficas, comenzaron a integrar redes complejas entre cultura y régimen político aunque para nuestro análisis es necesario mantener separadas ambas dimensiones. La institucionalización del régimen se manifiesta en tipos particulares de estructuras de control o de reglas. En cambio, la institucionalización de la cultura se considera primaria al extender la noción de que los ciudadanos viven en una sociedad considerada como la mejor y la que avanza inexorablemente al progreso. [19:204] Basta con analizar las noticias proyectadas en las salas de cine en el periodo mencionado o las películas que, aún cuando sus historias referían al universo ranchero, mostraban lo que ya no era la sociedad mexicana.

V. Una industria fílmica nacional

Al finalizar 1936, el balance del incipiente cine sincrónico mexicano era, con todo, poco halagüeño. La cantidad de largometrajes producida durante ese año implicaba una manifiesta incapacidad para despegar de manera franca rumbo a la industrialización. No obstante, un marcado descenso en el volumen de producción de la cinematografía española (19 largometrajes), evidente consecuencia del inicio de la Guerra Civil que estalló en aquel país, y el hecho de que la cinematografía Argentina tampoco podía despegar (15 largometrajes estrenados) favorecieron al cine mexicano para recuperar el primer lugar en producción fílmica en los países de Iberoamérica. Según José María Sánchez García, ése fue el año "de la gran crisis en la que llegó a temerse la desaparición del cine nacional, debido a que los públicos de habla hispana, tanto nacionales como extranjeros, rechazaban las películas mexicanas. Numerosas empresas productoras, antes florecientes, tuvieron que abandonar el campo, y sólo quedaron en pie algunas compañías particulares y de poco capital, que seguían confiando en mejores tiempos". [22:211]

La afirmación de Sánchez García es, en rigor, un tanto incorrecta ya que solamente tres empresas, la Compañía Nacional Productora de Películas, la Producciones Cinematográficas Internacionales y la Aspa Films de México, mismas que desaparecerían al poco tiempo, pretendieron durante el lapso 1932–1936 una producción más o menos seriada. Las cintas restantes fueron financiadas por empresas de vida efímera que no arriesgaban demasiado capital y que al no obtener las ganancias deseadas tendían a desaparecer del panorama; ello se traducía pues en los escasos volúmenes que signaron el periodo aludido. Por lo demás, esa misma producción ocupaba, en otro sentido, el último lugar en los porcentajes de exhibición en las salas de la ciudad de México: en el

primero seguía situándose, con mucho, la producción estadounidense. En conjunto, todo ese panorama revelaba una típica condición artesanal que, en efecto, hacía peligrar seriamente los esfuerzos por levantar una industria fílmica de características más o menos nacionales.

Sin embargo, el éxito local y sobre todo internacional de *Allá en el Rancho Grande* junto con el de algunas de sus secuelas filmadas entre 1936 y 1937 (*¡Ora Ponciano!*, *Las cuatro milpas*, *Bajo el cielo de México*, *Jalisco nunca pierde*, *Amapola del camino*, *Adiós Nicanor*, *¡Así es mi tierra!* y *La Zandunga*) determinarían un nuevo salto cuantitativo en la producción fílmica mexicana, lo que implicaría a su vez la conquista de los mercados hispano parlantes. Durante 1937, la Guerra Civil Española motivaría un nuevo descenso en la producción cinematográfica de ese país (integrada por alrededor de 10 largometrajes de ficción), hecho que descartaría a los íberos, al menos por el momento, de la lucha por los citados mercados.

En ese nuevo contexto, solamente otra cinematografía, la argentina, que por fin había podido dar un gran salto con sus 28 cintas estrenadas, disputó a la mexicana un vasto público iberoamericano que, de cualquier manera, no dejaba de consumir, primordialmente, los productos hollywoodenses⁹. Pero el cine mexicano, evidentemente más ligado a los gustos de las masas latinoamericanas, terminaría por imponerse tanto al menguado cine "hispano" como al argentino, que si bien es cierto que contaba con un mayor desarrollo técnico, parecía, por la composición social y cultural de quienes lo hacían, un subproducto europeo plagado de sórdidos melodramas arrabaleros que sólo tuvieron eco en su propio mercado y en el de algunos países de Sudamérica.

