

THE WAVE: LEGACY OF A PARADOXICAL NATIONALISM. THE CINEMA AS AN ELEMENT TO THINK THE HISTORY

GABRIEL MACIAS OSORNO

ORCID: 0000-0002-6195-9800

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

gabmaos@gmail.com

Abstract: *the main objective of this article is to show, through the film Redes, the paradoxical and dissimilar nature of Mexican cultural nationalism. To achieve this purpose, some elements of its history and formation are reviewed, as well as the establishment of the Photography and Cinematography Office within the framework of post-revolutionary Mexico, from which the film in question emerges. Through this, we investigate the vast, contradictory, arbitrary and artificial nature that such a nationalist vein can imply, in order to question and go beyond the most popular stories and imaginaries that usually arise from this period. Likewise, through this writing we want to position cinema as an effective means to revisit different historical aspects in order to provide other readings that may question certain canons and historical accounts.*

KEYWORDS: MEXICAN NATIONALISM, MEXICAN CINEMA, CARLOS CHÁVEZ, SILVESTRE REVUELTAS, PAUL STRAND

RECEPTION: 20/11/2023

ACCEPTANCE: 13/01/2025

REDES: LEGADO DE UN NACIONALISMO PARADÓJICO. EL CINE COMO ELEMENTO PARA PENSAR LA HISTORIA

GABRIEL MACIAS OSORNO

ORCID: 0000-0002-6195-9800

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

gabmaos@gmail.com

Resumen: el presente artículo tiene por objetivo central mostrar a través de la película *Redes* lo paradójico y disímil del nacionalismo cultural mexicano. Para alcanzar este propósito se revisan algunos elementos de su historia y conformación, así como del establecimiento de la Oficina de Fotografía y Cinematografía en el marco del México posrevolucionario, del cual emerge el filme en cuestión. Mediante esto se indaga en lo vasto, contradictorio, arbitrario y artificioso que puede implicar tal veta nacionalista, con objeto de cuestionar e ir más allá de los relatos e imaginarios más socorridos que suelen desprenderse de este periodo. De igual manera, mediante este escrito se sitúa al cine como un medio eficaz para visitar diferentes aspectos históricos con objeto de proporcionar otras lecturas que bien puedan poner en cuestión ciertos cánones y relatos históricos.

PALABRAS CLAVE: NACIONALISMO CULTURAL MEXICANO, CINE MEXICANO, CARLOS CHÁVEZ, SILVESTRE REVUELTAS, PAUL STRAND

RECEPCIÓN: 20/11/2023

ACEPTACIÓN: 13/01/2025

El presente artículo tiene por objetivo central mostrar a través de la película *Redes* lo paradójico y disímil del nacionalismo cultural mexicano. Se suma a las lecturas críticas de este periodo para revisitarlo fuera de la lógica instalada mediante la concreción de estereotipos de “lo mexicano” y visiones monolíticas (Vaughan, Pérez, Madrid). De esta manera, se pretende advertir que los cambios políticos, las ideas de personajes concretos y cuestiones circunstanciales, bien podían dar forma a los proyectos y a las propuestas de la imagen de nación, sin que esto respondiera necesariamente a un plan premeditado, coherente y sistemáticamente ordenado. Es decir, que el azar, la contradicción y lo arbitrario, tomaban parte en la constitución de lo nacional, toda vez que de los diferentes proyectos e ideas se desprendían productos concretos bajo los que se materializaban diferentes miradas de “lo nacional”, aunque en lo posterior no todos conformaran parte de los idearios más conocidos.

Además, se quiere mostrar que el cine es una herramienta eficaz para acceder y hacer lecturas del pasado con la posibilidad de descolocar relatos canonizados. Se entiende que las películas son huellas de los constructos históricos, una suerte de coordenada histórica que, en el caso de *Redes*, nos aproxima a una manera en la que el nacionalismo y el cine se articularon en el marco del México posrevolucionario. Se considera, entonces, que la citada película da cuenta de una forma muy particular de pensar, imaginar, representar y constituir la idea de nación en un momento histórico determinado. A su vez, establece un punto de reflexión con el que se puede repensar más allá de esencialismos y con distancia del estereotipo mexicanista. Por eso mismo, el escrito se centra en las condiciones y el momento en el que se desarrolló el filme, llamando la atención en la elaboración de la propuesta visual y su conjunción con lo musical.

En un primer apartado se sitúa históricamente a la película en cuestión, y se establece la perspectiva bajo la que se realiza el estudio. Posteriormente, el análisis se divide en dos secciones: “Pescados” y “Redes”. En la primera se hace un breve recorrido por el contexto cinematográfico en el que surge la propuesta de la cinta. Enseguida, se hace un esbozo del surgimiento del filme; se realiza una aproximación a los personajes que encabezaron el proyecto y a sus propuestas artísticas, particularmente respecto a Paul Strand y Carlos Chávez. Posteriormente, se sigue el desarrollo de la película y algunos de los

factores que influyeron en la toma de decisiones que llevaron a crear una película de ficción con cierta base documental. El apartado “Redes” aborda lo que ocurrió con la filmación en el marco del relevo presidencial, es decir, con la inminente llegada del cardenismo. Se observan las consecuencias de los cambios administrativos, entre estos la incorporación del compositor Silvestre Revueltas en la película. Asimismo, se establecen algunas contradicciones y críticas de la propuesta cinematográfica, así como parte de sus fortalezas y aplomos. En conjunto, se describen y analizan una variedad de factores que de manera bastante azarosa y hasta cierto punto arbitraria, le dieron forma a una película estatal que llamaba a la transformación social y a construir un proyecto de nación nuevo.

PREÁMBULO

La película *Redes* se ubica en un periodo peculiar de la historia de México: germina al final del denominado Maximato (1928-1934)¹ y se concluye y estrena durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940). Esto es, nace en una época de consolidación del estado mexicano a la vez que de gran corrupción, desigualdad social y autoritarismo creciente, para finalmente consumarse en el gobierno de impronta socialista que abanderaba en aquel momento el cardenismo.² Pero, tanto en un momento como en otro, se viven procesos de nacionalismo intenso.

Como lo establece Craig Calhoun, los nacionalismos son construcciones; no son una cosa del mundo, pese a que en la modernidad tomen carta de naturalidad y organicen de manera importante la configuración ecuménica. En todo caso, han de entenderse como formas discursivas con profundos y complejos efectos en diversos planos de la vida, que pueden ir desde las políticas de los Estados hasta los pensamientos, imaginarios y prácticas de los individuos



¹ Una serie de gobiernos sucesivos esencialmente subordinados a las decisiones del general y expresidente Plutarco Elías Calles, conocido como Jefe Máximo de la Revolución. Los presidentes que engloban este periodo son: Plutarco Elías Calles (1924-1928), Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934).

² Lázaro Cárdenas representaba una de las corrientes progresistas dentro del movimiento revolucionario iniciado en 1910. Retomó algunas de las demandas populares que habían motivado la lucha armada, como el reparto agrario, e impulsó una serie de reformas sociales, políticas y económicas que significaron un quiebre con el modelo de gobierno de sus predecesores.

en su cotidianidad. Aunque existen múltiples formas de nacionalismos y se expresan de muchas maneras, suelen compartir semejanzas: aparecen como preexistentes, antiguos e incluso naturales; modelan identidades en detrimento de las variación; sitúan límites culturales concretos; tienden a reducir la diversidad de la población hacia criterios únicos, donde las personas y las culturas son unívocas, coherentes, se adhieren a un conjunto de valores y se expresan en un solo idioma. Además, desde tales criterios enraízan construcciones de identidad fundamentadas en la raza, el género, y la orientación sexual.³

En el caso que aquí se estudia, tras la Revolución Mexicana (1910-c. 1917-21) comenzó una época que se caracterizó, entre otras tantas cosas, por perfilar una serie de imágenes y representaciones identificables como epítomes de lo nacional, de “lo mexicano”. Aunque este proceso ocurrió desde mediados del siglo XIX, fue hasta la posrevolución –particularmente en los años treinta y cuarenta– cuando tales idearios encontraron su afianzamiento definitivo. Hasta ese momento se logró, mediante iniciativas compartidas tanto por el gobierno emergente como por el sector privado, que se consolidaran las clásicas referencias mexicanas, no sin la intervención de determinados personajes y de la sociedad misma.

Como lo explica Ricardo Pérez Montfort, las reivindicaciones de lo propio llevaron a buena parte de los habitantes del México posrevolucionario a reconocerse en una serie de representaciones e imágenes que de a poco se fueron simplificando y orientando, con el fin de crear un repertorio particular identificado con lo “típico” mexicano.⁴ Bajo este proceder, terminó por negarse la pluralidad y versatilidad de las culturas locales y las proposiciones originales de los individuos. Aún más, se redujo la cultura a expresiones notoriamente vinculadas con posiciones políticas de clara raigambre conservadora.⁵

Muchos de los rasgos “mexicanistas” se fueron estableciendo desde la lectura de las élites de poder, en donde la articulación entre un nicho académico-artístico y una noción de cultura popular –tenue y evasiva– hizo las veces de



³ Craig Calhoun, *Nacionalismos*. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007), 13-14, 30-39.

⁴ Ricardo Pérez Montfort, “Down Mexico. Estereotipos y turismo norteamericano en el México del 1920”, en *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos*, núm. 14, (México, Conaculta, 2006), 18-19.

⁵ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. (México: Ciesas, 2000), 11-12.

palanca legitimadora de los programas gubernamentales.⁶ Fue entonces que una gran cantidad de materiales artísticos de diferentes localidades, como las músicas y las danzas, pero también otros elementos como los modos y las costumbres de las sociedades de algunas regiones, devinieron en una síntesis representativa de la cultura nacional que se diseminaron ampliamente mediante las escuelas y las manifestaciones artísticas, pero también a través de los medios de comunicación emergentes: la radio y el cine.⁷

Dado que estos imaginarios devinieron en representaciones estereotípicas, los avatares de este periodo se han visto reducidos. En tanto estereotipos, tales idearios conformaron un modo de conocimiento e identificación de la nación ubicados entre lo ya conocido y algo que debe ser repetido incesantemente. Es decir, representaciones reiterativas, limitadas y contenidas, a la vez que consideradas como una realidad. Como explica Homi Bhabha, los atributos dados por los estereotipos no son en rigor una falsa representación de la realidad, sino su simplificación radical percibida como fija y con escasa posibilidad de diferencia, al tiempo que se transforman en coordenadas estratégicas de conocimiento y de saber del y de lo otro.⁸

Ante la presencia de tales discursos homogeneizantes y dados desde posiciones de poder, ha prevalecido un repertorio de figuras y situaciones que tienden a ensombrecer el dinamismo del periodo en cuestión, las tensiones y los irs y venires inherentes al propio contexto histórico y a sus diferentes actores. Esto es, y nuevamente en términos de Bhabha, la nación se constituye como una representación cuya compulsión cultural reside en su unidad imposible como fuerza simbólica que conlleva el advenimiento de un sistema de significación cultural que se traduce en la representación de la vida social (más que en la disciplina de la organización social). Así, pese a que estos signos ideológicos tienen múltiples modulaciones, sus duplicidades suelen quedar diluidas, y los modos de leer a la nación tienden a ser bastante restrictivos,



⁶ Pérez, "Down Mexico", 16-19.

