



**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE LA MIXTECA
DIVISIÓN UNIVERSIDAD VIRTUAL
LICENCIATURA EN ESTUDIOS MEXICANOS**

TESIS

**EL COMPADRAZGO EN MÉXICO,
LA MIRADA DE FERNANDO DE FUENTES EN
LA PELÍCULA *EL COMPADRE MENDOZA* (1933-1934)**

**TESISTA
JOSÉ PALACIOS Y ROMÁN**

**DIRECTOR DE TESIS
M.A.V. ALEJANDRO BRAVO GUZMÁN**

**CO-DIRECTOR
LIC. JOSÉ MANUEL TENORIO SALGADO**

AGOSTO 2018

DEDICATORIA

Bahías de Huatulco, Oaxaca, 27 de abril de 2018

A los mexicanos de esta generosa patria que gracias a sus aportaciones durante toda mi existencia he disfrutado de educación pública, con becas, apoyos y el esmero de algunos docentes comprometidos.

A mi Alma Mater la Universidad Nacional Autónoma de México que propició la plataforma para apreciar el valor del arte, la cultura y la academia. A la Universidad Tecnológica de la Mixteca institución que inculca la cultura del esfuerzo y que este trabajo da prueba de ello.

A mi madre que con su ejemplo me infundió la tenacidad para concluir cualquier meta propuesta. A mis hijas con quienes tuvimos el reto de iniciar juntos las carreras y que me han avanzado con su titulación en licenciatura y maestría. A mis hijos y nietos que me alientan con su cariño. A mi querido hermano don Luis Palacios y Teresa González su esposa por estar siempre al pendiente de mis avances y de mi persona.

AGRADECIMIENTOS

Con mi respeto y admiración al Dr. Modesto Seara Vázquez un ejemplo de tenacidad y altas miras para que Oaxaca salga de su rezago histórico con la consolidación del Sistema de Universidades del Estado de Oaxaca y que gracias a su creación y apoyo tuve la oportunidad de cursar la licenciatura en Estudios Mexicanos.

A mi profesor, amigo y director de tesis Maestro en Artes Visuales Alejandro Bravo Guzmán; al co-director José Manuel Tenorio Salgado por el esmero y horas dedicadas a mejorar este trabajo. A la Maestra en Historia Ana María Romero, Secretaria Técnica del Instituto de Investigaciones Bibliográficas por su asesoría, sugerencias y por haber sido mi maestra durante toda la carrera, lo mismo que la maestra María Concepción Europa Juárez, en el largo tramo recorrido; a la M.E.L. María Teresa López Martínez y al licenciado Diego Martínez Lozada por compartir el interés por el cine y sus pertinentes orientaciones, así mismo la M.C. María de la Luz Palacios Villavicencio por su apoyo. De manera especial a la Coordinadora de la Universidad Virtual M.R.C. Mónica Edith García García por su comprensión y entusiasmo durante el proceso y culminación de este esfuerzo convertido en tesis. Al Maestro Raúl Miranda López y personal del Centro de Documentación y Catalogación de la Cineteca Nacional y a los Bibliotecarios de la Universidad del Mar (Campus Huatulco). A la LCE. Paola Viridiana Espinosa Gordillo por su apoyo y un agradecimiento especial por la imprescindible y desinteresada solidaridad de la Dra. Mónica Teresa Espinosa Espíndola en la revisión final del trabajo.

ÍNDICE DE CONTENIDO

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO 1.

MARCO METODOLÓGICO 5

1.1. Objetivo General 5

1.2. Objetivos Específicos 5

1.3. Hipótesis 6

1.4. Pregunta de investigación 6

1.5. Metodología 6

1.6. Planteamiento 7

1.7. Delimitación de la investigación 8

CAPÍTULO 2.

APROXIMACIONES SOBRE EL COMPADRAZGO 10

2.1. Un acercamiento al compadre. 10

2. 2. Padrinos que no compadres. 11

2.3. Algunos estudios sobre el compadrazgo. 12

2. 4. Compromiso y sacralidad. 15

2. 5. Consideraciones sobre el compadrazgo a la mexicana. 17

2. 6. El compadrazgo en la literatura. 21

2. 7. El compadrazgo permea la cultura mexicana. 23

2. 8. La picaresca popular. 24

2. 9. Algunos títulos de películas que relacionan el compadrazgo. 28

CAPÍTULO 3.