El éxito continental de las películas mexicanas, sobre todo de las "comedias rancheras", se explica en buena medida por varias razones, inherentes a su temática o dramaturgia. En primer lugar, esas "comedias rancheras" pretendían describir una atmósfera bucólica y campirana que pese a sus adulteraciones, moralismo y clasismo evidentes, hallaba eco entre la mayoría de la población latinoamericana, entonces integrada por campesinos o emigrados del campo a las ciudades (por ejemplo, de acuerdo con estadísticas oficiales, el promedio de la población rural mexicana durante la década de los treinta fue de un 65.23%). En segundo lugar, aquel universo bucólico logró incorporar, gracias al sonido integrado a la imagen, la tradición musical vernácula (canciones, sones, corridos) que, por vía de la radio y la incipiente industria cultural discográfica, se estaba imponiendo vertiginosamente en los mismos mercados, demostrando con ello la aceptación y popularidad de que eran objeto. En tercero, gracias a la "comedia ranchera" un folclore campirano-nacionalista integrado por bailables y atuendos, similar en casi todos los países iberoamericanos, se convirtió también en poderoso factor de identidad socio-cultural para millones de personas. En cuarto, la "comedia ranchera", género fílmico mexicano por excelencia, basó su dramaturgia en un costumbrismo derivado a su vez de la zarzuela y la novela romántica españolas, tradiciones que formaban parte del bagaje cultural de todo Iberoamérica. Este costumbrismo incorporó otros elementos ya mencionados con anterioridad: jaripeos, corridas de toros, "suertes" charras, peleas de gallos, jolgorios populares, consumo de bebidas "autóctonas" (pulque, tequila, mezcal, charanda) y a una escenografía saturada de todo tipo de artesanías (jarros, cazuelas, ollitas, metates, tapetes, rebozos, sombreros), que sin duda integraron formas complementarias de identidad. En quinto lugar, tales películas se constituyeron en el mejor vehículo para dar a conocer los giros y formas de un lenguaje coloquial que también se convirtió en elemento de identidad cultural entre los públicos masivos de México y de otros países con afinidades históricas. Finalmente, la "comedia ranchera" permitió el surgimiento de las primeras "estrellas" o ídolos, no sólo nacionales sino latinoamericanos: Tito Guízar, Esther Fernández

⁹ Los datos contenidos por Núñez [28] permiten constatar esta aseveración, toda vez que en dicha década se estrenaron en aquel país 2838 cintas hollywoodenses ("hispanas" incluidas), 181 francesas, 138 mexicanas, 129 alemanas y 112 argentinas.

(protagonista femenina de *Allá en el Rancho Grande*), Mario Moreno Cantinflas, Jorge Negrete, Carlos López Chaffán, etc.: el cine mexicano contó, por fin, con un género ampliamente redituable y un incipiente *Star System*. En resumen, la cinematografía mexicana ofreció a sus potenciales consumidores de España y América Latina todo aquello que las cintas "hispanas" y argentinas no fueron capaces de proponer y expresar.

Del triunfo de la "comedia ranchera" tanto en el mercado nacional como en los mercados del extranjero no existen cifras más o menos confiables. Sin embargo, datos aparecidos en la revista Mundo Cinematográfico de enero de 1938 [27] permiten avanzar algunas consideraciones al respecto. El citado número de la revista apareció un listado de las películas mexicanas más taquilleras de 1937. Según esas referencias, no precisadas en cifras, las obras fílmicas más exitosas fueron, sin excepción, "comedias rancheras": *¡Ora Ponciano!*, *Las cuatro milpas*, *Jalisco nunca pierde*, *¡Así es mi tierra!* y *Adiós Nicanor*.¹⁰

