
Hacia una iconografía nacional: *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1934)

Carlos Alejandro Belmonte Grey

En estas páginas voy a exponer algunos elementos del conflicto cultural vivido durante la coyuntura de la presidencia de Lázaro Cárdenas, cuando se buscó definir una iconografía y un discurso de la revolución mexicana coherentes con la aplicación del programa modernizador revolucionario. A partir de la película *El compadre Mendoza*, dirigida por Fernando de Fuentes en 1934, se mostrarán aspectos de cómo la revolución mexicana de 1910 se actualizó en el discurso cinematográfico, favoreciendo la creación de ciertos arquetipos en la definición de una iconografía nacionalista.

Se sigue el trabajo de Miriam Bratu Hansen en la comprensión y utilización del film como documento que permite encontrar pistas de representación de la modernidad combinada con los arquetipos nacionalistas. Son estos aspectos que la investigadora ha puesto de relieve en sus estudios sobre «modernismo vernáculo», concepto en el que se combinan el carácter moderno de ciertas manifestaciones

culturales, como el cine, y el carácter local o nacional de ciertas iconografías y temáticas que esas manifestaciones representan¹.

I. El programa cultural revolucionario

La victoria de los constitucionalistas durante la revolución mexicana de 1910 llevó a Carranza a la presidencia y a la promulgación de la Constitución Mexicana de 1917². Con la Constitución quedó formulado el programa revolucionario que elevaba a ley nacional las demandas de justicia social reivindicadas por diversos grupos revolucionarios. Dicho programa incluía la misión de definir un imaginario nacional que involucrara a las masas de población movilizadas en la revuelta, de esta forma, los campesinos, indígenas y obreros se convertirían en el centro de la iconografía revolucionaria a través de expresiones culturales como el muralismo, la ilustración de libros de texto y revistas, el teatro, la música, la fotografía y el cine³.

El ambiente cultural del momento estaba bañado por ideas evolucionistas y positivistas heredadas del porfirismo aunque actualizadas por los grupos intelectuales del *Ateneo de la Juventud*, *La generación del 15* y *Los contemporáneos*. Estos

¹ Ver M. Bratu Hansen, «The mass production of the senses: classical cinema as Vernacular Modernism», *Modernism/Modernity*, The Johns Hopkins University Press, 1999, (vol. 6, núm. 2) pp. 59-77. Ver también sobre este tema A. Noble, *Mexican National cinema*, Inglaterra, Routledge, 2005.

² La revolución mexicana de 1910 marcó el fin del gobierno de Porfirio Díaz (1880-1911) y el inicio de una serie de levantamientos de distintos caudillos. Francisco I. Madero, electo presidente en 1912, no pudo consolidar su gobierno al ser asesinado Victoriano Huerta en 1913. En respuesta, Venustiano Carranza se puso a la cabeza del ejército revolucionario conformado de militares profesionales dirigidos por Álvaro Obregón y Pablo González, y de los grupos campesinos de Emiliano Zapata y Francisco «Pancho» Villa, quienes derrocaron a Huerta. Una vez que el enemigo común fue derrotado, las fuerzas revolucionarias se dividieron en dos bandos, los constitucionalistas de Carranza, Obregón, González y Plutarco Elías Calles, contra los convencionistas, representantes del campesinado y del pueblo encabezado por Zapata y Villa.

³ Ver A. Córdova, *La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, UNAM-ERA, 1979.

intelectuales concebían al pueblo como un objeto a civilizar, a redimir y a educar para sacarlo de su estado salvaje y primitivo. Se planteaba así una polémica consistente en definir qué modelo civilizador era el más adecuado para el carácter del mexicano y promover, a partir del diagnóstico, una interpretación nacionalizadora de los acontecimientos: José Vasconcelos encabezaba el humanismo de fuente europea, basado en la difusión de los clásicos griegos e hispanos; Manuel Gamio promovía un folclorismo y el respeto a la cultura indígena, pero filtrando lo obsoleto que impedía el progreso y la modernización; Narciso Bassols y Vicente Lombardo Toledano aspiraban a instalar un socialismo basado en la identificación de la consciencia de clases y en la urgencia de sus luchas, aunque respetando los principios de la propiedad privada. Estos intelectuales formaron parte de los gobiernos mexicanos de las dos décadas posteriores a la destitución de Carranza (1919) y se enfrentaron a la urgencia de definir un plan nacional revolucionario que hiciera efectivas las promesas constitucionales y solucionara los desafíos culturales de la nación.