EL CINE A LA MEXICANA	31
3. 1. Los <i>tomavistas</i> registraron.	32
3. 2. El incipiente cine argumental.	33
3. 3. El contexto de la postrevolución.	34
3. 4 La Revolución Mexicana novelada y hecha cine.	36
3. 5. Mauricio Magdaleno y la novela.	38
3. 6. Los entrañables cuasi compadres: Magdaleno y Bustillo Oro.	40

CAPÍTULO 4.

EL VISIONARIO FERNANDO DE FUENTES CARRAU	43
4. 1. La trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes.	46
4. 2. La crítica lo aprecia o refuta	49

CAPÍTULO 5.

ALGUNOS DATOS ACERCA DE <i>EL COMPADRE MENDOZA</i>	53
5.1. La mexicanidad.	55
5. 2. El elemento del psicoanálisis en el alma mexicana.	58
5. 3. Reflexión del cine en la historia para el análisis.	58

CAPÍTULO 6

ESTRUCTURA Y ANÁLISIS DE <i>EL COMPADRE MENDOZA</i>	64
6. 1. Metodología de acciones en orden lógico y cronológico.	64
6. 2. Secuencias con escenas medulares, diálogos y comentarios.	67
6. 2. 1. Secuencia Primera. La hacienda testigo de la tragedia.	68
6. 2. 2. Secuencia Segunda. Un rifle hasta una locomotora.	72
6. 2. 3. Secuencia Tercera. Viva el supremo gobierno.	75
6. 2. 4. Secuencia Cuarta. La boda.	79

6. 2. 5. Secuencia Quinta. El compromiso del compadrazgo.	86
6. 2. 6. Secuencia Sexta. Implicaciones emocionales.	90
6. 2. 7. Secuencia Séptima. El ahijado y la empatía.	95
6. 2. 8. Secuencia Octava. La culpa al otro.	97
6. 2. 9. Secuencia Novena. Drama de traición.	100
6. 2. 10. Secuencia Décima. El desenlace.	106
6. 3. A manera de epílogo.	109
6. 4. Ficha Técnica.	109
CONCLUSIONES	112
ANEXOS	118
REFERENCIAS Y FUENTES	125

INTRODUCCIÓN

La investigación pretende identificar el compadrazgo como una figura de la mexicanidad y que este concepto, al ser esclarecido por la antropología cultural, permita analizar, en la película *El compadre Mendoza* (1933-4), la mirada de Fernando de Fuentes en escenas donde el director va construyendo el valor del compadrazgo. La investigación al mostrar identidades que corren en paralelo con los códigos del compadrazgo lo pondera como parte importante de la idiosincrasia del mexicano en una representación cinematográfica considerada genuina y metáfora de traición al primer movimiento social del siglo XX, la Revolución Mexicana.

Se centró el tema en una Institución de la cultura mexicana, el compadrazgo que siempre aparece como constante y que está presente no solo en el cine sino en nuestra vida cotidiana y aquí el cómo le dio el tratamiento cinematográfico Fernando de Fuentes, a este fuerte lazo de la mexicanidad, en un contrapunto con los valores del cacique y terrateniente Rosalío Mendoza.

El viraje será con el análisis cinematográfico ver la película teniendo presente el compadrazgo como un rasgo identitario de la cultura mexicana. Una ruta precisa para sostener la hipótesis de que el compadrazgo es una figura con implicaciones profundas, que ha sido poco estudiada en su representación en el cine y como una herramienta útil para entender el compadrazgo.

El primer capítulo da cuenta del marco metodológico, adoptando las técnicas de la investigación para precisar los objetivos, construir la hipótesis y hacer el planteamiento del problema. Así mismo se comentan brevemente los acervos consultados en centros de documentación, bibliotecas y en la red de Internet, se comentan las delimitaciones temporales como son el escenario de la Revolución Mexicana como telón de fondo, el

contexto histórico cuando se realizó la película *El compadre Mendoza* (1933-1934) y un tercer momento que es la mirada del compadrazgo teniendo como herramienta el análisis cinematográfico.

El segundo capítulo está dedicado a definir y desentrañar qué es el compadrazgo desde distintas visiones, como las aproximaciones e investigaciones tanto de académicos como de antropólogos latinoamericanos, que mostraron un creciente interés por la figura del compadrazgo, que no existe como tal en otras culturas, pero que en el caso de México está presente en la literatura, el cine, la vida cotidiana permeando a la cultura mexicana y con mayor complejidad en las comunidades rurales e indígenas.

