

positivamente al modelo de revolucionarios profesionales anterior, expuesto en el *¿Qué hacer?* (1902) o en *Un paso adelante, dos pasos atrás* (1903), para lo cual sostiene una lucha contra las corrientes dogmáticas no sensibilizadas ante la nueva situación emergente. A las corrientes sectarias que se niegan a aceptar la importancia de un *partido de masas, abierto, democrático, horizontal*, argumentando desconfianza en el elemento espontáneo por su enajenación ideológica, Lenin responde, escribe Garaudy, que "sin despreciar la formación metódica de los efectivos y la enseñanza sistemática de las verdades del marxismo... es preciso no olvidar que las propias hostilidades tienen ahora más importancia para la formación y enseñanza" (p. 43, subrayado nuestro). Las consideraciones de Lenin de 1905, confirman que el *partido de masas* también fue pensado por él en una situación histórica que lo permitía: en la crisis revolucionaria.

La preocupación fundamental que el crítico del marxismo institucional francés denota en la parte más desarrollada de su libro, es la de criticar la interpretación burocrática de la organización leninista: la separación de las masas, que lo lleva a constituirse más que en vanguardia histórica liberadora de la clase, en un nuevo agente de opresión política; deja de ser un "espíritu creador", para tornarse en el "espíritu estéril del vigilante nocturno".

Los aspectos filosóficos de la obra leninista también son abordados en forma crítica por Garaudy. Critica el libro de *Materialismo y empiriocriticismo* (1907) de Lenin, por su teoría del "reflejo", que afirma que la teoría materialista es una calca aproximada del carácter objetivo del conocimiento y de la existencia de la realidad material, reduce la dialéctica marxista a un simple positivismo; olvida, en tanto que desconoce, el carácter subjetivo del conocimiento. Esta concepción mecánica del materialismo histórico era el producto de las influencias de sus mentores intelectuales: Kautsky y Plejanov. Por otra parte, los teóricos oficiales de la segunda internacional no publicaban las obras juveniles de Marx, donde los vínculos con la dialéctica hegeliana son muy frescos. Es sólo con la presencia de la primera guerra mundial, y con la quiebra histórica de la segunda internacional, que Lenin reflexionará acerca de la dialéctica, que no podía reducirse únicamente a una "teoría de la evolución en su forma más general", como lo entendía Kautsky. En este contexto histórico, Lenin, en plena tormenta social, inicia el estudio de la *Lógica* de Hegel, de lo cual resultará una obra verdaderamente marxista: los *Cuadernos filosóficos* (1915) —que de manera nada fortuita fueron suprimidos, en la época stalinista, de las obras completas de Lenin— que lo guiarán metódicamente en el análisis del capitalismo de su tiempo, a través de los *Cuadernos sobre el imperialismo*, verdadero prólogo a una obra "suma": *El imperialismo, fase superior del capitalismo* (1916), obra en la que determina el paso histórico de la Era del Capitalismo de la Concurrencia, a la Era del Capitalismo de los Monopolios.

---

---

cine

---

---

sociedad '71

---

por Aurelio de los Reyes

---

Hay muchos modos de conocer la influencia que el cine tuvo en la sociedad mexicana de los primeros veinticinco años de este siglo; una de ellas consiste en observar los cambios que experimenta la moda.

El cine, al surgir, acorta la distancia entre los países; el que se hizo en los primeros años, tenía a su favor un lenguaje de solas imágenes, que eliminaba el problema del idioma: así se convirtió rápidamente en un poderoso sistema de comunicación. Por la aceptación general que tuvo, llegó a ser un instrumento de penetración y aculturación general, de tal modo, que en un lapso relativamente corto alcanzó a moldear en lo exterior a un sector muy numeroso de la población de México.

El público selecciona a los actores que más le agradan, y tanto hombres como mujeres los van imitando, siguiendo los cambios de la moda que ellos imponen, hasta convertirlos en un ideal de belleza al que todos aspiran.