⁷ Mary Kay Vaughan, "Transnational Processes and the Rise and Fall of the Mexican Cultural State: Notes from the Past", en *Fragments of a Golden Age. The politics of Culture in Mexico Since 1940*, editado por Gilbert Joseph, Anne Rubenstein, et. al. (Estados Unidos: Duke University Press, 2001), 473.

⁸ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 91, 93, 97.

muchas veces centrados en entender la nación como el aparato ideológico del poder del estado.⁹

En sentido parecido, Mary Kay Vaughan señala que el proyecto cultural del estado posrevolucionario mexicano suele concebirse como si hubiera sido sistemáticamente planeado e implementado desde una dirección unificada. Se asume frecuentemente que tuvo un carácter unitario y ejercido desde el poder estatal. Sin embargo, de acuerdo con la autora, las políticas culturales posrevolucionarias son un proceso multivalente, con frecuentes visos de improviso y de experiencias acumulativas.¹⁰ De hecho, luego de la clausura del estado encabezado por Porfirio Díaz (1884-1911) –depuesto mediante la lucha armada revolucionaria– efectivamente, la representación performática de la cultura oficial devino en un factor clave en la conformación del nuevo estado. Pero, si esta construcción hubiera sido simple imposición de arriba hacia abajo, no habría jugado un rol importante. De ahí que tales políticas tendrían que ser interactivas y bajo distintos niveles de negociación intensa con los diferentes actores de la época posrevolucionaria para dar forma a una síntesis nacional.¹¹

En efecto, diferentes sectores tomaron parte de las características y fisonomías de la nación emergente dando un sinnúmero de rostros a los procesos y proyectos culturales surgidos en aquella época. Por ejemplo, la misma Vaughan señala que mientras que de grandes proyectos como el muralismo germinaban obras como las del pintor Diego Rivera que imprimían figuras de trabajadores en huelga y campesinos armados en sus murales apologizando el fenómeno revolucionario y el México que se conformaba, los campesinos “de carne y hueso” presionaban por que se les repararan la pérdidas materiales luego del movimiento armado, situación que –por ejemplo– condujo a que a principios de 1930 el gobierno central introdujera la figura del revolucionario agrario Emiliano Zapata en el panteón de los héroes ilustres.¹²



⁹ Homi Bhabha, *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 2010), 11-12, 14.

¹⁰ Vaughan, “Transnational”, 472.

¹¹ Vaughan, “Transnational”, 473.

¹² Vaughan, “Transnational”, 473.

Por otra parte, el sector empresarial también tenía un papel importante en la dirección de la nación emergente. Como lo establece Adrew Paxman:

Después de la Revolución, el Estado y el capital se necesitaron el uno al otro. El gobierno dependía de las élites empresariales para ayudar a reconstruir la economía a través de inversiones, creación de empleos, pago de impuestos y obtención de préstamos extranjeros. Los industriales, asimismo, dependían del Estado para restablecer el orden, construir carreteras, amansar a los trabajadores radicalizados, velar para que se cumplieran los derechos de la propiedad y promulgar leyes que moderaran el radicalismo de la nueva constitución.¹³

Precisamente, tal simbiosis llevó a un empoderamiento de algunos empresarios en sectores importantes del proyecto cultural revolucionario, incluso con prácticas monopólicas. Así, mientras que en la radio se vuelve preponderante la figura del mexicano Emilio Azcárraga Vidaurreta, en el cine hace lo propio el estadounidense William Jenkins.¹⁴ De hecho, este último hacia los años cuarenta controlaría de manera indirecta la distribución cinematográfica en la Ciudad de México y sería dueño de un alto porcentaje de las salas de cine capitalinas y contribuiría al financiamiento del cine nacional.¹⁵ Por consiguiente, el estado revolucionario estaba lejos de direccionar por sí solo el devenir cultural del país o de otros ámbitos.

El caso de la música no era diferente. El etnomusicólogo Alejandro Madrid analiza el Primer Congreso Nacional de Música, celebrado en 1926. Ahí observa un choque de principios, en donde las propuestas con miras a establecer un proyecto de música nacional se postulaban desde dos grandes polos: por un lado los programas europeizantes para la música, por otro, los que miraban en el folklor una veta idónea para crear música mexicana por derecho propio. En medio de estos extremos se disputaban las maneras de hacerlo, se entremezclaban las posturas, se argumentaba según posiciones



¹³ Adrew Paxman, *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México* (México: CIDE, 2016), libro electrónico.

¹⁴ Este empresario y magnate estadounidense, en México ayudó a construir carreteras, impulsó una importante compañía farmacéutica, fundó escuelas, construyó hospitales, mercados cubiertos, financió infraestructura de agua potable; sus negocios –que iban desde la bonetería hasta ingenios de azúcar– daban empleo a miles de obreros; inclusive, costó parte de las excavaciones del sitio arqueológico de Monte Albán, en la ciudad de Oaxaca. Véase: Paxman, *En busca*, libro electrónico.

¹⁵ Paxman, *En busca*, libro electrónico.

diferenciadas por brechas generacionales y por grupos internos, además de que existían tensiones con las visiones emanadas de la cruzada nacionalista iniciada por José Vasconcelos –Secretario de Instrucción Pública– en 1921. En cuanto a la música, dicha campaña había derivado en un grupo de canciones promovidas como esencialmente mexicanas que en general en el congreso se tomaban como de poca investidura. De igual manera, se hacía patente otra diversidad de intereses, entre éstos los que podían representar sectores privados involucrados en el desarrollo de la propia cultura nacionalista; como fue en este caso el patrocinio del evento por parte del periódico *El Universal*.¹⁶

Para Madrid, el Congreso muestra que el devenir del llamado nacionalismo musical no fue una mera imposición. No ocurrió como un discurso político dictado por el nuevo gobierno, sino un proceso de negociación dado desde diferentes tendencias ideológicas y llevado a cabo por intelectuales, artistas, políticos y empresarios. Ahí se conjugaron una variedad de propuestas, incluso contradictorias, donde comenzaron a darse los cimientos para la negociación de un posterior proyecto hegemónico de nacionalismo musical que más adelante tendría su articulación en las políticas de Carlos Chávez.¹⁷

Dicho brevemente, el llamado nacionalismo cultural mexicano tiene un sinnúmero de vetas por explorar que demuestran que esta época fue muy prolífica en cuanto a la diversidad de visiones y proyectos que se tenían al respecto. En este caso, la revisión de algunos aspectos de la película *Redes* permiten adentrarse a lo múltiple y lo agitado de este periodo, a su poca homogeneidad y cómo estaba sujeto a negociaciones y a circunstancias meramente fortuitas en sus procesos de concreción. Seguir parte de la historia de esta filmación expone, pues, la presencia de visiones distantes a las referencias más conocidas de esa época. Para el caso, resulta de particular interés la colaboración *sui géneris* que se dio en el marco de este proyecto cinematográfico entre los músicos mexicanos Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y el fotógrafo de origen estadounidense Paul Strand.



¹⁶ Alejandro L. Madrid, "Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México", *Revista de música latinoamericana y caribeña*, núm. 18, enero-abril (2007): 18-31.

¹⁷ Madrid, "Los sonidos", 18-31.

PESCADOS

El proyecto cultural emergido en el México posrevolucionario dio una notable gama de expresiones artísticas. Varias de las manifestaciones resultantes de ese tiempo siguen presentes hoy día en el imaginario o en las representaciones que se tienen de la cultura mexicana y del arte nacional. Bien es cierto que algunas de las iniciativas de esta época suelen ser bastante conocidas, como son los proyectos muralistas antes mencionados o los nombres y algunas obras de compositores a quienes suele asociárseles con el llamado nacionalismo musical,¹⁸ por citar dos ejemplos. En cambio, hay otros proyectos que no tienen la misma presencia o se piensa menos en éstos cuando se habla de tal época de la historia mexicana. Si bien algunos fueron más efímeros en su duración y resultados, en ciertos casos sus productos devinieron por demás significativos. Es el caso de la Oficina de Fotografía y Cinematografía creada por la Secretaría de Educación a finales de 1933. Precisamente, de dicho departamento surge la película *Redes*, la cual hoy por hoy dentro de la historia cinematográfica mexicana e internacional es altamente valorada y en su momento resultó relevante en el afianzamiento de la cinematografía nacional.

Como lo establecen diferentes investigaciones, el cine mexicano a través por diversos intentos para lograr su consolidación. Sin embargo, desde sus inicios estuvo marcado por fuertes limitantes como el hecho de ser financiado por una burguesía muy norteamericanizada e hispanófila.¹⁹ Así, como explica Aurelio de los Reyes, tuvo que atenerse a muchos imperativos ejercidos por Estados Unidos, ya fuera por una dependencia tecnológica, o a causa de que desde comienzos del siglo xx importantes circuitos de exhibición estaban en manos de estadounidenses que priorizaban la proyección de sus propios filmes. Además, se permitía el comercio libre, lo que se traducía en una importación excesiva de películas, sin que hubiera estímulo alguno para proteger de la competencia a la cinematografía nacional.²⁰ En pocas palabras, la competencia de Estados Unidos aunada al escaso o nulo proteccionismo estatal abatían a la producción mexicana.



¹⁸ Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, José Rolón.

¹⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, t. II, (Ciudad de México: Era, 1970), 10.

²⁰ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* (México: Trillas, 1987), 85, 92.

Una vez consumada la Revolución, la producción filmica viviría una etapa de “decepción y fracaso así se pensara que cada nueva película era iniciadora de la industria cinematográfica en pleno derecho”.²¹ Tal situación no sería diferente en los inicios de la década de 1930, se realizaban en promedio dos o tres películas anuales de poca calidad contra el consumo de más de 600 títulos por año.²² De acuerdo con David Wood, no sería sino hasta los últimos años treinta y, sobre todo, los años cuarenta, cuando una combinación de factores económicos, geopolíticos y estéticos facilitaron por primera vez el surgimiento y la consolidación de una industria cinematográfica en México, financiada —en parte— por capital mexicano, e infundida por temas, personajes y paisajes mexicanos, y gozada por públicos conformados tanto por clases populares como por la emergente clase media mexicana.²³ Tales circunstancias dieron paso a la llamada época de “oro” del cine mexicano.²⁴

Cabe apuntar que a inicios de los años treinta la película *Santa* (Antonio Moreno, 1931) abanderó la transformación tecnológica de la cinematografía en México al ser el primer éxito comercial con sonido integrado. Con ello se estimuló el uso del sonido sincrónico y la etapa silente dio paso a la era sonora. Tal hecho resulta paradigmático, da cuenta de que cuando se establece la Oficina de Fotografía y Cinematografía la industria del cine ya tenía buen camino recorrido: había un público creciente, lugares para su exhibición (800 teatros cinematográficos de acuerdo con *Mundo Cinematográfico*)²⁵ y —aunque con limitaciones— condiciones materiales y humanas para su realización. Digamos que tal departamento se sumaba a los diferentes intentos por apuntalar el cine nacional, a la vez que le daba un cauce conforme a ciertos intereses gubernamentales.