En el capítulo tres, se hace una breve revisión de la evolución del cine desde su llegada a México en 1896, hasta la aparición del cine sonoro, que sitúa la investigación en la perspectiva del periodo posrevolucionario, teniendo como telón de fondo la segunda década del siglo XX. También se señalan aspectos relacionados con la película que se analizan en esta investigación, plasmando cómo retoma la parte más convulsiva de la Revolución Mexicana, porque no se trata de una película histórica sobre la revolución, sino que es el contexto donde se revela la figura del compadrazgo como elemento contenedor de un rasgo de la mexicanidad.

Una mirada al contexto de la postrevolución (el llamado nacionalismo mexicano y su influencia en el México de los años treinta) así como la mención de algunos de los pioneros en la incipiente industria nacional cinematográfica, entre ellos, tres personajes: Mauricio Magdaleno, el escritor de la novela corta, Juan Bustillo Oro, principal autor del argumento y Fernando de Fuentes el realizador de la película, se mencionan de manera breve.

Se destina el capítulo cuarto para introducir brevemente a Fernando de Fuentes, el director de la película, de quien se esbozan sus influencias y trayectorias. Algunas precisiones sobre la llamada *Trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes*, y comentarios en la prensa de la época sobre la película *El compadre Mendoza*.

La quinta parte amalgama el compadrazgo con la mexicanidad, con la imprescindible referencia de la psicología del mexicano a partir de Samuel Ramos (1933), estudioso y contemporáneo de los creadores de la película, que imprime *El perfil del hombre y la cultura en México*, en 1933, precisamente el año en el que se hacen los preparativos de la cinta, hay elementos que están presentes pero no es propósito de la investigación adentrarse en las características psicológicas de los personajes.

Se retoman algunas reflexiones de Octavio Paz sobre la mexicanidad y la Revolución Mexicana y cómo los ideales no se ven cumplidos en la realidad, y en la ficción, se apunta, hacen su aparición a partir de la literatura con la novela de la Revolución y luego el cine que ofrecen su mirada crítica de la Revolución en la película elegida.

Finalmente, en el capítulo sexto se analiza la película *El compadre Mendoza*, con elementos de la metodología sugerida por Lauro Zavala (2000) para el análisis cinematográfico a partir de la estructura narrativa. Se establecen diez secuencias que incluyen el análisis de escenas medulares con diálogos y comentarios para resaltar y apreciar el valor del compadrazgo en un melodrama en el que, a pesar del tiempo transcurrido desde su realización, mantiene vigente su crítica y sigue siendo un buen referente como una metáfora de traición al primer movimiento social de México y del mundo en el siglo XX.

Las conclusiones dan cuenta de que, en la película analizada, la premisa del compadrazgo que revela algo de la identidad mexicana. Se destaca la fuerza y profundidad de la relación no sanguínea como de importancia toral. De esta manera se señala el cumplimiento de la hipótesis de que el compadrazgo tiene implicaciones profundas y una figura emblemática e identitaria, representada en la película *El compadre Mendoza* (1933-1934) de Fernando de Fuentes; a partir del análisis cinematográfico, teniendo como eje el compadrazgo y mostrando la utilidad del cine como herramienta para los estudios mexicanos.

Cabe mencionar que entre los anexos de esta investigación se incluyen algunos materiales de referencia que pueden ser de utilidad para quienes estén interesados en el tema.

CAPÍTULO 1. MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación identifica el compadrazgo, como una figura que puede ser analizada en la película *El compadre Mendoza* (1933-1934) de Fernando de Fuentes, a partir de diversas escenas en las que el director va construyendo un melodrama que deja ver el valor del compadrazgo y el contravalor de la traición. La investigación muestra identidades de la mexicanidad y el concepto del compadrazgo, esclarecido por la antropología cultural, permite que corran en paralelo los códigos del *compadrazgo* y la como metáfora la gesta revolucionaria. De esta manera, el compadrazgo se puede ponderar como parte importante de la idiosincrasia del mexicano a partir de una representación cinematográfica considerada genuina y una metáfora de traición al primer movimiento social del siglo XX.

A continuación, se presentan los objetivos de esta investigación junto con otros aspectos metodológicos de la investigación.

1.1. Objetivo General

Identificar el valor del compadrazgo en la película *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes y el simbolismo intrínseco en la idiosincrasia del ser mexicano.