El triunfo de *Allá en el Rancho Grande* se reflejó pues, de manera inmediata, en la producción fílmica mexicana de 1937. De los 38 largometrajes de ficción realizados en ese año, alrededor de 22 fueron, en mayor o menor medida, secuelas de la cinta de De Fuentes. Este aumento implicó el inicio en la producción de alrededor de 18 empresas, buena parte de las cuales (11 ó 12) debutaron patrocinando alguna "comedia ranchera". Una de estas cintas, *La madrina del diablo*, de Ramón Peón, auspicia el debut de Jorge Negrete, prototipo del charro-cantor proveniente del Bajío, región campirana del estado de Jalisco; otra, *¡Así es mi tierra!*, de Arcady Boytler, da a conocer más allá de las fronteras al singular cómico Cantinflas y prepara su eventual condición de ídolo; y una más, *La Zandunga*, de De Fuentes, permite el primer "gran lujo" del cine nacional: la incorporación de Lupe Vélez, "estrella" de notables antecedentes hollywoodenses.

El éxito de la saga de "comedias rancheras" en México tiene, según Aurelio de los Reyes la siguiente explicación:

[...] El público mexicano la aceptó quizá porque estaba atemorizado de la jerga 'comunista' manejada por los círculos gubernamentales y ante la inminente destrucción y desaparición de la hacienda, uno de los elementos tradicionales de la nacionalidad, y quizá porque reflejaba una realidad social, pues en el campo las castas sociales eran y aún son vigentes. Era una sociedad conservadora, 'temerosa de Dios, respetuosa de las tradiciones, de la propiedad privada y amante de las buenas costumbres'. Quizá la identificación del público se acentuó por la idealización que se hacía de ellos (todos eran 'buenos' y sabían vestir y llevar con dignidad los trajes nacionales) [...]. [4:152]

Consideramos que, en un sentido, De los Reyes está en lo cierto. Pero esta hipótesis debe matizarse toda vez que en aquella época la población rural, es decir, la mayor parte del país, estaba siendo partícipe o testigo de la reforma agraria cardenista, hecho que representaba un cambio social que le concernía directamente. En todo caso y ante la dificultad de comprobar con datos estadísticos tales afirmaciones, habría que decir que el público que en México reunía las características descritas por De los Reyes, estaba integrado, sobre todo, por sectores de la población urbana y de la pequeña burguesía agraria que habitaba en pueblos y en pequeñas ciudades de provincia. Fue entonces dicho público el que hizo triunfar, acaso en mayores proporciones, a la serie de cintas que siguieron a *Allá en Rancho Grande*.

Ante la avalancha de "comedias rancheras" que, como ya advertimos, sustentaban sus mensajes en una dramaturgia clara y profundamente reaccionaria, el Estado

¹⁰ En el mencionado libro de Núñez [28] puede constatar que de las 90 películas mexicanas estrenadas en Lima-Callao durante el trienio 1937-1939, 22 (casi una cuarta parte), serían comedias rancheras o muestras del cine folclórico nacional. Por desgracia, la fuente no proporciona datos de permanencia en cartelera por lo que resulta imposible saber cuáles de esas cintas tuvieron en su momento mayor atractivo comercial. Pero si algún signo de expectativa de éxito o aceptación revela el número de salas en que esas películas fueron estrenadas, entonces resaltan los casos de *¡Ora Ponciano!* (8 salas), *Jalisco nunca pierde* (7), *Bajo el cielo de México* (7), *Allá en el Rancho Grande* (6) y *Adiós Nicanor* (6).

cardenista sólo pretendió llevar a cabo, hasta donde pudo, una especie de contrapeso. En 1937, la SEP patrocinó el documental de largometraje *Amanece en el erial*, dirigido por Rolando Aguilar, cinta en la que se describían los problemas padecidos por los habitantes del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo, una de las regiones más pobres y sobre explotadas del país (en tal sentido, la cinta de Aguilar puede considerarse un notable antecedente de *Etnocidio, notas sobre El Mezquital*, el brillante testimonio socio-antropológico realizado en 1976 por Paul Leduc). Según parece, en *Amanece en el erial* se documentaban las condiciones de miseria sufridas por los pobladores de la región, consecuencia lógica de un contorno natural adverso y de la explotación por parte de los terratenientes, y se ilustraban los esfuerzos del régimen para que el Mezquital pudiera salir de su atraso secular. Pero una película de tales características quedó necesariamente marginada de la visión optimista y dulcificada, sin mancha de pobreza, explotación o contradicciones de clase, que ofrecía, para su propio beneficio económico e ideológico, el resto del cine mexicano. Es más, hasta donde se sabe, la cinta de Aguilar no tuvo un estreno formal y por lo tanto ni siquiera pudo ser vista por un público masivo.