El programa de los gobiernos revolucionarios planteó, de esta manera, la tensión entre la ejecución de la modernidad y la resistencia de la tradición. La estrategia para resolver este problema pasó de una respuesta de imposición radical durante la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928) a la de una negociación y diálogo cultural promovido por Lázaro Cárdenas (1934-1940)⁴.

⁴ Sobre la coyuntura cultural, ver M. Kay Vaughan, *Cultural Politics in revolution. Teachers, peasants, and schools in Mexico, 1930-1940*, USA, University of Arizona Press, 1997. Ver asimismo C. Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, Colmex, 2010, pp 54-244.

II. La película *El compadre Mendoza*

Fue justo durante la coyuntura en la que se estaban planteando estas cuestiones culturales cuando se inició el rodaje de la que algunos consideran la tercera mejor película mexicana de todos los tiempos, *El compadre Mendoza*⁵. En diciembre de 1933, Fernando de Fuentes, director, y Juan Bustillo Oro, co-director, ambos adaptadores de la novela corta *El Compadre Mendoza* de Mauricio Magdaleno, encontraron la hacienda *El Rosario* —en la actual delegación de Azcapotzalco en el Distrito Federal— para la locación del rodaje del film de título homónimo a la obra de Magdaleno.

La hacienda, propiedad de una anciana pareja de estadounidenses, se ubicaba en medio de la campiña, a escasos 15 kilómetros del centro de la ciudad de México, con un amplio patio cercado por los muros de la casa grande, con un gran corredor de escalera central que daba acceso a las habitaciones de la familia del patrón y su tenedor de libros. *El Rosario* era la única hacienda, visitada por los adaptadores, que mantenía su estructura, no estaba en ruinas y tenía manutención por parte de los habitantes, las otras mostraban las huellas de la guerra revolucionaria y eran vestigios que daban cuenta de lo que había sido la guerra fuera de la ciudad de México, lo cual impresionó fuertemente a Bustillo y Magdaleno:

Nos silenciaba el dolor humano que aún no se disipaba en esa soledad. Después, nos marchábamos en busca de otro lugar, para encontrarnos con un asolamiento semejante.

Nos contrariaba no dar con la «locación», mas el ventarrón de la catástrofe mexicana era más poderoso. Si eso era al arrimo de la capital, ¿qué habría sucedido en el desamparo de todo el territorio donde se combatió tantos años y con tanta saña? Al principio nos prometimos un

⁵ Varios, «Las 100 mejores películas del cine mexicano», México, *Somos*, julio 1994.

paseo delicioso en aquella búsqueda. Y cada mediodía regresábamos con el corazón en un puño, sin encontrar La Parota de Rosalío Mendoza⁶.

Mauricio Magdaleno había escrito, entre 1931 y 1933, unas piezas que reunió bajo el título de *Teatro revolucionario*, de ahí Bustillo Oro sacó la novela corta *El Compadre Mendoza*, que sirvió de argumento para la película. El recopilatorio de Magdaleno estaba destinado a abastecer de piezas el Teatro de Ahora (1932), compañía fundada por ambos autores y con una posición crítica hacia el gobierno, llamando la atención acerca de sus tareas incumplidas o sus traiciones a los principios revolucionarios. De Fuentes, que retomaría la estructura del Ahora y contrataría a sus primeros actores Alfredo del Diestro y Antonio R. Frausto, llegó a ser considerado en ese momento el mejor realizador de cine mexicano porque, entre otras cosas, era quien mejor conocía la técnica de Hollywood y su ejecución en beneficio de la cinematografía nacional⁷.