Por otra parte, el gusto está determinado por una serie de factores, entre los cuales posiblemente predomine el político. El cine que llegaba a México procedía de las principales naciones fabricantes, como Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos, Rusia; sin embargo, el que mayor éxito tuvo en los primeros años fue el procedente de los países latinos. Lo anterior era un reflejo, sin duda, de la preocupación del presidente, general Porfirio Díaz, por imitar a Francia. Se trataba de una búsqueda de identificación con las "razas" latinas y de una defensa contra la penetración de las costumbres "bárbaras" de la "praza" anglosajona, encarnada por los Estados Unidos, lo que ocasionó una aversión hacia muchas cosas que provenían de ese país. Esta actitud abarcó a la nación mexicana en su totalidad; no obstante fue rota por una serie de agentes entre los cuales, con seguridad, el principal fue el cine, puesto que logró imponerse en el gusto del público, gracias a su alto nivel técnico, al finalizar la segunda década de este siglo.

Los veintes en México se caracterizan por la explosión del movimiento nacionalista, encabezado por el licenciado José Vasconcelos quien subestimó las posibilidades expresivas y educativas del cinematógrafo. El Estado, ante la invasión de filmes norteamericanos, en lugar de tomar medidas y limitar la exhibición de esas películas o de impulsar la creación de un cine *mexicano* para contrarrestar la influencia extranjera en las costumbres, fomentó la escuela del mu-

ralismo pictórico que, frente a la difusión y aceptación que tenían las películas estadounidense, llevaba seguramente las de perder.

#### *Las presidentas*

La manera de vestirse va ligada a las actividades que desempeñaban las mujeres en los albores del siglo, y éstas eran reducidas; la casa y el convento. Pocos cambios hubo en su vida desde la Colonia, no obstante casi cien años de vida independiente y a pesar de las Leyes de Reforma. Su vida se desarrollaba casi con exclusividad en el ámbito familiar; ocasionalmente salían de día de campo o a veranear en las poblaciones aledañas al Distrito Federal como San Angel, Tacubaya, Tlalpan, Coyoacán, o a sus haciendas. En la ciudad hacían esporádicas salidas al teatro y a las carreras de caballos, donde lucían sus mejores atuendos, que eran confeccionados siguiendo la moda francesa, popularizada por los figurines que la prensa se encargaba de difundir. No tenían las mujeres, ciertamente, un maniquí que les modelara y a quien imitar: las actrices teatrales extranjeras o las cantantes italianas de ópera que arribaban a México no lograron crear una escuela en la moda femenina de esos tiempos; las locales como doña Virginia Fábregas, eran demasiado feúchas o demasiado "descocadas" como Rosario Soler, para que las damas buscaran asemejárseles.

Imperaba en los elevados círculos sociales y políticos del país un deseo de europeización; se procuraba, en lo posible, imitar la sociedad francesa, que se había convertido en una quimera. A medida que se logra el desenvolvimiento económico por la estabilidad y la inversión extranjera, aumentan las actividades sociales femeninas: juegan polo, van a patinar, a pasear en bicicleta; surgen las reuniones con fines benéficos, las *soirées*, los *five o'clock tea*, los conciertos; asisten al cine, que a despecho de algunos literatos modernistas, va siendo aceptado y se va popularizando.

Al mediar la primera década, en la vida social se hace frecuente una figura que normará y, en cierta forma, será la dictadura de la moda femenina: doña Carmen Romero Rubio de Díaz, que organiza reuniones y recepciones que en mucho recuerdan a las de Maximiliano y Carlota; a ellas asisten las mujeres ataviadas a la moda francesa, pero con el porte y el peinado de la presidenta; ella se convierte en el centro de esa sociedad tan parecida a una corte, y en donde se llega a implantar una rigurosa

etiqueta. De ahí la popularidad del *Manuel de urbanidad y buenas costumbres* de Carreño. Incluso la revista madrileña *El mundo elegante* llegó a considerar a doña Carmen como una de las mujeres más elegantes del mundo "civilizado" y le dedica un amplio reportaje que la prensa local se encarga de difundir: fue el acto de consagración y en lo futuro las mujeres, si querían presumir de elegancia y buen gusto aspirarían a parecersele.

Esta actitud abarcaba a muchos sectores de la población de México, pero especialmente a los círculos oficiales, pues los asistentes a las reuniones de la presidenta son invariablemente las familias de los políticos más connotados, como la del gobernador del Distrito Federal, don Pablo de Landa y Escandón, o las de los secretarios de Estado como la de don José Ives Limantour; o las de los nuevos industriales como la de don Tomás Braniff; acuden los miembros del cuerpo diplomático y los de la antigua aristocracia criolla que lograron sobrevivir a las guerras de independencia y a las luchas del siglo XIX, como los Rincón Gallardo, o los Romero de Terreros.