²¹ Reyes, *Medio siglo*, 81.

²² Reyes, *Medio siglo*, 118.

²³ David Wood, “Cine mudo, ¿cine nacional?” en *México imaginado: nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, editado por Claudia Arroyo (México: UAM, 2011), 25.

²⁴ Hay discordancia sobre la temporalidad que abarca la época de “oro”. Para algunos autores se restringe al primer lustro de la década de los cuarenta, mientras que otros la estipulan desde mediados de los treinta y hasta inicios de los cincuenta del siglo pasado. Véase: Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas* (México: Gedisa/UAM-I, 2017), 122.

²⁵ Rosario Vidal, “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)”, *Revista del Centro de Investigación*, vol. 8, núm. 29, enero-junio (2008): 36.

No obstante que durante la presidencia de Lázaro Cárdenas hubo un importante crecimiento y afianzamiento de la industria cinematográfica y se le dio un uso político, ya desde años antes dicho medio ocupaba un lugar notable no sólo como entretenimiento sino también conjugado con procesos gubernamentales. En 1921 el proyecto educativo y cultural encabezado por José Vasconcelos, como parte de lo que poco después se conoció como “Misiones culturales”, compró y distribuyó películas científicas y cómicas. El cine se usó intensivamente en bibliotecas, escuelas nocturnas para trabajadores, escuelas normales para maestros, primarias elementales y superiores, centros analfabetas, sindicatos obreros, entre otros lugares, como una forma de “culturización”.²⁶

Posteriormente, los gobiernos en turno continuaron haciendo uso de lo cinematográfico. Por ejemplo, durante el mandato presidencial de Emilio Portes Gil (1928-1930), el Comité Nacional de Protección de la Infancia produjo una suerte de melodrama: *Los hijos del destino* (1929). Con este filme, cuya finalidad era impulsar una campaña de prevención contra las enfermedades venéreas, también se promovían esquemas morales.²⁷ De igual manera, como ya se adelantaba, durante el cardenismo se utilizó para realizar propaganda política, pero también con fines educativos, modernistas, higienistas e incluso moralizantes.²⁸

En cuanto al uso del cine con propósitos nacionalistas, no es novedad la búsqueda por una identidad nacional a través de este medio. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, con el advenimiento de los filmes de argumento en los primeros años del siglo xx llegan las producciones de propaganda nacionalista. En un primer momento, bajo el propósito de realzar a los caudillos de la Revolución (Madero, Carranza, Zapata, Huerta); poco después, como una manera de fortalecer la imagen de México y del mexicano al exterior, lo que dio paso a una serie de filmaciones de corte histórico en donde se mostraba la “verdadera” forma de ser de las costumbres mexicanas y su realidad, contrarias a la imagen vandálica y salvaje que se promovía en producciones de origen estadounidense. En este caso, se aprecia un tipo de nacionalismo cuya finalidad



²⁶ Rosas, *Ir al cine*, 116-117.

²⁷ Vidal, “Los inicios”, 23.

²⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el Cardenismo”, *Historia y gráfica*, núm. 39, julio-diciembre (2012): 86-101.

es particularmente defensiva en donde, además de anteponerse constantemente el amor a la patria, se promulgaba el amor religioso y el moralismo.²⁹

Siguiendo a de los Reyes, posterior a la Revolución se procuraron esencialmente tres tipos de formas nacionalistas dentro de las nuevas producciones cinematográficas: la cosmopolita, la costumbrista y la de historia patria. La primera resultaba una suerte de traslape de películas italianas, pero en escenarios nacionales. La segunda se enfocaba en mostrar el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales, con una fuerte influencia de la tradición teatral del género chico. Finalmente, la tercera mostraba, ya fuera la raíz indígena mexicana o su raíz colonial.³⁰

Así pues, para la época en que *Redes* emergía apenas como un proyecto, la industria cinematográfica tenía un avance significativo. Había cierta exploración tecnológica y fílmica, la era sonora llevaba algunos años vigente, existían importantes medios para su circulación, formaba parte de iniciativas acordes a la imagen de nación que se quería dar y se sumaba a propuestas de orden político. También, ha de recordarse que un sector privado tomaba parte significativa del curso del cine nacional.

En cuanto a la cinta que aquí nos atañe, dicho de manera sucinta, se trata de una película con base en hechos reales, que oscila entre lo documental y la ficción, en donde se narra la historia de un grupo de pescadores de una comunidad del estado de Veracruz. Ante sus precarias condiciones laborales deciden revelarse y son brutalmente reprimidos. Este filme tiene entre sus particularidades que se realizó bajo el auspicio de la hoy Secretaría de Educación Pública y es considerado el primero de factura estatal. Como ya se decía, la película es altamente valorada dentro de la historia cinematográfica nacional e internacional, especialmente por su estética visual y su partitura sonora, y se llega a considerar como uno de los clásicos del cine nacional.³¹ Además, aunque quizá menos ponderado, plasma de manera importante las aspiraciones en términos sociales del proyecto posrevolucionario que desde la citada Secretaría se buscaba impulsar.



²⁹ Reyes, *Medio siglo*, 58-62.

³⁰ Reyes, *Medio siglo*, 68-72.

³¹ Francisco Gaytán Fernández "Redes - Semblanza". Documento en línea: <https://www.filmoteca.unam.mx/redes-semblanza/> [Consultado el 7 de noviembre de 2023].

La génesis del filme en cuestión, inicialmente bajo el título de *Pescados*, tal como lo señala el musicólogo Eduardo Contreras Soto, nace en la mente de un fotógrafo de fijas y de un músico de concierto, es decir, en el imaginario del estadounidense Paul Strand (1890-1976) y del compositor mexicano Carlos Chávez (1899-1978).³² Durante las estancias de Chávez en Nueva York —entre 1926 y 1928—, estos personajes entran en contacto para poco más tarde entablar una amistad cercana en Taos (Nuevo México, Estados Unidos), donde Chávez había sido comisionado por la Secretaría de Educación —a principio de los años treinta— para estudiar la música de las Reservas de Indios.³³

Dentro del nuevo estado mexicano Carlos Chávez desempeñó papeles clave en la citada Secretaría. Primero como compositor durante los años veinte y luego como director de la Orquesta Sinfónica de México y del Conservatorio Nacional. Precisamente, en su calidad de director del Conservatorio impulsó que Strand viniera al país a fin de que retratara la vida mexicana, lo que efectivamente ocurrió. A finales de 1932, con una invitación gubernamental, el fotógrafo neoyorkino entró al país por Nuevo Laredo y recorrió en auto varias poblaciones hasta llegar a la capital de México en donde expuso su trabajo en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación. Poco después la misma Secretaría lo comisiona para realizar trabajos en favor del desarrollo artístico local y a realizar levantamientos fotográficos en el estado de Michoacán y en otros lugares como parte de una campaña educativa.

Por aquellas épocas Strand era un firme defensor de la foto como un arte por sí mismo, sin necesidad de medirse o compararse con la pintura. Esta postura lo condujo a conjuntar la fotografía y la vida cotidiana, a aproximarse a una suerte de fotografía social que tenía la intención de mostrar la realidad y la vida de los sujetos, la relación de las personas con los lugares, y a desarrollar un vívido interés por el paisaje y el retrato. Strand era un impulsor de la fotografía directa cuyo objetivo era el de mostrar lo que capta el lente sin manipulaciones, artificios o mistificaciones a fin de dar cuenta de la realidad. Así, antes de su llegada a México ya había realizado importantes trabajos en torno a la vida social de Nueva York y otros sitios. Por lo que no



³² Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena* (México: UNAM/Escuela Nacional de Música, 2012), 73.

³³ James Kripplner, *Paul Strand en México* (México: Fundación Televisa, 2010), 16, 21.

es de extrañar que en su recorrido por territorio mexicano tuviera un interés genuino por la vida rural y sus pobladores. De hecho, se ha establecido que su paso por el país acrecentó su interés por el documentalismo social y que tuvo un fuerte compromiso con el nacionalismo revolucionario de la época. Tales inquietudes se reflejan ampliamente en sus trabajos de aquella época, incluida su intervención en *Redes*.³⁴

A Paul Strand se le suele ubicar dentro de la corriente “anti pintoresca” de la fotografía mexicana. Como lo señala James Kripnner, en sus fotografías los “individuos no aparecen como seres pasivos, lo que al finales del XIX y principio del siglo XX se había convertido en un encasillamiento, o gente trabajando en oficios exóticos y populares como pulqueros, molenderas, aguadores, junto con descripciones folklóricas de una vida rural idealizada”.³⁵ Strand, como lo hicieran otros fotógrafos del tiempo, como Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston o la fotógrafa Tina Modotti, se alejaba deliberadamente de las visiones pintorescas. Aún así, ha de recordarse lo establecido por Peter Burke respecto a la fotografía y concretamente al retrato. Burke discute en torno a la imposibilidad de que la foto pueda ser puro reflejo de la realidad, pues siempre se encuentra de una u otra forma alterada. Sin embargo, el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos, ciertas mentalidades, ciertas ideologías e identidades. Así, la imagen material o literal constituye un buen testimonio de la “imagen” mental o metafórica del yo y del otro.³⁶

Definitivamente, pese al proyecto artístico social de Strand, había una brecha inevitable entre él, los sujetos y la realidad que buscaba interpelar. Tales diferencias se hacían evidentes desde el simple hecho de que en sus viajes necesitaba de un guía y un traductor, pues cuando llegó al país no hablaba español, y únicamente sabía del lugar lo que había leído en un par de libros y por conversaciones con amistades y conocidos suyos que habían visitado el México posrevolucionario.³⁷ De igual manera, su presencia en estos sitios en calidad de extranjero y comisionado por el estado acusaban un desequilibrio



³⁴ Kripnner, *Paul Strand*, 42.

³⁵ Kripnner, *Paul Strand*, 55.

³⁶ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001), 25-40.

³⁷ Alfonso Morales, *Paul Strand en México. El murmullo de los rostros*, en hoja de sala de la exposición homónima (Ciudad de México: Museo Nacional de Bellas Artes, 2011-12), 13.

de poder entre las partes. Así, como lo indica Kripnner, la fotografía directa de Strand, desde su posición de ciudadano estadounidense y su simpatía por el nacionalismo revolucionario mexicano, tenían repercusiones en su objetividad. Al igual que muchos otros artistas, parecía haber aceptado la noción que imperaba en ese momento sobre la mexicanidad, es decir, una identidad esencialmente arraigada en el carácter rural, campesino e indígena de México, lo cual influiría en su toma de decisiones fotográficas.³⁸ Tales circunstancias son palpables en sus trabajos en Michoacán y en los estados de Hidalgo, Puebla, Oaxaca y Veracruz. No obstante, las construcciones *sui géneris* y complejas que podía plasmar a través de la cámara, los elementos fotográficos siempre muestran un México rural empobrecido en donde “hay omisiones obvias como la ausencia de la vida urbana, la industria, el avance tecnológico; tampoco muestra la pobreza extrema ni los excesos de la riqueza, o elementos como ferrocarriles, autos, carreteras, gasolineras. Tales ausencias demuestran los límites de su visión”.³⁹

Poco tiempo después de la exposición de Strand en la Sala de Arte y de sus trabajos en Michoacán, y una vez que Carlos Chávez preside el Departamento de Bellas Artes de la SEP (mayo de 1933), el compositor crea la Oficina de Fotografía y Cinematografía y nombra al fotógrafo jefe de esta dependencia. El objetivo del departamento filmico era el de crear una serie de producciones que abordaran temas que fueran desde las ciencias físicas y bioquímicas hasta las ciencias económico-sociales, al tiempo que mostraran la posibilidad de un régimen de justicia social en el que todos los hombres [sic.] tuvieran trabajo y obtuvieran por igual la satisfacción de sus necesidades.⁴⁰ Los materiales conformarían parte de un proyecto denominado Plan para la Filmación de Películas Educativas mediante el cual se aspiraba a producir una serie de largometrajes como parte de un esfuerzo formativo más de la SEP, a través del cual se reforzara, entre otras cosas, que el régimen político en turno promovía el bienestar social y fomentaba una conciencia social.