La cinta narra la historia de Rosalío Mendoza, dueño de una hacienda ubicada entre los Estados de Morelos y Guerrero, al sur de la ciudad de México. Él, a diferencia de sus hermanos, que decidieron huir a la ciudad capital, decidió quedarse porque vio en la revolución la oportunidad de hacer grandes negocios vendiendo «desde un rifle hasta una locomotora»⁸. Desde su hacienda, Rosalío ve pasar a los diferentes ejércitos en combate con los que mantiene buenas relaciones: zapatistas, con Eugenio Zapata y Felipe Nieto; huertistas, con el coronel Martínez; y carrancistas, con el general Bernáldez (Ver figura 1). La situación se mantiene hasta que en la fiesta

⁶ J. Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 102-103.

⁷ Adolfo Fernández Bustamente, *Filmográfico*, marzo 1934, citado por E. García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 103.

⁸ *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1934).

de matrimonio entre Rosalío y Dolores —una señorita de la capital— cae, por sorpresa, sobre la hacienda, una partida de salvajes zapatistas para capturar al patrón y al huertista coronel Martínez, pero la oportuna llegada de Nieto consigue impedir la tragedia: rescatar al hacendado y permitir el fusilamiento de Martínez.



Figura 1

Comienza entonces la segunda etapa del filme. En agradecimiento por haberle salvado de esa partida de bárbaros zapatistas —que el film contrapone a los «verdaderos» zapatistas con ideales, aunque estos tampoco quedan exentos de manifestaciones salvajes—, Rosalío invita al general Nieto a ser el padrino de bautismo de su primogénito y lo convierte en su compadre. El general zapatista se hace asiduo de la hacienda, entabla una verdadera amistad con el patrón, ama en secreto a la patrona y quiere como suyo al hijo de los hacendados. Sin embargo, la guerra se empieza a complicar para los zapatistas, que van perdiendo terreno frente a los carrancistas y los negocios para el hacendado se vuelven peligrosos por el estado

de guerrilla que reina en el territorio, a tal punto que los zapatistas dinamitan el tren que llevaba la cosecha de la hacienda a la ciudad. Apurado por la situación, el hacendado acepta la proposición del general carrancista de entregarle a su compadre Nieto, último representante del verdadero zapatismo, a cambio de repararle las pérdidas sufridas en la explosión del cargamento. La traición se comete en el comedor de la hacienda: Rosalío saca de la casa a su familia y permite la entrada de los soldados federales para que, por la espalda, maten a su compadre y después lo cuelguen en el pórtico de entrada de la casa (ver figura 2).



Figura 2

El compadre Mendoza terminaría de ser rodada en enero de 1934, para ser estrenada en abril de ese mismo año en el cine Palacio de la Ciudad de México precedida de casi una semana de publicidad que se distinguió por los insertos de fotografías, fotonotas de $\frac{1}{4}$ de plana y estelas horizontales. La sesión privada para la prensa permitió a los críticos lanzar una serie de notas y reseñas en donde

reconocieron su buena realización pero también hicieron una ferviente crítica por la forma denigrante en que se exponían la revolución y el gobierno, y por la imagen que reafirmaba el estereotipo, promovido por Hollywood, de una nación primitiva habitada por bandidos⁹.

III. El carácter salvaje mexicano.

La interpretación que *El compadre Mendoza* hizo de la revolución al señalar que esta no había introducido grandes cambios sino que solo había supuesto un reacomodo y una actualización de los propietarios de las tierras, causó tanta polémica como la representación cultural que hacía del mexicano. Y es precisamente esto último lo que me interesa exponer, la manera en que la cinta funciona como un síntoma de las tensiones del ambiente cultural ansioso de definir una iconografía nacional sobre la revolución en el momento en que la propuesta cultural de Bassols parecía imponerse.