No obstante, otro tipo de intervención estatal en el cine, que sería una característica de los años posteriores, comenzó a vislumbrarse en aquella época de amplias contradicciones. Al decir de Emilio García Riera, a mediados de 1937, dos senadores plenamente identificados con el gobierno cardenista, Alfonso Salinas Carranza y Ernesto Soto Reyes, lograron que su respectiva Cámara discutiera y aprobara "un proyecto para la creación de un Banco Refaccionario Cinematográfico, pero, después de discusiones y declaraciones públicas, ni la Cámara de Diputados, ni el presidente de la república creyeron pertinente, al parecer, la erogación de cien millones de pesos representada por tal medida". Parece ser que la expropiación petrolera decretada por Lázaro Cárdenas en marzo de 1938, así como los candentes problemas derivados de ella impidieron que, aún antes de nacer formalmente, la industria fílmica contara con una institución estatal de carácter crediticio que le permitiera desarrollarse con mejores perspectivas y expectativas. La idea, surgida del proyecto de intervención estatal en la economía, sería llevada hasta sus últimas consecuencias en el siguiente periodo presidencial.

No es casual entonces que el Estado haya comenzado a intervenir en la organización de los empresarios cinematográficos lo que, por ende, permitió al aparato estatal concentrar mayor poder y eficientar su propia organización. Crozier es claro cuando señala que:

Poder y organización están ligados entre sí de manera indisoluble. Los actores sociales no pueden alcanzar sus propios objetivos más que por el ejercicio de relaciones de poder, pero al mismo tiempo, no pueden ejercer poder entre sí más que cuando se persiguen objetivos colectivos cuyas propias restricciones condicionan en forma directa sus negociaciones.

Posteriormente, las estructuras y las reglas que rigen el funcionamiento oficial de una organización, son las que determinan los lugares donde podrán desarrollarse esas relaciones de poder. Al tiempo que definen los sectores en que la acción es más previsible y que organizan procedimientos más o menos fáciles de controlar, crean y circunscriben zonas organizativas de incertidumbre que los individuos o los grupos tratarán simplemente de controlar para utilizarlas en la consecución de sus propias estrategias y alrededor de las cuales se crearán, por ende, relaciones de poder [...] Así, cuanto más crucial sea la zona de incertidumbre controlada por un individuo o un grupo para el éxito de la organización, con más poder contará." [1:65-66]

En honor a la verdad, debe decirse que el cine patrocinado por los empresarios cinematográficos no se conformó con presentar en la pantalla únicamente las ideas conservadoras implícitas en las "comedia ranchera" o en toda suerte de melodramas. La atmósfera sociopolítica impuesta por el cardenismo y la necesidad de abarcar nuevos temas o géneros, determinaron en buena medida la realización de cuando menos dos películas que pese a sus reparos de orden ideológico pretendieron estar a la altura de las