1.2. Objetivos Específicos

- Definir e identificar la figura del compadrazgo en la cultura mexicana.
- Reconocer que no es una película histórica sobre la revolución sino el telón de fondo del melodrama que revela la traición al compadrazgo y como metáfora a la Revolución Mexicana y que las imágenes en movimiento pueden servir como herramienta para la construcción del saber histórico en los estudios mexicanos.

- Identificar y analizar desde la mirada de Fernando de Fuentes las escenas cercanas a la figura del compadrazgo que conlleven a los valores de identidad en la cultura mexicana.

1.3. Hipótesis

La antropología cultural ha considerado el compadrazgo como una figura emblemática e identitaria de México que tiene implicaciones profundas pero poco estudiadas en su representación en el cine. En el análisis cinematográfico se considera esta representación de la película *El compadre Mendoza* una herramienta útil para revelar y entender este rasgo de la cultura mexicana.

Pregunta de investigación

¿Se puede probar que una figura tan familiar en la cultura mexicana como es el compadrazgo, y que está presente en la película *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes, al utilizar una herramienta como es el análisis cinematográfico puede revelar rasgos profundos de utilidad para los estudios mexicanos?

1.4. Metodología

- Se realizó investigación documental sobre la significación y valores del compadrazgo, la psicología del mexicano, análisis cinematográfico y la Revolución Mexicana, en repositorios como las bibliotecas de la Escuela Nacional de Antropología, la Biblioteca Central de la UNAM, la Biblioteca Nacional, La Biblioteca de la UMAR y los archivos documentales de la Cineteca Nacional y del Centro de Estudios Cinematográficos.
- Se extrajeron de la película *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes parlamentos y diálogos donde está presente el *compadrazgo*, describiendo las escenas para analizar los encuadres y movimientos de la cámara, que

desencadenan los sucesos que marcan los valores y contravalores en el compadrazgo, con base a la teoría de la apreciación y la técnica cinematográfica.

- Se analizaron los documentos, recortes de periódicos, revistas y otros materiales relacionados con la película en la Cineteca Nacional; Imcine, buscadores de Internet y fuentes digitales para arropar la información.
- Se eligieron las fotografías representativas de las escenas y diálogos centrales sobre el tema para ilustrar el trabajo.

1.5. Planteamiento

El compadrazgo es actualmente un tema recurrente entre los antropólogos y fue consultado a partir de la importancia social, cultural y económica que le otorga la doctora Adler-Lomnitz (1984). La extensa bibliografía aportada en su tesis por José Genis (1990) sobre quienes han estudiado el compadrazgo, datos imprescindibles para esta investigación. Igualmente importantes fueron los trabajos de Marivel Mendoza (2003), Hugo Nutti y Betty Bell (1989) en los ritos de la zona indígena-rural de México que supone raíces ancestrales.

De igual manera las referencias sobre la novela de la Revolución Mexicana y la obra de Mauricio Magdaleno, fueron tomadas de diversas fuentes pero particularmente de Antonio Castro Leal (1960). Igualmente importantes fueron la lectura de Samuel Ramos (2001) y obras de Octavio Paz (1974) como *El perfil del hombre y la cultura en México* y el *Laberinto de la soledad*. Se revisó *Biografía del Poder* de Enrique Krauze (2007) sobre el contexto de la postrevolución.

Los argumentos de Eduardo de la Vega (2012) sobre Fernando de Fuentes y *El compadre Mendoza* y el recuento sobre los inicios del cine en México de Aurelio de los Reyes (1987) contribuyen a darle base a la investigación y en la parte teórica la Sociología

del Cine (1985) analizada por Pierre Sorlin. Por otra parte, en lo referente a la importancia del cine como material histórico, el ensayo de Zulema Marzorati (2008) da una dimensión al cine como herramienta fundamental. También se retomaron algunas aproximaciones de Julia Tuñón (1995) para aprender del cine.

Sobre el propósito del análisis cinematográfico, el manual de Zavala (2010), así como sus cursos publicados y entrevistas, escuchadas, sirvieron de base para tener mayor consistencia en los argumentos metodológicos.

El entrecruzamiento de las teorías en las disciplinas nos lleva a ver al cine como documento histórico y como cultura cinematográfica y al compadrazgo como un rasgo de la mexicanidad en la vida presente.