Era evidente que De Fuentes sentía simpatía por el zapatismo —a lo largo de la cinta se aprecia la ternura en la construcción del personaje del general Nieto y la loa a los principios del movimiento que él representaba—, el cual estaba en plena revaloración nacional luego de que fuera calificado —desde la guerra de revolución y durante casi toda la década del 20— de depender de una «horda de bandidos y

⁹ Por ejemplo, Ponce Campos dijo: «Ahora sí podemos decir que hay industria cinematográfica. Especialmente el argumento, muy latino, cultiva al espectador, aunque lo deja un poco descontento porque cada uno de nosotros estamos acostumbrados al buen fin, al final sajón». P. Campos, «El compadre Mendoza y la muerte de Zapata», *La prensa*, 4 abril 1934.

Alfonso Icaza: «Nos hemos pasado la vida entera protestando de que en el vecino país se nos denigra, y ahora nos dedicamos a hacer películas que, positivamente, exhiben lacras repugnantes. Malo, malísimo, que en nuestra historia hayan tenido lugar infamias incalificables pero el hecho de que las exhibamos, para que todo el mundo las conozca y las comente, resulta abominable.» A. Icaza, *El redondel*, 8 de abril 1934, citado por Emilio García Riera, *op. cit.* p. 104.

salvajes». Los intelectuales mexicanos –Justo Sierra, José Vasconcelos, Manuel Gamio y Samuel Ramos, por mencionar algunos— coincidían al describir las características del carácter del mexicano: agresivo, inferior, salvaje y primitivo. Estos aspectos eran transversales, según ellos, en todas las razas y castas que poblaban la nación aunque se exteriorizaban de diferentes maneras e intensidades¹⁰.

La obra de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México*, publicada en 1934, proveyó un análisis sistemático del mexicano y buscó, a partir de la psicología, la filosofía y la historia, explicar el estado de atraso que sufría el país. Su investigación ofrecía, primero, un diagnóstico de los problemas que habían aquejado a la cultura nacional, para después proponer una solución que permitiera una cultura propia e identitaria. En su diagnóstico encontró que el mexicano sufría de un complejo de inferioridad, lo que le llevaba a imitar los modelos de vida de otras naciones y justificaba su tendencia a la agresividad, a la bravuconería y al salvajismo como estrategias de protección ante la humillación¹¹.

Así definido, el carácter del mexicano, «primitivo y salvaje», ofrecía un filón identitario. A partir de esos elementos se podrían elaborar, con cierta cohesión, interpretaciones y definiciones iconográficas del nacionalismo mexicano revolucionario, como las propuestas por *El Compadre Mendoza* y los murales de José Clemente Orozco¹², las cuales criticaban los alcances de los gobiernos revolucionarios.

¹⁰ M. Gamio, *Forjando Patria*, México, edit. Porrúa, 1982, pp. 178-181.

E. Torres, «México salvaje», *La antorcha*, tomo 1, núm. 20, 14 febrero 1925, p. 8.

¹¹ S. Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, 1951, pp. 14 y 57.

¹² Antonio Castro Leal, jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública hizo volver a José Clemente Orozco de los Estados Unidos para firmar, el 5 de agosto de 1934, el convenio para pintar en uno de los muros del Palacio de Bellas Artes. Ahí creó su mural *Katharsis* como una alegoría a la devastación causada por la guerra, una crítica a la sociedad de masas y una denuncia a los peligros del desarrollo tecnológico. Planteaba, como posibilidad de redención, la necesidad de

IV. La representación del salvaje en *El compadre Mendoza*

El salvaje carácter del mexicano quedaría plasmado por De Fuentes en *El compadre Mendoza*. Sus personajes principales fueron los zapatistas, de entre quienes distinguió a los que tenían ideales de lo que no, siendo representados estos últimos como el pináculo del barbarismo. El salvajismo fue un elemento transversal en los demás personajes: los campesinos de la hacienda, el patrón y mayordomo de la misma y los militares del gobierno. Dos secuencias de la película son particularmente significativas de esta visión del salvaje mexicano, y de ellas nos ocuparemos en este apartado. Se trata de secuencias en las que se recrean fiestas ofrecidas por Rosalío a diferentes invitados —a los zapatistas en la primera y los federales en la segunda— pero siempre con la asistencia de sus peones acasillados¹³.