Como se puede advertir, Strand y Chávez secundaban una educación de halo socialista. De hecho, sus ideas se encontraban respaldadas e incluso pro-



³⁸ Kripnner, *Paul Strand*, 13, 35.

³⁹ Kripnner, *Paul Strand*, 41.

⁴⁰ Kripnner, *Paul Strand*, 76.

movidas desde la Secretaría de Educación presidida en aquel entonces por el abogado Narciso Bassols García (1931-1934), considerado como el primer marxista en alcanzar una posición de importancia en el gobierno mexicano. Efectivamente, después de la Revolución, la SEP fue la instancia encargada de elaborar una política cultural que instruyera a las clases trabajadoras en sus nuevos derechos. Consecuentemente, Bassols estableció que los esfuerzos educativos –particularmente aquellos dirigidos al ámbito rural– tendrían que enfocarse en modificar los sistemas de producción, de distribución y consumo de la riqueza, además de desmontar el control que la Iglesia católica tenía sobre la educación nacional.⁴¹ En ese contexto, el Consejo de Bellas Artes elabora un ambicioso plan de trabajo para escuelas nocturnas, en la que los obreros recibirían educación en historia y cultura –occidental– junto con un entrenamiento en música, danza, drama o artes visuales. Por su parte, Carlos Chávez, personaje cercano a Bassols, además de miembro de su equipo, realiza el plan de producciones de películas de la Oficina Cinematográfica, enfocadas en los trabajadores como público potencial.⁴²

Más allá de los propósitos educativos de Chávez y del puesto gubernamental que ocupaba, no es de extrañar que estuviera interesado en la cinematografía, pues, desde su juventud había estado en estrecho contacto con este arte. Ha de recordarse que trabajó como organista en las funciones que daba el cine Olimpia, cuando las películas eran musicalizadas en vivo, previo al advenimiento del cine sonoro. De hecho, su inquietud por el estudio de la tecnología y la música era tal que lo llevó a publicar el libro *Toward a new music: Music and electricity* (1937), en donde dedica un capítulo al cine sonoro.⁴³ Ahí da cuenta de su interés y amplio conocimiento en la materia cinematográfica, tanto en términos técnicos como sobre las posibilidades materiales y creativas que esta tecnología suponen para la creación musical.⁴⁴ Basta con revisar la



⁴¹ Leonora Saavedra, "Marxismo y socialismo mexicano en *Redes*, de Paul Strand y Carlos Chávez, con música de Silvestre Revueltas", *Historia mexicana*, 70(4), abril-junio (2021): 19996-19997, 1999.

⁴² Saavedra, "Marxismo", 2002.

Leonora Saavedra establece a Carlos Chávez como el *protegé* de Narciso Bassols. Saavedra, "Marxismo", 2000.

⁴³ Un libro bastante adelantado a su época en donde reflexiona sobre música y física, los instrumentos eléctricos de reproducción musical y sobre cualidades que llamaba "semimusicales", refiriéndose con esto a aquellos elementos sonoros que no considera propiamente en el terreno de lo estrictamente musical, entre otros temas.

⁴⁴ Carlos Chávez, *Hacia una nueva música* (México: El Colegio Nacional, 1992 [1937]), 93-122.

citada obra para dar cuenta de la inquietud de Chávez por crear música para cine. Tal como lo señala algunos estudiosos, en esta actividad veía la posibilidad de lograr un discurso integrado entre varios lenguajes artísticos.⁴⁵ Resulta congruente, entonces, que se ocupara en impulsar un departamento fílmico y que viera en Paul Strand un interlocutor idóneo para lograr sus objetivos.

El plan de grabaciones que Carlos Chávez encomienda al fotógrafo neoyorkino, en principio, se centra en reflejar lo concerniente a la realidad del pueblo mexicano. Para tal labor, se comisiona como asociado de Strand a Agustín Velázquez Chávez –sobrino de Carlos Chávez– un joven historiador del arte que poco sabía de lo cinematográfico pero que había trabajado con el fotógrafo en su recorrido por Michoacán y otros lugares como su ayudante y traductor.⁴⁶ Al parecer, dentro de los propósitos fílmicos se encontraba un proyecto relacionado con los pescadores del estado de Veracruz –concretamente de la región de Alvarado–, del cual Strand comenzó a bosquejar una historia que, finalmente, se convirtió en el argumento de *Redes*.⁴⁷ Poco a poco, la ambiciosa iniciativa encabezada por Chávez y Strand se fue acotando a la producción de esta película. Así, de septiembre de 1933 a noviembre de 1934, Strand se dedicó casi exclusivamente a definir la idea de *Redes*, y luego a planear y rodar la película, la cual había quedado a su completo cargo.⁴⁸

Se hizo, entonces, necesaria la presencia de otros colaboradores para la realización de, en ese entonces, *Pescados*. Primeramente, se buscó al también estadounidense Henwar Rodakiewicz, quien tenía experiencia como guionista y como director de películas documentales, además de tener amistad con Strand desde años previos. A su vez, Rodakiewicz convenció a Strand de incluir a Ned Scott –amigo y connacional suyo– para las fotos fijas. Por otra parte, se contrató a Gunther von Fritsch (estadounidense de origen austrohúngaro) como editor de la película.

A los pocos meses del inicio del proyecto, Rodakiewicz regresó a Estados Unidos y fue sustituido por el austriaco Fred Zinnemann. No obstante, en su corta estadía en México, Rodakiewicz dejó un aporte significativo en los



⁴⁵ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 77.

⁴⁶ Julio Estrada, *Canto roto: Silvestre Revueltas* (México, FCE/UNAM, 2012), 145.

⁴⁷ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 77-78.

⁴⁸ Kripner, *Paul Strand*, 69.

apuntes iniciales del argumento de Strand, con lo que el rodaje se transformó de un cortometraje con intenciones descriptivas y didácticas, a una historia de ficción con base documental.⁴⁹ Es preciso señalar que, con todo y modificaciones, en ningún momento se exentó al proyecto de cargarlo con una fuerte ideología política, se buscaba que los espectadores encontraran en las imágenes fílmicas maneras de entender las relaciones que eran causantes de su condición social explotada y a partir de ese conocimiento tomaran la decisión de modificarlas.⁵⁰

La filmación de *Pescados* comenzó en abril de 1934, no sin una serie de contratiempos y discrepancias. En principio, los directores conocen poco la realidad mexicana, además de que hablan poco el español, es decir, la película comienza a trabajarse en medio de brechas culturales sumamente importantes. Agustín Velázquez Chávez cobra entonces relevancia y se busca la participación de otro mexicano que asista a Zinnemann. Primeramente, fue Julio Bracho el que se incorporó al proyecto como asistente, pero al poco tiempo se retiró a causa de una enfermedad y tomó su lugar el hoy también reconocido director de cine Emilio Gómez Muriel, quien terminó por tener mucho peso en las decisiones del filme.

Carlos Chávez, bajo el entendido de que él compondría la música de la película, no estuvo presente en ninguna fase del rodaje y básicamente se limitó a conseguir los recursos para producir la cinta. O sea, no vio de cerca la realización del proyecto y tuvo escasa participación en su desarrollo. Bajo este escenario, era complicado sustentar un proyecto educativo nacionalista que no fuera susceptible a críticas debido a que en principio se encontraba, esencialmente, dirigido por extranjeros: Strand, Scott, Rodakiewicz y posteriormente Zinnemann. Tal situación se justificó en virtud de que el trabajo con los foráneos sería una experiencia formativa para los nacionales, dado que los primeros eran más experimentados en la realización de documentales. Aún así, es importante subrayar el hecho de que todos aquellos que participaban en la creación de *Pescados*, propiamente ninguno había dirigido o realizado íntegramente una película.⁵¹ Strand solamente había participado



⁴⁹ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 78.

⁵⁰ Krippner, *Paul Strand*, 260.

⁵¹ Krippner, *Paul Strand*, 79-81.

en el cortometraje *Manhattan* (1921) circunscrito a la era silente; en cuanto a Zinnemann, aunque tenía experiencia como cineasta en Hollywood, ésta era la primera oportunidad en la que estaba al frente de una filmación. Dicho de otra manera, en mayor o menor medida, todos eran debutantes en el campo.

Por otro lado, las propuestas fílmicas también fueron objeto de desacuerdos. Como anteriormente se establecía, Paul Strand era un firme defensor de la fotografía directa. Por lo mismo, procuraba conducir su trabajo “hacia la valoración del paisaje como manifestación de fuerzas primigenias y del retrato como vínculo con la memoria social. [Por lo que] convertía su fotografía en una búsqueda de rastros biográficos y de microhistorias en los semblantes de las personas y lugares que retrataba”.⁵² Tal perspectiva generaba desacuerdos con Zinnemann a causa de que las imágenes no tenían dinamismo entre sí. La propuesta del fotógrafo llevaba a la filmación a una serie de imágenes muy logradas estéticamente pero totalmente estáticas.⁵³ Strand —señalaba Zinnemann—, “como fotógrafo de fijas concebía las películas como una sucesión de composiciones espléndidas pero inmóviles, mientras yo hacía un gran esfuerzo para lograr el mayor movimiento posible en las escenas”.⁵⁴

Por otra parte, ha de considerarse la influencia de Sergei Eisenstein en algunos de los realizadores de *Redes*. En aquella época este cineasta soviético había marcado ciertas tendencias en el medio y particularmente en México, en donde realizó diferentes ensayos fílmicos entre 1930 y 1932.⁵⁵ Así, aunque Strand lo conoció personalmente hasta después de que el rodaje de *Redes* terminara, su concepción cinematográfica incidió en la filmación. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, hay una deuda estética cinematográfica en *Redes* respecto a Eisenstein en cuanto al realce del paisaje, la presencia de magueyes, el indio como objeto fotográfico y el tema del conflicto social.⁵⁶ De hecho, hay escenas que hacen referencias literales a secuencias de *El acorazado Potemkin*



⁵² Morales, *Paul Strand*, 5.

⁵³ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 82.

⁵⁴ Krippner, *Paul Strand*, 70.