1.6. Delimitación

La mirada retrospectiva de Fernando de Fuentes permite apreciar la vigencia del valor del compadrazgo en México. Esto se puede ver en tres momentos:

Primero:

El escenario donde se representa la historia, el contexto del periodo revolucionario. Tiempo donde se encuadra *El compadre Mendoza*, que inicia con el fusilamiento de Francisco I Madero y el acenso a la presidencia del General Victoriano Huerta y que termina con el asesinato de Emiliano Zapata. Son los años que van de 1913 a 1919 y que refieren a dos de los grandes asesinatos y traiciones a la Revolución.

Brevemente se reseña la evolución del cine desde su llegada a México en 1896 hasta la aparición del cine sonoro, situando la investigación en la perspectiva del periodo posrevolucionario, pero teniendo como telón de fondo la segunda década del siglo XX y que en la película es la parte histórica más convulsiva de la Revolución Mexicana. Hay

que aclarar que no se trata de una película histórica sobre la revolución, sino es el escenario donde aparece la mexicanidad y el compadrazgo como el elemento contenedor.

Segundo.

Se amalgama el compadrazgo con la mexicanidad, con la imprescindible referencia del psicoanálisis en el alma mexicana a partir de Samuel Ramos, estudioso y contemporáneo de los creadores de la película, que publica *El perfil del hombre y la cultura en México*, (1933), precisamente el año en el que se hacen los preparativos de la cinta. Finalmente, se toman algunas de las reflexiones de Octavio Paz sobre la mexicanidad en el telón de fondo de la Revolución Mexicana.

Tercero

Por último, el análisis desde una perspectiva actual a partir de secuencias con sus escenas, su descripción y los diálogos de los personajes, permiten tener los elementos a partir de las aportaciones de Lauro Zavala para la apreciación cinematográfica, para con esta estructura hacer el análisis del compadrazgo en la película.

CAPÍTULO 2. APROXIMACIONES SOBRE EL COMPADRAZGO

La licenciatura en Estudios Mexicanos abarca varias disciplinas que posibilitan acercarse a la realidad para tener una visión general sobre lo que es la República Mexicana. La antropología cultural, materia que está ausente en el currículo de la carrera, en una de sus vertientes, ha estudiado rasgos que le dan rostro e identidad al mexicano y uno de ellos es el compadrazgo, que revela aspectos de ese México que se trata de interpretar con implicaciones que al ser reconocidas y visualizadas rijan el presente.

En las páginas siguientes se intenta identificar y clarificar el significado solidario y de identidad del compadrazgo y cómo se hilvana en la conciencia colectiva para mostrar su vigencia.

2.1. Un acercamiento al concepto de compadre y compadrazgo.

A continuación, se presentan algunas definiciones para tener un acercamiento a este concepto.

El diccionario es escueto en las definiciones.

La Real Academia Española lo define de la siguiente manera:

Compadre, del Lat. *Compâter*. 1. m. conexión o afinidad que contrae con los padres de una criatura el padrino que la saca de la pila o asiste a la confirmación.

Compadraje m. Unión o concierto de varias personas para alabarse o ayudarse mutuamente.

El Colegio de México en <http://dem.colmex.mx/Default.aspx> nos dice:

Compadre.

1 Relación que contrae el padrino de un niño con los padres de éste. “Muerto el ahijado se acabó el *compadrazgo*”

El Diccionario de Antropología, (2000), define al Compadrazgo de la siguiente manera:

Es una forma de parentesco ritual del apadrinamiento ante la Iglesia católica, que se encuentra en España, Latinoamérica y Filipinas (Hart, 1977). La relación de padrinos crea vínculos permanentes de obligación y afecto mutuos entre los padrinos y los padres naturales de los ahijados. (Michael Rhum.1977)

Los diccionarios no auxilian mucho para dar dimensión a la definición e implicaciones que permite la figura del compadrazgo en México, existen algunos diccionarios sobre mexicanismos que ilustran sobre lo anterior y que se verán más adelante.

2. 2. Padrinos, pero no compadres.

Consideramos interesante advertir que, en otros países de tradición católica, en el sacramento del bautizo están los padrinos, pero no la figura del compadre que es inexistente. Pasemos una breve revista:

En el caso de España, el padrinzago tiene preeminencia, o sea la relación que se establece entre padrino e ahijado y no así en Latinoamérica, donde el compadrazgo se establece entre los padres del niño y el padrino del ahijado. Bien diferenciado y ampliamente estudiado por George Foster en relación a las relaciones diádicas, el caso del compadrazgo es un sistema más complejo, aunque cabría mencionar que Foster, al comparar el compadrazgo en España y en América Latina, muestra que el acento español es la díada padrino-ahijado, mientras que el acento latinoamericano es la díada compadre-compadre que está mencionado en su libro (Foster, 1960, p. 467).