La primera secuencia comienza con el festín que el hacendado ofrece para la recepción de las fuerzas zapatistas que, extenuadas, llegan a su hacienda para descansar y comprarle armas. En plano medio, Rosalío dice a un peón, cuando se entera de que son los zapatistas los recién llegados: «Magnífico, prepare en el patio el aguardiente y la barbacoa... muchas tortillas, eh. ¡Que vendrán muertos de hambre!! Y su pulquito para alegrarlos... vamos ándale...». La tropa zapatista, de calzón y camisa de manta blanca, se instala en el patio y la cámara de De Fuentes se pasea entre los diferentes grupos, las ollas de barbacoa y los barriles de pulque, insertando de vez en cuando picados en plano medio de los rostros renegridos, sucios y

una destrucción renovadora, la cual quedó simbolizada por el fuego purificador. En este mural dejó el sentimiento característico de su obra, la tristeza y la fatiga de la lucha destructora. Museo del Palacio de Bellas Artes, Murales, consultado 10/08/2013 <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/multimedia/index.php?cod=katharsis>

J. Alberto Manrique, «El proceso de las artes, 1910-1970», in Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, t. 2, México, Colmex, 1981, pp. 13-67.

¹³ Los peones acasillados eran las familias que vivían y dependían de la casa grande durante todo el año.

bigotones de los zapatistas que ferozmente tragan, se arrebatan la comida con las manos y se emborrachan hasta terminar en el suelo. Tras una *disolvencia*, la cámara se va en primerísimo plano a un estuche de puros de tabaco que son arrebatados por unas ansiosas manos renegridas de los oficiales zapatistas instalados en el comedor del patrón; ellos, a diferencia de la tropa, beben mezcal, comen con cubiertos, están sentados en sillas y tienen hasta derecho a degustar el coñac del patrón. Si igualmente terminan borrachos, al menos no llegaremos a verlos caídos en el suelo. La actitud sumisa y de pleitesía que los oficiales zapatistas —después de haberse tomado una botella de mezcal— profesan al hacendado que les vende armas a precios inflados, algo que ellos saben y aceptan, borra las marcas de antagonismo que los principios zapatistas promulgaban contra la clase terrateniente (Ver figuras 3, 4 y 5).



Figura 3



Figura 4



Figura 5

La segunda secuencia es la fiesta de matrimonio del patrón de la hacienda con una señorita capitalina de buena familia. A la boda han asistido las fuerzas federales de Huerta que cuidan la hacienda y los peones acasillados de Rosalío provenientes de varias haciendas de la región, porque, como dice el peón don Jerónimo, «bueno, muchachos, pues a seguir tocando, que Don Rosalío quiere que todo el mundo esté contento». En un *paneo* para ver cómo va la fiesta en el patio, la cámara se acerca a