El reinado de don Porfirio y de doña Carmen Romero Rubio de Díaz tiene su apogeo en las festividades del Centenario de la Independencia; si los daguerrotipos de la nobleza del Segundo Imperio muestran a Maximilianitos y Carlotitas, las placas fotográficas de estas celebraciones retratan a Porfiritos y Carmelitas, por lo que a veces se dificulta la identificación de los personajes.

Pero con el tiempo, ese mundo sofisticado se había convertido en un círculo de muy difícil acceso, y los intereses de gobernantes y gobernados hacen crisis en 1910.

La revolución en las costumbres femeninas no se inició precisamente con el asalto a la casa de don Aquiles Serdán, sino con el divorcio de doña Virginia Fábregas en enero de 1911: puso en crisis a la aún timorata sociedad, puesto que la consideraba un dechado de virtudes; doña Virginia llenó aún más de temor y desasosiego a las altas esferas políticas y sociales, ya amedrentadas por las luchas guerrilleras que los periódicos trataban inútilmente de ocultar; a sus ojos doña Virgen casi era la encarnación del Anticristo.

Con la ida de los esposos Díaz al destierro, se va la *belle époque* y la mayor parte de la aristocracia porfirista.

El interinato de Francisco León de la Barra —mayo a octubre de 1911— es un intervalo en el que la "nobleza" sigue empaquetando las maletas para emigrar, ya sea al extranjero o a sus fincas. Los que se quedan no se mezclan con los maderistas que traen cambios radicales en las costumbres: es el reinado de la clase media, que durante el porfirismo invariablemente ocupó un segundo plano.

A lo largo del interinato y del periodo de Madero —octubre de 1912 a febrero de 1913—, la mujer dejó la fábrica, el ovillo y se lanzó a la calle a conquistar sus derechos. La politización abarcó todos los estratos de la sociedad, incluyendo a las fámulas. Se multiplican los clubes políticos organizados por ellas y las manifestaciones

callejeras para apoyar las demandas de los obreros; hubo la imitadora de Florencia Nightingale que fundó la Cruz Blanca Neutral y muchas se inscribieron como voluntarias en el cuerpo de enfermería para prestar auxilio en los campos de batalla, no importando la lejanía: es el mesianismo maderista.

Doña Sara Pérez de Madero acompañó muchas veces a su marido durante la etapa guerrillera de su campaña, y es ante todo una mujer práctica; no es elegante, no tiene el porte de su antecesora; se preocupa más de los festivales en pro de las víctimas del movimiento, de asistir a las reuniones de los obreros; a las escuelas a entregar premios, en fin de crear un estímulo de tipo político. Relega las reuniones elegantes y ociosas a un segundo plano: a veces los *five o'clock tea* pasan a ser *five o'clock tamalada*. Procura estar en comunicación con toda clase de gente mientras su marido anda de campaña política por el interior del país; se aparece ya en el "Salón rojo", ya en el cinema "Palacio", o en el teatro "Arbeu" o en algún festejo en pro de una mutualista obrera, o recibe en Chapultepec a las comisiones que van a exponerle sus problemas.

Si en los albores del siglo el periódico *El abogado cristiano* había dicho que "La amiga predilecta de la mujer: la aguja", y si en 1910 se inauguraron en el interior de la república mexicana sucursales de un club político llamado "orden establecido", en el maderismo nace uno femenino, del cual es presidenta doña Sara, y que es un reflejo de su carácter: "caridad y progreso"; puesto que para los maderistas la Revolución significaba —y lo era— un paso más en el progreso de México.

Ante la multiplicación de las actividades femeninas, los vestidos resultaban una contradicción: demasiado estorbosos para que la persona pudiera maniobrar libremente; resulta cómico ver a las mujeres con vestidos tan complicados y con sombreros con plumas de avestruz pronunciando discursos, o haciendo colectas en la vía pública. Eso sí, se ve una gran diversidad de modelos y no parecen cortados por el mismo patrón como en el porfirismo, aunque el origen siga siendo el mismo: París, y la fuente de difusión no haya cambiado: la prensa.