Caso muy distinto es el de las sociedades germana y anglosajona, en las que la religión está sustentada en el protestantismo luterano y calvinista donde existen los padrinos (sponsors) en los ritos religiosos, pero no en una institución perdurable como es el compadrazgo (Signorini, 1984, p. 256).

Por otra parte, en el idioma francés, la palabra más próxima es *compère* que se traduce como compinche o cómplice. Sin embargo, la palabra *compèrage* (*parrain de son enfant, archaïque*), será lo más cercano a compadre.

Seguramente existe alguna palabra correspondiente en portugués e italiano, tratándose de países donde se profesa el catolicismo, sin embargo, en los diccionarios consultados, tales como el Word Reference o Reverso Diccionario, no aparece la palabra compadrazgo, aunque existen algunas correspondencias como *companheiro* en portugués.

En los subtítulos en inglés de *El compadre Mendoza* se refieren los compadres uno al otro con la palabra *buddy*, se traduce como camarada o colega... pero no compadre, aunque coloquialmente se use de manera similar pero no en el sentido que le dan los mexicanos.

A manera de ejemplo, en la escena # 172 (ver anexo # 7) hay un diálogo elocuente. “Rosalío is my *buddy*”, I love him like a brother”. La traducción al español es “Rosalío es mí camarada o colega, lo quiero como un hermano”. Así, la palabra *buddy* se traduce como camarada o colega, pero no con la carga e implicaciones que tiene el término compadre en México.

2. 3. Algunos estudios sobre el compadrazgo

El compadrazgo está extendido en Iberoamérica, Hispanoamérica, Latinoamérica o América Latina; diversas formas de nombrar al vasto territorio de habla castellana y portuguesa, mayoritariamente católico, con fuertes reminiscencias aborígenes, milenarias culturas madres y otras fusionadas, de razas y culturas distintas, que lo han enriquecido. Es posible que las raíces del compadrazgo se originen en las culturas autóctonas debido a que en los ritos de ciertas comunidades indígenas, como lo es hoy en

día la cultura maya o las tradiciones que se tienen desde tiempos precolombinos (Ravicz, 1966, p. 239).

Del mismo modo, existen estudios que hacen referencia a formas aborígenes del compadrazgo entre los aztecas, así lo menciona Paul (1952) en una ceremonia funcionalmente equivalente al bautismo (pp.79-80). También están documentados por algunos antropólogos contemporáneos y son ritos que aún se conservan en las comunidades indígenas y rurales a todo lo largo del continente, “une a los individuos de tal forma que en las comunidades más pequeñas, el individuo es parte de toda una red en donde la comunidad actúa, siente y piensa como un solo grupo. El compadrazgo en la Tlaxcala rural estudiada por Nutini y Bell (1989) sobre el parentesco ritual apuntan que “El respeto es un aspecto clave de todas las relaciones de compadrazgo... significa que los ahijados deben estar siempre dispuestos a cumplir los deseos de sus padrinos y demostrar públicamente su gratitud y devoción” (1989, p. 75).

Maribel Mendoza (2003) considera el compadrazgo muy permeado en México y por ser demasiado familiar, pareciera su gente no verlo, por ello afirma la autora que su capacidad operativa como elemento integrador le ha permitido sobrevivir y se haya extendido y refuncionalizado en diversas sociedades.

Debido a la familiaridad del fenómeno, el compadrazgo en estos pueblos, muchas veces no es visto con objetividad y se tienden a dar por sobreentendidos muchos conceptos que necesitan ser explicados (Mendoza, 2003, p. 259).

En el caso de México, el compromiso del compadrazgo es distinto al compadraje o compadrinazgo que probablemente se derive del anterior, con otros propósitos, o que son la unión de varias personas para alabarse o ayudarse mutuamente y que han sido

propuestos por varios antropólogos sobre todo extranjeros que han estudiado el tema¹. Por otro lado, es muy común que las familias pueden tomar la forma de compadrazgo aún sin el propósito original de establecer relaciones más profundas que las meramente sociales o comerciales (Stavenhagen, 2007, p. 63). Además, el compadrazgo es una noción que implica valores e incluso sentimientos y emociones y se convierte en algo complejo que existe en todas las clases sociales (Foster, 1953 p. 9).