circunstancias. En *La honradez es un estorbo*, de Juan Bustillo Oro, un empleadillo interpretado por el cómico Leopoldo Chato Ortín se negaba a apoyar la campaña política de su jefe, un típico empresario arribista, y en cambio se inscribía en un partido de "oposición" integrado por ancianos, del que terminaba siendo presidente. Despedido de su trabajo, el personaje comienza a ganarse la vida ejerciendo toda suerte de oficios que cuando menos le permiten mantener su honestidad y dignidad. Ciertamente, Bustillo Oro aprovechó la coyuntura del cardenismo para hacer una alegoría acerca de la corrupción política que había motivado la derrota del movimiento democrático encabezado por José Vasconcelos en 1929, en el que dicho cineasta participó como líder estudiantil. Sin embargo, esa denuncia no logró rebasar las limitaciones típicas de la perspectiva urbano-clasemediera de la que Bustillo Oro fue siempre un perfecto representante.¹¹ Y en *Mi candidato*, de Chano Urueta (también destacado militante del movimiento vasconcelista), un joven y honesto platero interpretado por Pedro Armendáriz era electo representante del Partido Político Popular, evidente paráfrasis del Partido Nacional Revolucionario, próximo a convertirse en el Partido Nacional de la Revolución Mexicana (PNRM), una de las principales palancas en las que se apoyó el gobierno cardenista para llevar a cabo las transformaciones sociales y políticas que le caracterizaron. Enfrentado al torvo cacique del pueblo, candidato a la presidencia municipal por el Partido Conservador Progresista, el joven lograba sortear el fraude electoral para convertirse en máxima autoridad de su terruño. Pese a que en la película se pronunciaba la palabra "socialista" para calificar a los mineros, agricultores y plateros que trabajaban para el cacique, y a pesar de que se aludía también a la corrupción política imperante, *Mi candidato* no rebasó los límites de la farsa pueblerina con ecos de "comedia ranchera". En ese sentido, la obra fílmica de Urueta terminó identificándose mucho más con la pequeña-burguesía encarnada en el personaje de Armendáriz, que con las clases explotadas, es decir los mineros y campesinos. De esta forma, las cintas de Bustillo Oro y Urueta derivaron en denuncias que coincidían perfectamente con las necesidades políticas oficiales debido a lo cual no tuvieron ningún problema con la censura.

Por otra parte, en febrero de 1937, es decir, en un periodo de intensas luchas obrero-patronales y de reorganización proletaria, se funda la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, institución que agrupaba en su seno al Sindicato de Empleados Cinematografistas del D. F., así como a las llamadas "Sucursales" que existían en diversas ciudades del interior de la República y a otros sindicatos de trabajadores del medio fílmico existentes en el país contando en total con 26 agrupaciones estatales y/o regionales, entre las que destacaba la UTECM. Incorporada de inmediato a la Confederación de Trabajadores Mexicanos, máxima central obrera del país dirigida entonces por Vicente Lombardo Toledano, la FTIC sería el antecedente inmediato del poderoso Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que habría de iniciar formalmente sus labores algunos años después.

A manera de epílogo

Los triunfos taquilleros ocurridos durante 1937 motivarían un considerable aumento en la producción fílmica mexicana del año siguiente. Gracias a ello se alcanzó la cifra de 58 largometrajes que, por el momento, dejó muy atrás a la cinematografía española (que en el año más cruento de la Guerra Civil únicamente pudo concluir 4 largometrajes), y superó con mucho a la argentina que en el mismo lapso estrenó 41 cintas. La cifra anotada de películas mexicanas resultó más que suficiente para que se pudiera hablar, en rigor, del surgimiento de una nueva industria cultural. No está por demás advertir que de esos 58 filmes, aproximadamente una tercera parte fueron típicas "comedias

¹¹ En 1940, último año del régimen cardenista, Bustillo Oro filmaría una de sus películas más significativas: la magistral comedia *Ahí está el detalle*, obra a la que uno de sus más brillantes y atinados exegetas ha calificado como una "fábula populista" que, protagonizada por Mario Moreno *Cantinflas* y Joaquín Pardavé, expresa los afanes del Estado por integrar a las llamadas "clases populares" al progreso material y cultural del país. [29:31-41]

rancheras" pues estaba visto que dicho género era el terreno más seguro para recuperar las inversiones y obtener ganancias. Ello implicó la incorporación a la producción fílmica de un nuevo grupo de empresas (alrededor de 20) que en algún sentido vinieron a suplir a las que ya habían dejado de operar: para variar, algunas de las compañías y productoras debutantes se iniciaron financiando nuevos ejemplos de cine folclórico-ranchero. Con todo ello, la APCM seguramente vio crecer su membresía y sus propias opciones de organización. De tal manera, la industria fílmica fue una más de las múltiples ramas económicas surgidas como consecuencia de la política impulsada por el Estado Moderno Mexicano y, específicamente, de las estrategias del régimen cardenista para el que los empresarios debían cumplir una auténtica "misión social": la de contribuir a implementar el desarrollo industrial y la acumulación de capital en beneficio del país.