unos músicos que se regocijan de haber venido: al «valía la pena atravesar nuestra tierra y venir hasta Huichila para ver esta fiestita» de uno de ellos, otro responde, después de dar un trago al jarro de pulque, «Y ora no le... aunque aunque nos fusilen los zapatistas», se echa a continuación el sombrero hacia adelante y lanza un alarido. La cámara sigue su paseo: se acerca a un grupo de peones alrededor de un tonel disputándose el turno para sacar su jarro de pulque, se oyen gritos, palabras y la música del mariachi; se acerca a dos o tres parejas bailando al ritmo del mariachi ya medio borrachas, y otras en el suelo acarameladas ante la mirada libidinosa, tomada por la cámara en picado con un *primerísimo plano*, de un peón borracho. En los exteriores de la hacienda, en *plano medio*, un grupo de soldados federales se arremolina en torno a un tonel de aguardiente del que beben en jarros. La cámara se acerca en *primerísimo plano* al tonel mientras que se oyen las voces de los soldados al beber, «Es justo que participemos del borlote. Qué caray» y otro responde «por qué no habíamos de tener nuestra fiesta también nosotros» (Ver Figura 6). Al interior, los invitados en el comedor dan cuenta del coñac del patrón, el general Huertista baila con una dama, se tambalea de borracho y se pavonea de estar sometiendo a los zapatistas; por su parte, el tenedor de libros de la hacienda, también borracho —seguido por la cámara en *plano medio*— camina por el salón con botella en mano y gritando «Viva Zapata y viva el Supremo gobierno, pa' los dos tengo» (Ver figuras 7, 8 y 9).



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

El vicio, la lujuria y la bravuconería quedan retratados por De Fuentes en primeros planos sobre los invitados de la hacienda, para de esta manera crear un efecto intimista y personalista en el espectador. El salvajismo de De Fuentes se extendió a las representaciones del conjunto de personajes que dieron forma a la revolución: el campesino, el militar y el hacendado. Filmar los rasgos del carácter del mexicano aprovechando los elementos vernáculos le otorgó a la cinta la dosis de verosimilitud que la crítica mexicana reclamaba, a pesar de que le era incomodo lo que veía en la pantalla. La industria cinematográfica nacional pareció, a partir de ese momento, haber conseguido asimilar las técnicas importadas de cines ya consolidados y se congratulaba de ello, aunque la intelectualidad nacionalista reclamara la elaboración de expresiones culturales nacidas de las necesidades particulares del espíritu mexicano.

En el film, la representación de la modernidad del país quedaba reducida a la actitud del patrón de la hacienda, que sabía adaptarse a su época, aunque para ello tuviera que acudir a la traición, herramienta denigrante pero eficaz; mientras que la

peonada y la milicia, sumida en sus hábitos culturales tradicionales, ni siquiera se interesaba por salir de su estado primitivo y se encontraba muy lejana de consolidar una idea de nación civilizada.

Conclusión

La prensa criticó agriamente que los directores comprometidos en impulsar la industria cinematográfica del país se interesaran por filmar tramas que exponían los defectos del carácter nacional en lugar de promover las bellezas naturales y folclóricas de México: «Lo único lamentable en una película como *El compadre Mendoza* es el asunto. Esas tramas como la del compadre no deben preponderar, porque ante todo son la vituperación palpitante de los defectos que evidentemente aún existen en nuestra patria: ¡el primitivismo!»¹⁴. Al mismo tiempo, se podía enorgullecer de la asimilación de técnicas cinematográficas modernas bien importadas y adaptadas a la industria nacional. Esta situación mostraba la paradoja del proyecto modernista revolucionario: nacionalismo cultural pero con modelos y metas universales.

El compadre Mendoza fue la segunda película mexicana que abordó la revolución como un tema central y no como un trasfondo de tramas. Como hemos tenido ocasión de comprobar, si bien su interpretación quiso ser objetiva, no escapó al ambiente cultural nacionalista que cundía en el mundo intelectual mexicano. A 15 años del fin de la contienda, la Revolución ofrecía los elementos para la definición del estereotipo revolucionario que se convertiría en una tradición nacionalista. Dos años más tarde, el mismo De Fuentes con su película *Allá en el Rancho Grande* (1936) terminaría por

¹⁴ R. Bermúdez Zatarín, Rafael, «El compadre Mendoza una producción de Fernando de Fuentes en el Palacio», *El universal*, 8 de abril 1934, p. 4.

aportar —con los charros, chinas poblanas y bondadosos patrones de haciendas— el tono folclórico a la tradición revolucionaria.