Con el fin de ejemplificar la importancia del compadrazgo en la cultura mexicana se puede tomar en cuenta que en el estado de Oaxaca existe una institución conocida como *guelaguetza*, tradición que se emplea en las grandes ocasiones como las mayordomías, el bautizo, la boda y también las defunciones, en cualquiera de los casos los primeros que son invitados y quienes llevan su contribución solidaria para la fiesta o funeral son los compadres, quienes recibirán en retorno el favor recibido llegada la ocasión. Se define como: Sistema de cooperación mutua que mantienen los vecinos de un lugar, especialmente en las cosechas o en la construcción de viviendas; es tradicional entre indígenas de Oaxaca.(<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/guelaguetza>.)

En el caso de los grupos migrantes, el compadrazgo ritual se ve reforzado porque se mantienen los lazos y prevalece el grave compromiso con el ahijado, pero la unión es más fuerte entre los compadres. Incluso hay un dicho que reza: “Nos encontraremos en el cielo compadre” lo que quiere decir que se le da una categoría de eternidad a la relación.

¹ Se pueden citar algunos de los estudiosos que han investigado sobre el compadrazgo como Castro (1974); Cerón (1995); Genis (1990); Mintz y Wolf, (1950); Foster, (1953); Pitt-Rivers, (1958); Ravicz, (1967) por citar algunos que están incluidos por José Genis en su Biografía especializada sobre el estudio antropológico del compadrazgo, investigadores extranjeros que a mediados del siglo pasado pusieron énfasis sobre el compadrazgo y posteriormente Latinoamericanos que han profundizado y descubierto otras vertientes.

2.4. Compromiso y sacralidad.

Los antropólogos aseveran que la sacralidad que impregna la relación del compadrazgo se deriva del acto sacramental católico en que se funda, el reconocimiento que hace de él la Ley Canónica dándole validez (Signorini, 1984, p. 248). Asimismo, su capacidad como elemento integrador ha permitido que haya sobrevivido y que se haya extendido en las sociedades latinoamericanas y de manera particular en México (Adler-Lomnitz, 1984).

Por lo anterior, se debe comentar que, en los países católicos, las normas jurídicas que rigen a la Iglesia se encuentran en el Código de Derecho Canónico, que contiene un capítulo dedicado a los padrinos, donde se les exhorta para que cumplan con la *Fundación de los Sacramentos*² en auxilio y ayuda al nuevo cristiano. El Canon 872, establece que el padrino asume “graves obligaciones con su ahijado, que deben empezar a desplegarse desde el primer momento, no en el momento en que falten los padres”, con plena conciencia de la responsabilidad que asume el padrino o madrina ante Dios y con el niño. De manera que el padrino y madrina deben ser modelo de vida y estar dispuestos a desempeñar un papel importante en el desarrollo cristiano del ahijado.

Entonces podemos distinguir que el compromiso católico del bautizo es serio en muchos países, pero el vínculo que se establece en Latinoamérica y el caso específico de México, reviste implicaciones profundas además de las sacramentales que son de respeto, reconocimiento, afecto, reciprocidad y de trato especial.

² El compadrazgo acto sacramental católico de la Ley Canónica otorgando validez. Capítulo IV de los padrinos. 872 Recuperado de http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.14p1t1.html. consultado 26 junio de 2018.

Otra tradición muy acendrada en muchas comunidades de México es la celebración de los santos difuntos, costumbre para recibir a los muertitos pero también llevar los “muertos”, quiere decir llevar las viandas y la ofrenda. Que corresponde a la visita para postrarse en el altar adornado con flores, velas, papel picado, incienso, mezcal etc., saludar con respeto a los muertos representados en fotos y entregar la ofrenda que se colocará con cuidado. Los compadres van a la casa uno del otro y estos a la vez corresponden con ofrendas, víveres y bebida de buena calidad. En el fondo se rinde respeto a los ancestros y los compadres son parte de la familia.