La decena trágica fue el golpe de muerte al maderismo. Nuevo éxodo de la mayor parte de los políticos del régimen, acompañados de sus respectivas familias, y el regreso de algunos porfiristas, puesto que el huertismo en cierta forma fue un regreso a la dictadura de Díaz. No obstante, el movimiento obrero continúa pero ya casi sin la participación de las mujeres, que terminaron por ausentarse de la política. Regresaron al hogar y se refugiaron nuevamente en la religión. Desaparecieron los clubes políticos organizados por ellas y las oradoras se esfumaron de las manifestaciones callejeras.

La esposa del presidente provisional, doña Emilia Aguila de Huerta con seguridad no pensó que de la noche a la mañana sería la primera dama del país; viene a ser el antecedente protohistórico de María Isabel, con la salvedad de que no era precisamente una belleza o una ninfa: prieta renegrida, gorda y de trenza; era la negación de doña Carmelita, era un insulto a la elegancia de ésta y un desacato al canon del ideal plástico de las mujeres porfiristas. Ante tal situación, la vieja aristocracia, que creía restaurada la *belle époque*, se encuentra en apuros: o la acepta o la rechaza. Al principio le presenta sus parabienes, después acude poco a las reuniones que organiza, puesto que como doña Carmen, aunque en menor escala, hace *soirées*, conciertos y festivales de caridad, pero los asistentes ya no son los del "Círculo amigos de don Porfirio", sino las esposas de los militares huertistas o las de los ministros, o las del cuerpo diplomático, éstas acudían por excepción, ya que generalmente se quedaban en casa temerosas de la inseguridad imperante en ese momento.

Los porfiristas tenían sus reuniones aparte y seguían siendo un círculo de difícil acceso, pero ya sólo eran un remedo y un triste recuerdo de las de la *belle époque*, y lo trágico para ellos es que no tuvieron maniqués como los habían tenido en la señora Romero Rubio y en el general Díaz.

La moda, por su parte, continúa la tradición de copiar los figurines de la prensa, pero hacen ya su tímida aparición, en las fotografías de "sociales", las mujeres con trajes que imitan los de las actrices de las superproducciones italianas con tema



histórico, películas que causaron sensación a fines de 1913 y la primera mitad de 1914.

Los gobiernos de la Convención se caracterizan por la ausencia casi total de las mujeres en todo acto público. No se les ve ni en las calles, sino asomadas llenas de miedo por los postigos de las ventanas. La entrada a la ciudad de México de los contingentes villistas y zapatistas con sus respectivos jefes al frente, las llenó aún más de temor.

Durante el periodo de Carranza —1916 a 1920— hay una paz efímera en la ciudad; él trata a toda costa de aparentar normalidad y las actividades sociales vuelven a tener un impulso. Su mujer pasó punto menos que desapercibida en la moda femenina, pues las fotografías de las mujeres de esta época reflejan que los vestidos no se los copiaban a ella, ni tan siquiera a los figurines publicados en los diarios, sino que ahora la fuente de inspiración era otra: el cine italiano que mientras se desarrollaba la Revolución se apoderaba del gusto del público. Tanto los hombres como las mujeres no tienen similitud con don Porfirio o doña Carmen, o por lo menos con Carranza, sino con Max Linder o Gustavo Serena —el galán de la Bertini— o con la Menichelli, o con la Borelli. El cine, finalmente, conformaba exteriormente a la sociedad mexicana.

#### Las actrices

El cine durante la primera década del siglo, sólo había sido un espectáculo curioso. Su influencia había sido nula y pasó desapercibido en la moda. Lo importante de los dieces es el surgimiento del culto a los actores. El público ya no va a deleitarse contemplando la “veracidad y el realismo” del nuevo espectáculo, ni los prodigios mágicos que se podían hacer con él, sino que va a ver a un actor o a una actriz que ha tocado con su actuación sus fibras sentimentales. Acude a verlos y los empieza a imitar, primero en el vestir, después en el maquillaje y con posterioridad hasta en la forma de cerrar los ojos o mover los labios.

La influencia de los actores en el modo de arreglarse de las personas se observa primero en los hombres: el bigote de algunos destacados hombres de la vida pública de los años 1911 y 1912, como el de José María Pino Suárez y el de su victimario el general Manuel Mondragón, se parece mucho al que usaba Max Linder.