⁵⁵ S. Eisenstein, durante su estadía en México, pretendió hacer una película en donde se diera cuenta de los escenarios naturales, los usos y costumbres, el arte y tipos humanos del país en relación con su entorno natural y social, que además sería su primer experimento sonoro. Tal filme no llegó a concretarlo. Muchos de los fragmentos que filmó se han editado en diferentes versiones, la más conocida es *Que viva México*. Puede verse: Reyes, *Medio siglo*, 96-114.

⁵⁶ Reyes, *Medio siglo*, 99, 132.

(1925), del citado director, en donde uno de los marineros vuelto el líder de la organización es asesinado por la espalda, tal como sucede con el pescador de nombre Miro en *Redes*. De igual manera, otra impronta eisenstiana es el hecho de no implementar actores profesionales sino de las localidades. Aunque, como también señala de los Reyes, no ha de negarse la conveniencia de estas formas de proceder pues resultaba más económico y práctico filmar actualidades reales en escenarios naturales con actores no profesionales, que reconstruir imaginarios, confeccionar escenarios y contratar profesionales.⁵⁷

Precisamente, la plantilla de actores del filme se conformó fundamentalmente por personas de la propia comunidad de Alvarado. Únicamente se contó con un actor profesional: David Valle González, y se contrató a Silvio Hernández, un atleta local y presunto antiguo compañero escolar de Velázquez Chávez, para interpretar al personaje protagónico.⁵⁸ Tal situación llegó a generar recelos con relación a los pagos, por ejemplo, el hecho de que Hernández, pese a su poca o nula experiencia, fuera el actor mejor pagado.⁵⁹ Aunado a lo anterior, como lo hace ver Eduardo Contreras, resalta que el líder de los pescadores fuera un sujeto urbano que nada tenía que ver con la pesca; se pregunta dicho autor: ¿acaso su presencia pretendía despertar la simpatía del espectador con un personaje de apariencia física agradable?⁶⁰ No ha de dejarse de lado que en una comunidad como la del filme, muy probablemente existieran problemas de desnutrición y otros problemas alimenticios y de salud. Por otro lado, también resultaba complejo trabajar con los pescadores pues se les tenía que pagar diariamente, actuaran o no, o se irían a realizar otros trabajos.⁶¹

Como lo afirma Saavedra:

Huelga decir que la filmación de una película independiente, realizada por un equipo de artistas con personalidades fuertes, y sin líneas verticales de responsabilidad y autoridad, sufrió innumerables altas y bajas. Además de los problemas de índole personal, la correspondencia entre Chávez y Strand, y



⁵⁷ Reyes, *Medio siglo*, 112, 188.

⁵⁸ Krippner, *Paul Strand*, 72.

⁵⁹ Krippner, *Paul Strand*, 74.

⁶⁰ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 136-137.

⁶¹ Saavedra, "Marxismo", 2019.

entre éste y sus amigos en Estados Unidos, revela contratiempos como la falta de electricidad, la falta de pesca, nortes, problemas en la frontera, la distancia con los laboratorios de Hollywood, berrinches de los actores e insolaciones.⁶²

En síntesis, el programa fílmico encabezado por Carlos Chávez y Paul Strand, buscaba cubrir los objetivos de ser didáctico y de proyectar las contradicciones sociales del México de ese tiempo y los propósitos sociales del gobierno revolucionario. Una vez puesto en marcha y esencialmente a cargo de Strand, se centró en mostrar la situación desfavorable de la vida de un pueblo de pescadores de la costa veracruzana. De ahí comenzó a tornarse en una experiencia más bien colectiva. *Pescados* cobra una mayor amplitud en su propuesta, tanto estética como de proyección social, no sin pasar por una serie de negociaciones entre las visiones de sus participantes, en donde la inclusión de personajes extranjeros tiene un peso significativo.

REDES

La película transcurrió con diferencias internas, pero sin detener su proceso. No obstante, el inminente relevo presidencial, entre otras cuestiones políticas y administrativas, hacían eco en la producción de Alvarado. Un hecho relevante fue la salida de Narciso Bassols de la Secretaría de Educación, en el mes de mayo de 1934; su postura crítica hacia el catolicismo y su impulso por una educación sexual en el país, chocaron con importantes sectores sociales, eclesiásticos y políticos. Por tales motivos se vio obligado a renunciar y sucedieron una serie de cambios en los puestos de la Secretaría. Quienes entraron a sustituir al equipo de Bassols se centraron en concretar, en medida de lo posible, los proyectos ya existentes, y establecieron como fecha máxima el mes de noviembre del mismo año para su culminación. Es decir, llegado el fin del sexenio de Abelardo Rodríguez, no había ningún compromiso de continuidad para los planes en curso, incluida la filmación de *Redes*.

El propio Carlos Chávez informó a Paul Strand de la salida de Bassols. No obstante, aunque efectivamente la nueva administración hace ajustes ad-



⁶² Saavedra, "Marxismo", 2017.

ministrativos, en principio no repercuten demasiado en lo que sucede en el rodaje: Henwar Rodakiewicz se reincorpora al proyecto y Gunther von Fritsch llega a Alvarado para ocuparse de la edición de la película. Hacia finales de julio (1934), Strand le notifica a Chávez que el presupuesto escasea y éste se compromete a buscar más recursos. Incluso, el fotógrafo le insiste en que vaya a Veracruz con fin de ver los avances alcanzados hasta el momento y comience a componer la música. Para inicios de agosto, nuevamente Chávez se comunica con Strand para darle noticias de los apoyos conseguidos con la reciente administración, particularmente para la elaboración de la música.⁶³

El aspecto sonoro siempre tuvo un peso importante en la realización de la película. Paul Strand se imaginaba una presencia protagónica de lo musical en varias escenas, como en la secuencia de “El funeral”, y que tal elemento terminaría por complementar las imágenes. Es decir, la filmación se daba con plena conciencia del espacio vital que habría de ocupar la música. Para estas alturas del rodaje, aún se consideraba sin ninguna discusión que Carlos Chávez haría esta labor.⁶⁴

Sin embargo, en el mismo mes de agosto, Antonio Castro Leal, abogado y ex rector de la Universidad Nacional de México, ocupó el Departamento de Bellas Artes en sustitución de Carlos Chávez. Castro Leal no formaba parte del grupo más cercano al compositor, ni era muy aficionado a sus partituras, por lo que difícilmente lo consideraría irremplazable en el proyecto de *Redes*. En efecto, al poco tiempo, Castro Leal va a Alvarado, conversa con Strand sobre el trabajo musical, y Chávez nunca es mencionado.⁶⁵

El 20 de agosto de 1934 se hace el anuncio oficial de que Silvestre Revueltas haría la música de *Pescados*. La noticia molesta a Carlos Chávez. Trata de recuperar su papel en *Redes* mas la decisión era inapelable, se argumentaba que no querían perjudicar la preparación de la música a su cargo para la inauguración del Palacio de Bellas Artes.⁶⁶ Julio Estrada considera que la decisión



⁶³ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 85-87.

⁶⁴ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 84-88.

⁶⁵ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 84-88.

⁶⁶ El Palacio de Bellas Artes fue inaugurado el 29 de septiembre de 1934. La obra encargada a Carlos Chávez y estrenada en la apertura fue: *Llamadas, Sinfonía proletaria*.

Algunos estudios sugieren que la realización de *Llamadas* marca una nueva faceta en el compositor. Esta obra, considerada en ese entonces como la posición oficial del arte, le valió el distanciamiento y la incomprensión de los artistas independientes y de

de Castro Leal de encargar a Revueltas la música de *Redes* puede traducirse como una contención hacia el promotor oficial del proyecto cinematográfico y un aviso de que la nueva autoridad no lo favorecería en futuras encomiendas.⁶⁷ Efectivamente, no vuelve a tener un cargo gubernamental, sino hasta la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946, del cual fue su primer director.⁶⁸

La película siguió su curso, aunque, bajo las nuevas condiciones, sus creadores fueron quedando cada vez más al margen. Chávez fue relegado del filme y, bajo los reacomodos administrativo, Velázquez Chávez –muy cercano a Castro Leal– adquiere más autoridad en el proyecto al punto de que Strand queda básicamente como su subordinado. Lo que es más, durante el trabajo de posproducción, tanto Strand como Zinnemann, fueron virtualmente excluidos. De acuerdo con Saavedra, tanto el salario de Rodakiewicz como el de Zinnemann cesaron abruptamente y se vieron obligados a pedir prestado dinero para su repatriación.⁶⁹ De igual manera, el plan de películas elaborado en la Oficina Cinematográfica queda anulado, de hecho, más allá de *Redes*, no tuvo ninguna otra filmación.

Consecuencia del proceso de inclusión-exclusión Revueltas-Chávez en la otrora *Pescados*, se genera un paso decisivo en la ruptura entre estos músicos y una consecuente rivalidad.⁷⁰ Sin mencionar que Chávez ve canceladas sus exploraciones artísticas de conjuntar sonido, imagen y movimiento a través del cinematógrafo; definitivamente, en su catálogo no figura alguna obra para cine. Pero el hecho de que se propiciara una disputa entre estos personajes en torno a la elaboración de la partitura de una película con fines políticos, sociales y educativos; ideada desde una Secretaría que presidía un personaje marxista,



aquellos más críticos. A partir de ese momento, Chávez adopta la postura de que el gobierno debe de promover el quehacer artístico según postulados muy particulares de lo nacional, postura que no abandona sino hasta avanzada la década de los cincuenta. Véase: Ricardo Pérez Montfort, "Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural", en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, edición de Yael Bitrán y Ricardo Miranda (México: INBA/Conaculta, 2002), 186.

⁶⁷ Estrada, *Canto*, 144.

⁶⁸ Carlos Chávez, luego de su salida de la Secretaría de Educación, se reincorporó como director de la Orquesta Sinfónica de México. Tal agrupación, en aquel entonces, se estructuraba como un órgano de carácter privado con múltiples inversores, entre estos el propio gobierno.

⁶⁹ Saavedra, "Marxismo", 2022.

⁷⁰ Sobre la relación entre Carlos Chávez y Silvestre Revueltas puede verse: Julio Estrada, "Carlos Chávez. ¿Quiénes son los otros...?, *Perspectiva interdisciplinaria de música*, núm. 3-4 (2009-2010): 19-27.

y por un fotógrafo que, aunque extranjero, se interesaba por el carácter social revolucionario del México de ese tiempo, da cuenta que el proyecto musical de ambos compositores distaba de ser un mero llamado “mexicanista”.