Si el volumen de producción de 1938 implica el surgimiento formal de la industria fílmica mexicana, supone también, en sentido estricto, la irrupción de un empresariado cinematográfico. Por lo pronto, el optimismo se apoderó de todos aquellos que habían estado luchando porque el cine mexicano se realizara de manera seriada y bajo los auspicios de un grupo que, apoyado por el Estado, fuera capaz de mantener la estructura económica generada en torno a la producción de filmes. Un signo del nacimiento formal de esa nueva fracción de clase es sin duda el hecho de que un buen número de los empresarios fílmicos que invirtieron en la producción durante el periodo 1938 – 1940, se mantendrían en el sector durante muchos años (no pocos de ellos hasta su muerte), integrando así un nuevo grupo perfectamente diferenciado que utilizaría al cine como medio de ascenso social, fuente de acumulación de riqueza, *modus vivendi*, pretexto de organización institucional, negocio familiar y forma patrimonial-hereditaria. Pero no habrá que asombrarse de nada, toda vez que justamente hacia ello tendían todas y cada una de las políticas implementadas en el medio fílmico por la administración cardenista, por lo que el surgimiento de la industria fílmica mexicana debe atribuirse como uno más de sus indudables logros.

De esta forma, la burocracia como tipo ideal de dominación racional, tal y como lo expuso Weber en su teoría sobre esa instancia, tiene mucho por revelar en el proceso de construcción de la identidad nacional en México a través del medio cinematográfico. Por su parte, la perspectiva organizacional de Taylor y Fayol puede ayudar a explicar los procesos técnicos y racionales que la industria cinematográfica empleó para aumentar la producción de películas. Pero no es suficiente para dar cuenta de la complejidad de la racionalidad de la producción cinematográfica en función de la construcción de una identidad nacional.

No bastaba entonces explicar la racionalidad de los procesos como lo propuso Taylor, se necesitaba entender la racionalidad como poder y dominación: Weber nos brindó la respuesta a través del concepto de dominación, carisma y burocracia: la dominación burocrática (desarrollo de un empresariado cinematográfico, gracias al impulso del Estado) en un contexto de dominación carismática, expresada en el gobierno de Lázaro Cárdenas.

El concepto de burocracia (como lo conciben Weber y Crozier) permite entender cómo el régimen del Presidente Lázaro Cárdenas utilizó al cine como una vía (entre otras) de construir su legitimidad y alcanzar un cierto grado de institucionalización. Pero el cine nacional no está exento de conflictos y de visiones particulares sobre la cultura y la sociedad mexicana. Para eso el régimen encauzó los conflictos abriendo y permitiendo un cierto margen de libertad en el contenido de las películas que ya hemos mencionado. Crozier lo señala de manera clara de la siguiente manera:

“Los constructos de la acción colectiva en sus diferentes modalidades constituyen la solución. Mediante ellos, se redefinen los problemas, y los campos de interacción se acondicionan o se “organizan” de tal manera que los actores, en la búsqueda de sus intereses específicos, no ponen en peligro los resultados de la empresa colectiva; incluso

los mejoran. En resumen, organizan los modos de integración que afianzan la cooperación necesaria entre actores sin suprimir sus libertades, es decir, sus posibilidades de perseguir objetivos contradictorios.”[1:19]

El cine como una relación instrumental con el Estado mexicano cumplió eficientemente su cometido. El Régimen político estableció una relación no transitiva con la industria del cine, es decir, cada decisión del Estado, aún cuando los directores o productores se resistieron o se rebelaron, constituyó un ejercicio de libertad, aún la rebelión era un acto permisivo del poder estatal.” [1:57] Aún cuando surgieron asociaciones y organizaciones empresariales de directores y productores, estos siempre mantuvieron una relación asimétrica con el Estado, aún cuando en apariencia era recíproca y en igualdad de circunstancias “[...] Es recíproca porque quien dice negociación, dice intercambio[...] Pero también es una relación desequilibrada [...] si el intercambio se desequilibra a favor de una de las dos y esta desigualdad corresponde a la situación respectiva de las dos partes, entonces estaremos en posición de hablar de una relación de poder.” [1:57-58]