Max Linder fue el primer galán que satisfizo el gusto del público. Algunos periódicos cuentan que las mujeres suspiraban y se derretían cuando veían los filmes del cómico francés, al que consideraban un modelo de elegancia y de buen gusto, lo que aunado al prestigio de su nacionalidad lo convierte —en cuanto a árbitro de la elegancia— en heredero del general Díaz.

Ya lo decía el semanario *Novedades* el dos de octubre de 1912: “...se podrían contar por miles las mujeres que sólo acuden a los cinematógrafos por sentir cosquillas en la garganta, opresión en el pecho, color de fragua en las mejillas y prurito de mover el cuerpo frenéticamente, al aparecer en una película el gran Max Linder con su

chaquet negro y su blanca gardenia en el ojal...”

Por su parte, el elemento femenino se lanza a copiar los vestidos de las actrices de las superproducciones con tema histórico, como *Espartaco*, *¿Quo Vadis?*, *In hoc signo vincis*, *Marco Antonio* y *Cleopatra*, etcétera. Aparecen en las fotografías de “sociales” las mujeres tendidas plácidamente en una *chaise longue*, adoptando una pose característica de Giovanna Terribile González en *Marco Antonio* y *Cleopatra*. Pero los trajes que se copiaban de los filmes históricos eran excepcionales y no se usaban cotidianamente, los vestían para asistir a las fiestas o para fotografiarse; dichos retratos se publicaban en los periódicos o revistas. Tanto el peinado como los vestidos resultaban insólitamente barrocos para ser de uso común.

Con sólo una película, Lyda Borelli desplazó a la Terribile González en su función de maniquí; su popularidad se debía, más que nada, al hecho de que había estado en México en enero de 1910 como parte de una compañía teatral. Independientemente de que también el gusto del público estaba siendo orientado por los distribuidores cinematográficos hacia las “vistas de arte”, que eran actuadas por integrantes de la Comedia Francesa, como Sara Bernhardt —que también estuvo en México en 1880— o por los del teatro italiano, como la propia Borelli.

Lo novedoso era que sus vestidos podían ser casi de uso diario, y así, el anuncio de su película *El recuerdo del otro* decía que “... la sin rival Lyda Borelli, artista incomparable que luce... valiosísimas *toilettes*... que costaron más de treinta mil francos...” (*La ilustración semanal*, 13 octubre de 1913), y según decir de otras publicaciones, a la entrada del teatro Lírico, donde se exhibió, había estacionados muchos coches cuyos propietarios eran gente de la “buena sociedad”. De seguro eran de los militares huertistas, cuyas esposas acudían presurosas a ver cómo se debían vestir para estar al último grito de la moda y poderse equiparar con los habitantes de las naciones más “cultas y civilizadas del orbe”.

Fue tal el éxito que tuvo la Borelli, que hubo tumultos para verla, lo que hizo que los distribuidores de otras de sus películas, *Muero... pero mi amor no muere*, insertaran en el semanario *Novedades* del 15 de abril de 1914, un anuncio cuyo texto dice: “... el argumento carece de importancia, pero está hábilmente arreglado para que Lyda Borelli, la bellísima artista italiana, deje atónita a la gente con la incomparable elegancia de su persona y de sus trajes. Para las señoras que gustan de los primores de la moda, aquello es una maravilla. Lyda luce los más espléndidos trajes que se puedan imaginar, y arranca frases de admiración a cada traje que luce...”

En el gusto del público, a la Borelli le suceden Hesperia, María Jacobini, Italia Almirante Manzini, la francesa Sussane Grandais, pero ocupan un segundo plano, porque Lyda, junto con Francesca Bertini y Pina Menichelli —cuya película *El fuego* en 1916 provocó una verdadera conmoción— forman una trilogía que dominará

hasta 1920. Casi todas tenían en común la gordura, la que se convierte en el nuevo ideal de belleza y las mujeres descuidan la báscula; recuérdense las fotografías de María Conesa o de Mimí Derba que, como actrices de la farándula, encarnaban, mejor que nadie, el modelo al que aspiraban a llegar las féminas y que gustaba mucho a los hombres. Al aumento de peso siguió, como complemento, el maquillaje, el corte de pelo y hasta los gestos estudiados.