Lejos de la imagen general que suele tenerse de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas como promotores o músicos que abonaron significativamente al denominado nacionalismo musical mexicano, investigaciones desmarcan a estos compositores de dicho papel. Leonora Saavedra establece, mediante estudios de recepción de las décadas de los veinte y treinta del siglo XX, que ambos músicos se identificaban más como modernistas y no como mexicanistas. Sin embargo, sostiene esta autora, Chávez en su calidad de promotor cultural, a mediados de los treinta, adopta la estrategia de programar no mucha música mexicana sino aquella que le parece la mejor y da preferencia a la difusión de Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, Manuel M. Ponce, José Rolón y la suya. Tal situación genera en la prensa del tiempo una percepción de que este grupo de compositores era el ala representativa de la música mexicana, o sea, del nacionalismo promovido en esa época. Empero, la citada musicóloga, observa que las obras de Chávez y Revueltas no pretenden ser vehículo de la “raza cósmica”, sino que sus coordenadas se corresponden con la idea modernista europea de utilizar melodías “populares” como una herramienta de catarsis y renovación.⁷¹

Saavedra advierte que el propio Chávez ya había señalado varias rutas para la música y que si bien su música se ha descrito reiteradamente “como la destilación de la esencia de la música indígena mexicana”, esta imagen tradicional, construida por investigadores y críticos, y sostenida por la política cultural oficial, está llena de contradicciones: sus obras nacionalistas datan del mismo periodo que sus obras abstractas y abiertamente no nacionalistas.⁷²

Roberto Kolb Nehuas observa en Silvestre Revueltas que el uso de temas con referencias populares, a diferencia de los nacionalismos románticos, no son empleados como núcleo de una narración. Por el contrario, Revueltas despoja las citas melódicas de sus atributos rítmicos y armónicos propios, y los sumerge en un entorno moderno, en donde se desvanece toda intención



⁷¹ Leonora Saavedra, “Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional moderna”, en *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, editado por Roberto Kolb y José Wolffer (México: UNAM/ENM, 2007), 45-49.

⁷² Leonora Saavedra, “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en Bitrán (ed.), *Diálogo de resplandores*, 125-136.

paisajista, folklórica y narrativa.⁷³ Dicho compositor, pues, adopta en su música una estrategia que problematiza con las idealizaciones románticas de la imagen de “lo popular”. De hecho, sostiene Kolb, Revueltas no tarda en expresar abiertamente su rechazo al indianismo como rúbrica de la mexicanidad.⁷⁴ Por su parte, Julio Estrada arguye que en la música de Revueltas, sobre todo en aquella con visos más políticos, hay una distancia intencionada de idealizaciones y más bien tiende a convertir lo político en materia viva.⁷⁵

Tal como lo observa Ricardo Pérez Montofort, la reivindicación de un supuesto espíritu propio, nacional, claramente diferenciado de los demás, generalmente entra en contradicción con su sustento y producción material.⁷⁶ Esto es, que las ideas de un sólo pueblo, de una sola visión de la historia y símbolos compartidos profesadas por las representaciones más comunes del llamado nacionalismo mexicano (sus construcciones estereotípicas), son difíciles de sostener a partir de acercamientos tanto más profundos. En este caso, los propósitos de Carlos Chávez, Paul Strand y Silvestre Revueltas, vertidos en una filmación con las particularidades de *Redes*, se alejan de los elementos nacionalistas más conocidos y reiterados de ese tiempo.

Sin embargo, aun cuando Chávez, Revueltas y Strand se alejan de la idea de “lo mexicano” como depósito de las tradiciones, costumbres y expresiones artístico-festivas de “el pueblo”, *Redes* no está exenta de presentar rasgos de univocidad. Recuérdese el mensaje político-educativo que tenía por objetivo *Pescados* el cual se traduce, en buena medida, en los intentos por organizarse de los pescadores ante el abuso y la mala paga que reciben de sus patrones. Si bien estas escenas buscan dar cuenta de la marginación, la condición de injusticia y la explotación presente en la sociedad mexicana, tienen claramente un sesgo. Retratan, pues, la organización de un pueblo bajo una doctrina política muy específica, la cual habría que cuestionar si, en todo caso, representa valores exógenos de la población que se está bosquejando. Si resulta, más bien, un traspaso de una serie de ideas y formulaciones políticas ajenas a una comunidad como la de Alvarado, que devienen en una suerte de ventriloquia



⁷³ Roberto Kolb, “Apropiación y ruptura: Revueltas frente a los nacionalismos”, en Kolb (ed.) *Silvestre Revueltas*, 145, 150.

⁷⁴ Kolb, “Apropiación”, 156.

⁷⁵ Julio Estrada, “La obra política de Silvestre Revueltas”, en Kolb (ed.) *Silvestre Revueltas*, 247.

⁷⁶ Pérez, *Avatares*, 73.

para sus pobladores, es decir, en imputarles una voz y una visión de las cosas alejadas de sus formas, usos y costumbres. En este sentido, Eduardo Contreras Soto recoge una cita de Zinemman, tomada de una carta que realizó durante la filmación, donde expresa lo siguiente respecto Alvarado y sus pobladores:

El sitio era famoso en todo México como el pueblo más malhablado de toda la república [...]. Los habitantes de la región, los jarochos, maldecían no sólo en cuanto letras sino en párrafos, sobrepasando en imaginación hasta a los húngaros y a los rusos. Este fue el lugar donde aprendí a hablar español.⁷⁷

Para Contreras, no es esto sino un indicativo de una imposición de los realizadores sobre los pescadores. Da cuenta, pues, de que prevalecía ante todo un mensaje político, el cual restringió a los pobladores de proyectar tal conflicto de acuerdo con sus propias vivencias, y enfocarse en un guion bastante artificioso que incluso contenía su modo de hablar.⁷⁸ En sentido parecido, Emilio Gómez Muriel llegó a señalar que ciertas tomas provocaron protestas por su falta de fidelidad a la manera en que los pescadores manejaban la pesca o se movían en su vida cotidiana.⁷⁹

Es cierto que *Redes* desde sus inicios desistió de sus intenciones meramente documentalistas para inclinarse más hacia un relato de ficción. Aún así, su argumento plasma una perspectiva que tiende a simplificar la complicada estructura social de una colectividad llevándola hacia una generalización de la población y de su entorno social y cultural. Aunque la película tiene la intención primaria de evidenciar las injusticias y desigualdades de una sociedad específica, la mirada de los realizadores priva por sobre la local, es decir, la voz de la sociedad a la que se va a filmar y con la que se trabaja queda silenciada en favor de exaltar una visión ajena a la de la población. Habría que preguntarse si una comunidad con las características que presenta la cinta efectivamente optaría por este tipo de formas organizativas de corte vertical, monolingüe del español, alejada de otros procesos más horizontales o colectivos. En este sentido, el argumento de *Redes*, sus pretensiones políticas y educativas, entra



⁷⁷ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 137-138.

⁷⁸ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 136-137.

⁷⁹ Comentario recogido por Saavedra. Véase: "Marxismo", 2031.

en contradicción con el contexto social y diluye las especificidades de una colectividad.

Igualmente, es importante señalar la idea persistente de que la película trata de un pueblo de pescadores y no de un pueblo originario, por ejemplo. Posiblemente tal formulación evadía lo problemático de hablar en términos de una población con visos indígenas y afrodescendientes, como lo son numerosas comunidades de la región de Veracruz, así como evitaba tocar el problema del indígena contemporáneo. A ese respecto, señala Krippner:

En los años veinte y treinta, los trabajadores de la cultura “descubrieron” a los campesinos, en particular a los indígenas. Glorificaron su pasado y sus tradiciones (en ocasiones imaginarias), y los convirtieron en componentes esenciales del concepto de lo mexicano, es decir, de la identidad nacional. Se vivió, entonces, un auge del indigenismo: una ideología compleja y contradictoria que ensalzaba el legado autóctono de México y aspiraba a la incorporación de diversos grupos étnicos (aunque no necesariamente el fortalecimiento de sus derechos económicos, sociales y políticos) en busca de la redefinición de la nación.⁸⁰

Consecuencia de tales nociones indigenistas, fue usual que el indígena histórico, aquel que se situaba en un pasado más bien lejano, se incorporara e incluso glorificara en las ideas de nación. Contrariamente, el indígena contemporáneo se desdibujaba pues poco se consideraban su presencia y formas organizativas ni se veía por su desarrollo pleno dentro de la nueva nación. A este respecto, autoras como Natalia Caruso señalan que en México, como en otras regiones de América Latina, se vivió un proceso de *campesinización*. Esto es, “un conjunto de procesos que impulsan la homogeneización de las diversas identidades étnicas, culturales, económicas y sociales de las poblaciones rurales, bajo la categoría de campesinos [...] una categoría propia del estado moderno”.⁸¹ Bajo tal manera de concebir a las poblaciones, fue común que la figura del indígena transmutara en la de campesino.



⁸⁰ Krippner, *Paul Strand*, 18.

⁸¹ Natalia Caruso. “Campesinización y etnicidad en América Latina: algunas aproximaciones teóricas”, en X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, 2013). Documento en línea <https://cdsa.aacademica.org/000-038/21.pdf> [Consultado el 7 de noviembre de 2023].

Desde tales líneas de pensamiento, narrar la película, en este caso no en términos de campesinos sino en un símil como el de pescadores, contribuye a formular una manera unívoca para pensar a la población de Alvarado. No se quiere decir que esto se haya dado de una manera premeditada por sus realizadores, además de que para esos momentos el indigenismo estaba en ciernes, sin embargo, efectivamente el discurrir cinematográfico diluye la configuración multicultural del país (con todas las complicaciones que esta noción conlleva) y, de un modo u otro, contribuye a la renuencia por incorporar al indígena y al afrodescendiente contemporáneo tanto al relato histórico como al proyecto de nación de aquel entonces. Paradójicamente, a *Redes* se le suele ubicar dentro del cine indigenista mexicano.

Por otra parte, no puede dejar de mencionarse la participación marginal de la mujer. Ha de resaltarse que, pese a las nociones de transformación y lucha social que ocupa a sus realizadores y que decantan en el argumento de la película, el papel de la mujer está relegado. La única alusión a la mujer es la de aquella madre que pierde un hijo. Así, a pesar de la centralidad que tiene esta joven en la secuencia de “el funeral” a través de una producción musical y de imagen compleja, no habla. No así en secuencias igualmente elaboradas en donde los varones además hablan. Es bastante probable que la comunidad tuviera una estructura machista, pero *Redes*, en tanto relato de ficción político y educativo de otra forma posible de organizarse, tampoco problematiza esta situación. Ha de recordarse que las luchas por empoderar y hacer oír las voces de las mujeres ya estaban en el aire desde tiempo pretérito en México; de manera paradigmática puede situarse el periódico *Las violetas del Anáhuac*, constituido en 1887, como una de estas manifestaciones.

Si bien la película se aleja del horizonte más estereotípico que engloba al nacionalismo, nuevamente, pretendiéndolo o no, suma a la construcción de visiones patriarcales de lo nacional. No habrá que olvidar que *Redes*, no sólo históricamente se mira como parte de un periodo nacionalista, en su misma época de realización representaba una proposición de lo nacional, tal como lo sugiere la manera en que se publicitaba:

¡¡VERDADERA JUSTICIA SOCIAL!!

Es la que claman

Los de “ABAJO” y los de “ENMEDIO”

“REDES”

La primer película de ambición estética nacional le dirá cómo alcanzarla.