El gobierno Cardenista, expresado en una dominación carismática en principio, se insertó en un capitalismo que exigía un proceso de racionalización burocrática mayor, y de una legitimidad más allá de los personalismos que habían predominado en años anteriores con los “Jefes Máximos” y los caciques regionales. El cine fue la estrategia para influir en la esfera pública, construir su noción de país y su idea de cultura afín al régimen. Los empresarios vieron la oportunidad de hacer negocio y hacer su aporte a lo que creían era éste país. El periodo de Lázaro Cárdenas del Río fue el mejor ejemplo del juego de estrategias racionales burocráticas de distintos grupos que buscaban ocupar espacios en el aparato estatal, todo ello inserto en un contexto de dominación de un régimen que se había construido en el carisma de sus dirigentes. El cine fue una arena importante en ese proceso; no la única, pero si una de las más relevantes.

Referencias

- [1] Crozier, M. y Friedberg, E. (1990). *El actor y el sistema. Las restricciones de la acción colectiva*. México: Alianza.
- [2] Weber, M. (1992). *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1325pp.
- [3] Merton, R. (1984). *Teoría social y estructura social*. México: Fondo de Cultura Económica, 774pp.
- [4] De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 228pp.
- [5] Dávalos Orozco, F. y Vázquez Bernal, E. (1985). *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931)*. Puebla, Puebla, México: UAP, 155pp.
- [6] Amador, M. L. y Ayala Blanco, J. (1999). *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM, 608pp.
- [7] Crozier, M. (1969). *El fenómeno burocrático: ensayo sobre las tendencias burocráticas de los sistemas de organización modernos y sus relaciones con el sistema social y cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- [8] Medin, T. (1982). *El minimato presidencial: Historia política del Maximato, 1928-1935*. México: Era, 176pp.
- [9] Córdova, A. (1995). *La Revolución en crisis. La aventura del maximato*. México: Cal y Arena.
- [10] Revista *Mundo Cinematográfico* (1933). México, septiembre.

- [11] Revista *Filmográfico*. (1933). México, noviembre.
- [12] Sheridan, G. (1999). *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- [13] López Victoria, J. M. (1965). *La campaña nacionalista*. México: Ediciones Botas.
- [14] Revista *Mundo Cinematográfico* (1938). México, enero.
- [15] Garrido, L. J. (1989). *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*. México: Siglo XXI.
- [16] Loaeza, S. (1988). *Clases medias y política en México*. México: El Colegio de México, 427pp.
- [17] Amador, M. L. y Ayala Blanco, J. (1980). *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México: UNAM, 448pp.
- [18] García Riera, E. (1984). *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. México: Cineteca Nacional, 202pp.
- [19] Jepperson, R. L. (2001). "Instituciones, efectos institucionales e institucionalismos"; en Powell, W. W y Dimaggio, P. J. *El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional*. México: Fondo de Cultura Económica.
- [20] Medin, T. (1972). *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI.
- [21] Gutelman, M. (1974). *Capitalismo y reforma Agraria en México*. México: Era.
- [22] García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano, (1929-1937)*. vol., 1, Guadalajara, Jalisco: UdeG-IMCINE-CONACULTA-Gobierno del Estado de Jalisco.
- [23] Periódico *Esto*. (1970). México, 19 de noviembre.
- [24] Torres, P. (1992). "Elena Sánchez Valenzuela", en Revista *Dicine*. no. 48, noviembre. México.
- [25] Córdova, A. (1987). *La política de masas del cardenismo*. México: Era.
- [26] *Revista de Revistas*. (1936). 23 de febrero y 8 de marzo de 1936. México.
- [27] Revista *Mundo Cinematográfico* (1934). México, junio.
- [28] Núñez Gorriti, V. (1988). *Cartelera Cinematográfica Peruana (1930-1939)*. Lima, Perú: Universidad de Lima.
- [29] Lasarte Valcárcel, J. (2002). "Habla y ley en Ahí está el detalle o cómo leer una fábula populista", en revista *Objeto visual*. no. 8, de diciembre. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.

Bibliografía

Vaidovits, G. (1989). *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco: CIEC-UdeG.