Según los reportajes que a menudo salían en la prensa, el público de los cines era muy heterogéneo en su condición social, pero todas las jóvenes, cualquiera que fuera su extracción, parecían Menichellis o Bertinis. Es un fenómeno que abarca todos los estratos de la sociedad; desde la nueva alta burguesía, pasando por las primeras y segundas tiples de los espectáculos del género chico, hasta las prostitutas. Lo dice el semanario *ABC* el 16 de enero de 1919, p. 3 “... aquí en México... es donde el espectáculo influye de una manera Constitucionalista, sobre la idiosincracia (y no es ofensa) de sus habitantes. Cuando el cine llegó a ser un gobierno legalmente constituido, no hubo artista anónima de segundo patio que no se creyera la heroína de esas que giran los ojos, enseñan los dientes como panteras hambrientas —y se dan aires de muy ‘diablas’ para ‘épater le fifi’. Y surgieron las Menichellis, las Borellis, las Pinas de Orizaba, las Tinas de Guadalupe y las Lidias Borregui...”. Y otro semanario que se publicaba en Guadalajara, Jal. (*Aurora*, 27-I-1918, p. 7) dice, refiriéndose a la película *El proceso de Clemenceau*, actuada por Francesca Bertini “... aquella verdadera orgía de extrañas combinaciones de faldas, de túnicas, de cuerpos escotados, sueltos o entallados de distintas formas...” es la causa de “... por qué... de entre las mujeres elegantes, las modistas y toda esa multitud de gentes que acata los mandatos de la moda como una religión, han desperdado tan extremado interés los fastuosos trajes...”

Incluso hay quien haga herederas a las divas italianas del ideal de belleza clásico-renacentista y lo fundamente históricamente, haciendo paralelos entre los rasgos típicos de algunas de ellas con famosas esculturas, como las de las Venus Capitolina o de Milo, o las de las madonas de Rafael Sanzio. Se les llegan a perdonar hasta los defectos físicos, puesto que “... la venustidad de una mujer no consiste en la regularidad de sus líneas... Y así diré, que nunca se apreciaría mejor la atracción irresistible de Pina Menichelli sin su nariz procaz, ni los fatales ojos de Francesca Bertini sin su mentón enérgico, ni la blancura alabastrina de la Makowska, sin sus senos de adolescente...” (*Aurora*, 27-I-1918, p. 7) En las fotografías de las secciones de sociales de cualquier publicación de la República Mexicana se hace difícil la identificación de las actrices italianas y las señoras comunes y corrientes. Pero, sin embargo, se ven dos cambios radicales respecto a la situación porfiriana: no son el presidente y su conyugue quienes imponen la moda, sino unas actrices italianas; y el culto a ellas no es el de un reducido número de personas, como

lo era el del "Círculo de amigos del general Díaz", sino que abarca a los hombres de cualquier condición. El fanatismo crece a tal grado que hubo un empresario de Guadalajara que celebró el onomástico de "Paquita Bertini" (sic) exhibiendo sus películas más populares el día de San Francisco.

En 1920 el semanario *El Universal Ilustrado* organizó un concurso para saber qué actriz contaba con más simpatías; resultó serlo la Bertini y el premio consistió en la exhibición gratuita a sus admiradores de algunos de sus filmes. Los organizadores se asustaron por el tono amoroso que tenían algunos de los votos que recibieron; tal hecho les parecía inmoral y se negaban a aceptar que existieran hombres que amaran los fantasmas de las italianas.

Al mediar el año de 1920 en las fotografías hay un cambio radical: ahora las mujeres se parecen más a Pearl White o a Mary Pickford, y en 1921 ya se habla del olvido en que para algunos había caído la Bertini, y de lo anticuado que se veían sus filmes en relación con los americanos. Estos, a pesar de la predisposición que encontraban en un numeroso sector de la población mexicana, especialmente entre los intelectuales, fueron desplazando en el gusto a las películas francesas e italianas por su elevado nivel técnico.