Fotografía: PAUL STRAND

Dirección: F. ZINNEMANN, E. GOMEZ MURIEL

MÚSICA ORIGINAL: SILVESTRE REVUELTAS

UNA VERDADERA PELICULA NACIONAL⁸²

Con todo, ha de resaltarse el contraste de la propuesta de *Redes* con otras formulaciones cinematográficas contemporáneas a su época y subsecuentes. Es decir, no se puede negar que su intención político-educativa y estética trazaban un rumbo muy diferente al de las películas de factura más comercial y de entretenimiento, que terminarían por dominar la escena cinematográfica mexicana, particularmente durante la década del cuarenta. Tal cinematografía, como lo establece Jorge Ayala Blanco, desde un plano global, fue resolutivamente evasiva. Lo común era presentar amables cuadros de costumbres rurales, canciones vernáculas, cierta gracia verbal y, en general, una vista mistificada de la provincia y la vida campesina. Además de un prototipo de familia como sagrada institución, machos y riñas de taberna; en donde las contradicciones entre la moral individual y la colectiva son inexistentes, las luchas de clase se



⁸² Texto extraído de postal publicitaria de *Redes*. Tomada de: Krippner, *Paul Strand*, 9.

resuelven en el agradecimiento y la generosidad, y la estructura social permanece intocada.⁸³

Allá en el Rancho grande (1936) es un prototipo del cine descrito por Ayala Blanco. Esta producción de Fernando de Fuentes marcó el despegue en términos comerciales de la industria cinematográfica mexicana y abanderó un modelo cinematográfico. A través de sus diálogos se hacen evidentes los contrastes entre el proyecto que representaba *Redes* y otro favorecido por la industria. Por ejemplo, en la película convocada por Paul Strand, se escucha a Miro, el líder de los pescadores sublevados, decir la siguiente línea:

¡Compañeros!

¿Cuánto tiempo vamos a seguir soportando esta esclavitud y esta pobreza? ¿Quién gana aquí en un año más de 40 centavos diarios? ¿Quién puede mantener y vestir a su familia con esa miseria? ¿Quién tiene dinero para curarse? Todos sabemos que no es justo, pero también debemos saber que no es inevitable. Hay unos cuantos que nos explotan arrebatándonos todo, únicamente para satisfacer su avaricia. Los acaparadores no han hecho ni el mar ni el río ni el pescado, tampoco las piraguas y los botes. Y seguro que no nos hicieron a nosotros ni le han dado a nuestros brazos la fuerza para trabajar. ¿Por qué razón no podemos cambiar nuestro pescado con los que crían ganado, con los que cosechan maíz, con los que fabrican mantas? ¿Quién nos impide este cambio? Unos cuantos con dinero que han sabido apoderarse de los botes, de las redes, de las plantas de hielo y de los transportes. Los acaparadores controlan todo, por eso pueden pagarnos lo que quieren [...] La pobreza no es ley de la naturaleza, ni ley de dios. Los acaparadores son fuertes porque están unidos para explotarnos, se ponen de acuerdo para pagarnos un mismo precio y nos amarran con la misma cadena, unámonos como ellos porque sólo así podemos tener fuerza para protegernos.

Mientras tanto, *Allá en el Rancho Grande* suscribía una lógica contraria. Como se señalaba, es más un ejemplo del cine “evasivo” descrito por Ayala

● ● ● ● ●
⁸³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: Era, 1968), 41, 66-68.

Blanco. Ahí encontramos escenas visiblemente bucólicas, morales y distantes de plasmar una crítica a la vida social que atraviesa el país. Así, desde su inicio, se encuentran diálogos en las antípodas de *Redes*; complacientes con la estructura establecida entre patrón y empleado, y sin propósito alguno de desdecirla. Muestra de lo anterior es el siguiente diálogo entre el hacendado don Rosendo y un trabajador de su hacienda:

–Buenas tardes patrón.

–Buenas tardes. ¿Qué hay Jerónimo? ¿Cómo estuvo el trabajo?

–Muy bueno patrón, nomás nos falta levantar el rastrojo del barbecho de aquel lado.

–Bueno, a ver si se acaba mañana, ¿eh?

–Muy bien patroncito. ¿No manda nada su mercé?

–No, nada por ahora.

–Con la venia patrón.

Luego de esta conversación, Don Rosendo se dirige a su hijo:

–Estas buenas gentes [sic.] nos quieren de veras, Felipe. Algún día, cuando heredes esta hacienda como yo la heredé de mis mayores, sentirás la satisfacción que yo siento ahora, si sabes ser humano y compasivo por los que por nosotros dejan en el surco sudor, sangre y vida.

Ambas películas, estrenadas en 1936, no sólo difieren en sus visiones sociales sino que el manejo de la música es diametralmente distinto. *Allá en el Rancho grande* se encuentra dentro de un *corpus* de cintas, que en buena medida caracteriza a la llamada época de “oro”, articulado esencialmente por canciones; esto es, la puesta escénica gira en torno a ella. Así, la canción compone un elemento narrativo, generalmente diegético, y su presencia se encuentra justificada ya sea porque los protagonistas cantan, porque se de-

dican a ello, o porque es su manera natural de expresar las emociones, sus sentimientos o su identidad.

Tal cinematografía tenía una importante influencia del teatro burlesco nacional y de un importante influjo de géneros españoles, por ejemplo el sainete y la zarzuela, de los que tomó elementos fundamentales como la des-
envoltura de los personajes, los intermedios cantados como incentivos de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre.⁸⁴ *Redes*, como se ha visto, tenía otra serie de influencias que se relacionaban directamente con la mirada de sus realizadores y de autores como Einsenstein. Así, la música no tiene un papel descriptivo, no representa una literalidad de lo que pasa en escena ni se vale del *leitmotiv* situacional o de personaje. Como se decía, la música, en efecto, cumple una función narrativa pero con el propósito de complementar la imagen, no de reiterar lo que pasa en ella. Por eso mismo, a diferencia del cine bucólico y de representación de personajes mexicanos y mexicanas estereotípicos, *Redes* se aleja de un folklorismo no sólo visual sino también auditivo.

Por otra parte, habrá que señalar, nuevamente en alusión a la secuencia de “el funeral”, el valor de presentar elementos religiosos en pantalla. En México de los años treinta parecía inevitable que cualquier representación relacionada con las creencias religiosas remitiera a los conflictos eclesiásticos que habían surgido después de la Revolución. Era un tema que podía resultar delicado. Téngase presente que el proyecto de *Redes* emana de la Secretaría de Educación, presidida por Narciso Bassols, en un periodo durante el cual existía un anticlericalismo generalizado en las instituciones públicas. Como lo establece Kripnner:

La llamada rebelión cristera, un levantamiento armado (1926-1929) por conflictos entre la Iglesia y el estado, costó a México miles de vidas. En el ámbito local, fue un conflicto muy sangriento para ambos bandos, lleno de lealtades divididas y alianzas inciertas; estaba enraizado en las creencias religiosas, pero también en el clientelismo y la lucha por el control de las tierras, elementos que los intelectuales de la ciudad de México solían perder de vista.⁸⁵



⁸⁴ Ayala, *La aventura*, 65.

⁸⁵ Kripnner, *Paul Strand*, 60-61.

No obstante, Paul Strand buscaba hacer justicia a las ideas de la población; pensaba que la religiosidad de los campesinos se encontraba arraigada en su vida diaria y, a su vez, se reflejaba en ella, por lo que era importante dar cuenta de ello en la película.⁸⁶

Redes se estrenó en cines de México en 1936 y también se exhibió en Estados Unidos y Europa.⁸⁷ Destaca el hecho de que previo al estreno de la película su música se tocó en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección del propio Silvestre Revueltas. Fue el 12 de mayo que la Orquesta Sinfónica Nacional interpretó una especie de suite de la película, dividida en tres partes: Introducción, Funeral y Fiesta de trabajo.⁸⁸ No es claro si esto se diera como un acto promocional de la película o una apetencia vinculada a Revueltas, quien en ese entonces presidía la Orquesta. Como haya sido, no cabe duda de que la partitura tenía un lugar especialmente importante; de hecho, los carteles de la película y otros elementos publicitarios contenían el nombre de Revueltas como realizador de la música. Como sostiene Eduardo Contreras, es totalmente significativo que se considerara al compositor como parte de los creadores principales para promover la película pues, incluso, hoy en día poco se considera al autor musical de los filmes.⁸⁹

De acuerdo con Contreras, el 4 de junio se presentó *Redes* en el teatro Juárez de la ciudad de Alvarado, es decir, donde se había filmado la película.⁹⁰ Por su parte, Emilio García Riera establece como fecha inaugural el 16 de julio, en el teatro Principal de la Ciudad de México.⁹¹ En ambos casos, no se ofrecieron las funciones como una premier ni dentro de actos oficiales, como se podría esperar de una producción cien por ciento gubernamental. Hasta donde se sabe, tampoco se proyectó específicamente para los trabajadores, a quienes estaba dirigida originalmente.⁹² Curiosamente, parte la publicidad de su estreno en el Principal se escribió en inglés en atención a turistas, en donde se exaltó que se trataba de un drama del México real, sin falsedades ni artificios.



⁸⁶ Kripner, *Paul Strand*, 61.

⁸⁷ Se publicó con los títulos: *The Wave*, en inglés; *Les Révoltes d'Alvarado*, en francés.

⁸⁸ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 118.

⁸⁹ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 117.

⁹⁰ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 119.

⁹¹ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, t. 1 (México: Universidad de Guadalajara, 1993), 128.

⁹² Contreras, *Silvestre Revueltas*, 119.

WELCOME TOURISTS

You are cordially invited to see

The first real

Mexican Film entitled:

“REDES”

Nature in all its grandure;

no sets, no make ups, nothing fake.

A drame of typical fishers' life

Today at the Cine Principal,

Bolivar Street, between Madero and 16 de Septiembre.⁹³

En efecto, *Redes* se estrenó durante el Cardenismo; tres años después de su concepción original y sin la presencia de la mayoría de sus creadores: Strand la vio en Estados Unidos, cuando se proyectó en Nueva York en 1937; Chávez se negó a verla hasta 1973.⁹⁴ En general, tuvo buenas críticas aunque fue un fracaso en lo económico.

Con todo, resulta hasta cierto punto contradictorio que no se le diera mayor impulso a su promoción, por lo menos en México, pues dentro del nuevo gobierno había una conciencia de las posibilidades del cine como medio para influir en la sociedad, para construir la cultura, la historia, la política nacional y generar procesos de identidad.⁹⁵ De hecho, de acuerdo con Vidal, desde el inicio de la campaña presidencial dos largometrajes afines a los principios cardenistas comenzaron a filmarse: *El compadre Mendoza* (Fernando



⁹³ Texto extraído de folleto promocional de *Redes*. Tomado de: Krippner, *Paul Strand*, 97.

⁹⁴ Saavedra, "Marxismo", 2023.

⁹⁵ Vidal, "Los inicios", 33, 35.

Fuentes) y *La sangre manda* (José Bohr). El primero hacía crítica a sectores de la burguesía que prosperaron con la Revolución traicionando a los ejércitos campesinos-populares encabezados por los generales Emiliano Zapata y Francisco Villa; el segundo se situaba dentro de un ambiente proletario.⁹⁶ Además, durante este periodo se impulsaron medidas de protección al cine nacional sin precedentes.⁹⁷ Por todo lo anterior, extraña que no se le diera mayor impulso a *Redes*, cuya propuesta tenía afinidad con el proyecto cardenista pese haber surgido en el régimen anterior. Tal parece que las nuevas autoridades encargadas de los proyectos en materia de cultura optaron por no darle un lugar con demasiada importancia a la filmación. A pesar de ello, el proyecto de *Redes* trascendió en el tiempo logrando relevancia aún en nuestros días.

CONCLUSIÓN

Redes fue un proyecto que fue transformándose en medio de procesos burocráticos, sucesiones, intereses y simpatías políticas, en el marco de un escenario de construcción de la nación en donde las artes jugaban un papel destacado. Así, el desarrollo de la película no fue lineal o con un objetivo delimitado de principio a fin, pese a que estaba respaldado por el propio estado y buscaba cumplir una función específica: el de ser un filme político-educativo y que retratara la vida del país. Contrariamente, el rodaje en Alvarado fue un confluir del pensamiento de muchos personajes destacados que tuvieron que negociar y ceder parte de sus ideas, ya sea por circunstancias administrativas o políticas o por cuestiones de corte más azaroso.

Es significativo el hecho de que, pese a todos los cambios y procesos de adaptación para la película, prevaleció una mirada alejada de pensar en referencias de mexicanidad hoy vueltas estereotipos. Esto es, aunque buscaba



⁹⁶ Vidal, "Los inicios", 35.

⁹⁷ Por ejemplo: se patrocinaron una diversidad de cortos, largometrajes y documentales, se condonaron impuestos a los productores, se otorgaron apoyos a través del Banco de Crédito Popular, se impulsó la proyección de por lo menos una película mexicana al mes en las salas de cine, se realizó el proyecto de creación del Banco Cinematográfico y se contribuyó a consolidar sindicatos y asociaciones de cine. Todas estas acciones influyeron ampliamente en que la industria cinematográfica nacional finalmente despegara.

conformar una manera de entender a la nación, representa esas otras sendas por lo que transitan los nacionalismos, toda vez que muestra lo arbitrario y azaroso de las proposiciones nacionalistas y de su necesidad de adaptarse y de improvisar. Así, *Redes*, y dicho con términos de Bhabha, puede entenderse como parte de esos muchos resquicios de la cultura nacional, de sus múltiples intentos e incursiones narrativas que contienen movimientos de personas y capacidades analíticas distintas a las formas hegemónicas de narrar la nación.

Repensar el nacionalismo, lejos de la posición de una búsqueda de identidad homogénea, permite ver que éste no sólo no representa un momento uniforme ni congruente. Más bien, posee múltiples significados, algunos de ellos estrechamente relacionados con contextos muy específicos, y que se fue edificando en medio de posturas encontradas y diferentes intereses que iban alterando el proyecto y las condiciones o formas con las que cobró materialidad. *Redes* es un claro ejemplo de esto, baste reiterar que, además de los ya mencionados desacuerdos entre sus creadores, varios de sus participantes imprimen una mirada externa, lejos de todo conocimiento de la cultura mexicana –incluso del idioma– y sus problemáticas.

Las figuras de Paul Strand, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas nos llevan por un camino de posturas, apetencias y vaivenes políticos, que dan testimonio del proyecto artístico de éstos. La fotografía de Strand, si bien aporta una mirada *sui géneris* a la representación de lo mexicano, lo mismo debe decirse de los compositores mexicanos, de quienes las referencias más conocidas a su mexicanidad suelen tener poco fundamento o abarcan tan sólo fragmentos de sus obras y pensamiento creativo. Aún así, pese a que los involucrados en la creación de *Redes* se alejen de un nacionalismo folklorista, pintoresco o romántico, sí comparten ciertas estructuras ideológicas del afluente más conocido del nacionalismo mexicano. Es decir, en tanto que la nación implica un ensamblaje narrativo sobre el pasado y el futuro –como señala Restrepo– donde la nación se sitúa como experiencia compartida, también se instaura una retórica de agentes y sujetos privilegiados de la historia.⁹⁸ En este sentido, los creadores de la película suman a tales características de nación en tanto privilegian a personajes determinados como hombres, campesinos y cualidades como formas organizativas y de ser exógenas a la comunidad que buscan



⁹⁸ Eduardo Restrepo, "Sujeto de la nación y oterización", *Tabula Rasa*, 34, abril-junio (2020): 274.

reflejar, con lo que se ensombrecen otros agentes fundamentales –como las mujeres– para un relato de nación más extenso. Por lo que *Redes*, también es testimonio del reduccionismo y elitismo con que tiende a construirse el nacionalismo posrevolucionario desde sus emergentes instituciones culturales.

Por otro lado, el cine como un documento histórico, posibilita un acercamiento a momentos precisos para mirar y desdoblar la huella histórica que significan. En este caso, *Redes* nos aproxima a un momento particular de la conformación de la nación mexicana que permite reflexionar sobre el nacionalismo desde una perspectiva peculiar que conduce hacia otra manera de relatar y entender la nación y el desarrollo de sus formas culturales. En suma, el llamado nacionalismo cultural mexicano es un periodo muy dinámico de la historia, bastante más complejo de lo que regularmente se infiere, del que *Redes* es un legado paradójico y disímil de esta época.

FICHA TÉCNICA⁹⁹

Título: *Redes*

Año de filmación: 1934.

Año de estreno: 1936.

Duración: 65 minutos.

Autores: Paul Strand y Agustín Velázquez Chávez.

Directores: Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann

Guion: H. Rodakiewikz.

Supervisor: Hilario Paullada.

Fotografía: Paul Strand [y Ned Scott].

Música: Silvestre Revueltas.

Sonido: Sistema Rodríguez.

Corte sincrónico: José Marino

Edición: Emilio Gómez Muriel y Gunther von Fritsch.

Producción: Agustín Velázquez Chávez.

Productora: S.E.P.B.A. México

Reparto: Silvio Hernández (Miro), David Valle González (empresario), Ra-



⁹⁹ Tomados de los créditos presentados en la película.

fael Hinojosa (candidato), Antonio Lara (El Zurdo), Felipe Rojas (Mingo), habitantes de la localidad de Alvarado.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002 [1994].
- Bhabha, Homi. *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Calhoun, Craig. *Nacionalismos*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.
- Caruso, Natalia. “Campesinización y etnicidad en América Latina: algunas aproximaciones teóricas”, X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2013. Documento en línea: <https://cdsa.academica.org/000-038/21.pdf> [Consultado el 7 de noviembre de 2023].
- Chávez, Carlos. *Hacia una nueva música*. México: El Colegio Nacional, 1992 [1937].
- Contreras Soto, Eduardo. *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. México: UNAM/Escuela Nacional de Música, 2012.
- Estrada, Julio. *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: FCE/UNAM, 2012.
- Estrada, Julio. “Carlos Chávez. ¿Quiénes son los otros...?, *Perspectiva interdisciplinaria de música*, núm. 3-4 (2009-2010): 7-32.
- Estrada, Julio. “La obra política de Silvestre Revueltas”, *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, editado por Roberto Kolb y José Wolfffer, 246-272. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música, 2007.
- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*, t. 1. México: Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, t. II. México: Era, 1970.

- Gaytán Fernández, Francisco. “Redes – Semblanza”. Documento en línea: <https://www.filmoteca.unam.mx/redes-semblanza/>
- Kolb, Roberto. “Apropiación y ruptura: Revueltas frente a los nacionalismos”, en *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, editado por Roberto Kolb y José Wolfffer, 141-162. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Música, 2007.
- Kripnner, James. *Paul Strand en México*. México: Fundación Televisa, 2010.
- Madrid, Alejandro L. “Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México”. *Revista de música latinoamericana y caribeña*, núm. 18, enero-abril (2007): 18-31.
- Morales, Alfonso. *Paul Strand en México. El murmullo de los rostros*. En hoja de sala de la exposición homónima. Ciudad de México: Museo Nacional de Bellas Artes, 2011.
- Paxman, Adrew. *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*. México: CIDE, 2016.
- Pérez Montfort, Ricardo. “Down Mexico. Estereotipos y turismo norteamericano en el México del 1920”. *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos*, núm. 14 (2006): 14-32.
- Pérez Montfort, Ricardo. “Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural”. *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, edición de Yael Bitrán y Ricardo Miranda, 182-192. México: INBA/Conaculta, 2002.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: Ciesas, 2000.
- Restrepo, Eduardo. “Sujeto de la nación y otrerización”. *Tabula Rasa*, 34, abril-junio (2020): 271-288. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n34.13>
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1987.
- Rosas Mantecón, Ana. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa/UAM-I, 2017.
- Saavedra, Leonora. “Marxismo y socialismo mexicano en *Redes*, de Paul Strand y Carlos Chávez, con música de Silvestre Revueltas”. *Historia mexicana*, 70(4), abril-junio (2021): 1987-2036. DOI: <https://doi.org/10.24201/hm.v70i4.4249>
- Saavedra, Leonora. “Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional moderna”, *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, editado por Roberto Kolb

- y José Wolffer, 39-54. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Escuela Nacional de Música, 2007.
- Saavedra, Leonora. “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, editado por Yael Bitrán y Ricardo Miranda, 125-136. México: INBA/Conaculta, 2002.
- Vaughan, Mary Kay. “Transnational Processes and the Rise and Fall of the Mexican Cultural State: Notes from the Past”. *Fragments of a Golden Age. The politics of Culture in Mexico Since 1940*, editado por Gilbert Joseph y Anne Rubenstein, 471-487. Estados Unidos: Duke University Press, 2001.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. “Cine y propaganda durante el Cardenismo”. *Historia y grafía*, núm. 39, julio-diciembre (2012): 87-101. DOI: <https://doi.org/10.48102/hyg.vi39.36>
- Vidal, Rosario. “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)”. *Revista del Centro de Investigación*, vol. 8, núm. 29, enero-junio (2008): 17-28. DOI: <https://doi.org/10.26457/recein.v8i29.214>
- Wood, David. “Cine mudo, ¿cine nacional?”. *México imaginado: nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, editado por Claudia Arroyo, 19-37. México: UAM, 2011.

GABRIEL MACIAS OSORNO: Doctor en Humanidades-Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-I). Sus líneas de investigación son temas referidos a historia, cultura y migración dentro de procesos sonoro-musicales. Es docente en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y actualmente realiza una estancia de Investigación posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM dentro del programa Estancias Posdoctorales por México del Consejo Nacional de Humanidades Ciencia y Tecnología (CONAHCyT). Entre sus últimas publicaciones se encuentran “El Foro Internacional de Música Nueva. Estudio de un campo cultural”. *Revista Musical Chilena*, año LXXV, núm. 235 (2021); “Más allá de lo escrito: la producción académica bajo soportes sonoros”, en *Del archivo a la playlist*, edición de Darío Tejada (IASPM-AL, 2019); y “¿Qué es una partitura?”, en *Asuntos de Arte*, Serie A, vol. 3, coordinación de Minerva Salguero (México: Ediciones Manivela, 2018).

D. R. © Gabriel Macias Osorno, Ciudad de México, julio-diciembre, 2025.