Seguir la moda durante los años veinte refleja dos hechos: la reacción de una parte de la población contra la que imponían las norteamericanas y la aceptación de ella por otro sector, el mayoritario. En las mujeres que se oponían se ven dos corrientes: las que visten a la española, puesto que hay un sentimiento hispanista muy fuerte, y las que lucen ropas confeccionadas con telas hechas por los indígenas, ya que "lo nacional" estaba encarnado por ellos. Lo último era una consecuencia de la explosión del movimiento nacionalista que encabezaba Vasconcelos.

El cine, en un lapso de veinticinco años, había progresado a tal punto que llegó, ya entonces, a ser determinante en la vida de una sociedad, a la que incluso moldeó exteriormente. Se había convertido en el medio de comunicación y aculturación masiva más importante de esos años, mientras el Estado Mexicano lo subestimaba inconscientemente; no lo utilizó —ni pensó hacerlo— para impulsar la educación de las grandes masas. Lo vio como un medio de diversión y esparcimiento y como tal se le ha venido considerando hasta nuestros días. La única preocupación estatal fue la reglamentación del espectáculo, tanto para la producción de filmes nacionales como para la exhibición de los extranjeros, encaminada a sustraerlos de todo contexto político-social. Esto, irónicamente, era contraproducente a los esfuerzos encaminados a elevar el nivel moral de las mayorías, pues se procuró fomentar las películas que nada les decía de su condición y sí les hablaban de un mundo melodramático y pretendidamente idílico, ya que los argumentos de los filmes eran por completo ajenos a una realidad concreta. Este es uno de los lastres tradicionales que sigue pesando sobre la producción filmica mexicana y la exhibición de películas de otras nacionalidades.

---

---

teatro

---

---

yanga

---

por Miguel Guardia

Primero en Córdoba, Veracruz, llevando a Juan José Laboriel —aquel actor negro que tan excelentemente interpretara al *Emperador Jones* en Bellas Artes—, y ahora en el Teatro del Bosque, a espaldas del Auditorio Nacional, Dagoberto Guillaumin ha llevado a la escena la obra en dos actos de Othón Arróniz *Yanga*, pero esta vez con Raúl Quijada en el papel protagónico. (Estreno: 14 de abril de 1971.)

En 1609 —se nos informa— dos misioneros jesuitas, el P. Juan Pérez y el P. Laurencio, recibieron la encomienda de acompañar a las tropas españolas a una expedición punitiva en contra de los negros cimarrones, o sea, los esclavos fugitivos asilados en una fortaleza de la Sierra Veracruzana. La misión militar cumplió con su cometido pacificando la región, y reduciendo a los insurrectos a una libertad condicionada. El P. Laurencio, por razones apologéticas respecto a la Compañía de Jesús, hizo un relato de su viaje en el que muestra con gran viveza su admiración por el jefe de los negros. *Yanga* era un Príncipe en su lejana África y, tal vez por ello, era un hombre cultivado, de porte majestuoso y dotado por la naturaleza de una mente lúcida, cuyos conceptos se adelantan a su época y nos hablan de nuestros problemas contemporáneos de libertad y de justicia. . . *Yanga*

—la obra— no es una reconstrucción histórica. Si el drama sigue las grandes líneas del relato del P. Laurencio, el campo propio en que se desarrolla es el de la fantasía. Existe una leyenda, aun viva entre los negros de San Lorenzo, que cuenta cómo *Yanga* fue asesinado por uno de los suyos. Esta leyenda es en realidad la trama del *Yanga* de Arróniz.

Lo primero que es necesario hacer notar es que, salvo muy contadas excepciones, nuestros dramaturgos modernos no han intentado, ya por falta de fuerzas o por simple desinterés, el teatro histórico mexicano, que hubiera sido, a no dudarlo, pues la experiencia de otros países así lo enseña, el principal punto de partida para un gran teatro nacional, en el mejor sentido de la palabra. Así que el intento de Arróniz para rescatar del olvido la insólita figura de *Yanga* es de por sí digna de todo elogio.

Pero aun posee otro mérito esta pieza: el autor maneja en ella una excelente prosa, inspirada y brillante, que resulta con mucho lo mejor de la escenificación. Aunque aquí se presenta la primera discrepancia: Arróniz ha tenido un largo ejercicio en las letras pero no lo ha tenido como autor teatral. Así, debajo de los aciertos literarios se encuentra una estructura teatral poco eficaz: desarrollos morosos; falta de una