Por la familiaridad y universalidad del compadrazgo en Latinoamérica autores como José Genis (1990) creen que los diferentes sistemas de caso son los tipos y acaso factores comunes interculturales a los que se les conoce como *universales culturales*³, en otras palabras, son características que se observan como comunes y que se comparten en la trascendencia de la unificación o manifestaciones comunes en amplios territorios culturales. Genis (1990 p. 73), sostiene que, en Latinoamérica, la Institución del compadrazgo es un rasgo común, de importancia relevante, y por lo tanto, candidato a ingresar en la lista de universales culturales. Debido a la familiaridad del fenómeno del compadrazgo en estos pueblos Latinoamericanos, muchas veces no es visto con objetividad y se tienden a dar por sobreentendidos muchos conceptos que necesitan ser explorados (Mendoza, 2003, p. 259).

A mediados del siglo XIX, tenemos un ejemplo claro que llama la atención, es un libro escrito a la manera del *travelogue* o libro de viaje de un joven inglés de nombre Edward

³ Los universales culturales entonces son características comunes y observables que se comparten en la trascendencia de la unificación, dándonos a notar que fuimos moldeados por los mismos pensamientos, y que debido a las migraciones el traspaso de cultura y de manifestaciones fue tan intenso que ahora podemos hablar de manifestaciones comunes como: la organización social, comunicación, arte, historia, mitología, cosmovisiones, religión o espiritualidad, necesidades básicas, interacciones interpersonales, tabús, etc. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/152016305/universales-culturales>. Consultado el 15 de mayo de 2017.

Burnett Taylor, estudiante de Oxford, primer profesor de antropología y uno de los primeros del siglo XIX en el mundo, considerado uno de los padres de la antropología moderna, Burnett Taylor describe el compadrazgo en México de la siguiente manera:

[...] en México esta conexión obliga a los compadres y a las comadres a practicar la hospitalidad, honestidad y toda clase de buenos oficios entre sí; y es maravilloso ver cómo esta obligación ha sido tan concienzudamente conservada, incluso por las personas que no tienen una buena conciencia en absoluto del mundo. Un hombre que estafará a su propio padre o a su propio hijo, guardará la fe con su compadre (Genis, 1990, pp. 239-240).

La doctora Larissa Adler-Lomnitz en su libro *Como sobreviven los marginados* asevera: Es evidente que el compadrazgo representa el reconocimiento de un estatus de respetabilidad puesto que el respeto es su atributo externo más relevante. (1984, p. 182).

Y para clarificar su importancia Adler-Lomnitz refiere: “El compadrazgo se ha convertido en un mecanismo que confiere status oficial a una situación de cercanía social deseable o preexistente, permite una reafirmación de la confianza, al mismo tiempo que sirve para evitar conflictos dentro de las mismas redes” (1984, p. 180).

En otro de sus libros titulado: *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología Latino Americana*, Adler-Lomnitz (1994) analiza tanto en Chile como en México el compadrazgo y la solidaridad resultante de la ayuda mutua o intercambio de favores: “el compadrazgo está inspirado en la benevolencia que se genera entre los compadres del ritual católico...es ayuda reciproca cuidadosamente dosificada y manejada”.

En las comunidades rurales, también en las urbanas, está la ayuda reciproca como es el préstamo de la yunta, herramientas, enseres, contribución con mano de obra en la echada del techo y piso. Se trata de una solidaridad de clase e incluso favores a través de conexiones políticas pero constituidas a partir del principio de reciprocidad. La gente pobre sobrevive adversidades o compromisos porque tiene la capacidad de conseguir ayuda a cambio de ofrecerla en retorno más adelante a su compadre. Así, se puede afirmar que el compadrazgo es un rasgo esencialmente Latinoamericano.

Por otra parte, actualmente la bibliografía especializada sobre el estudio del compadrazgo es vasta, y el antropólogo José Genis (1998) menciona al menos trecientas fichas bibliográficas desde las aportaciones del siglo XIX hasta los estudios en América Latina sobre el compadrazgo entre los Aymaras, Piro, Zoque-Popoluca, Huaves, Nahuas, Cañaris-Quechuas, Incas, Nahuas por mencionar algunos grupos étnicos y las investigaciones en las zonas urbanas donde el compadrazgo es visto como lazo de reciprocidad y se revisa la manera como sobreviven los marginados recién llegados de las zonas rurales.

2. 5. Consideraciones sobre el compadrazgo en la mexicanidad

Se verán más adelante algunas diferencias que existen en diferentes culturas, por ejemplo, la sajona, debido a que mientras esta se nutre de pactos individuales, en la mexicana, priva un espíritu de ritos de “cuño corporativo” como en la llamada *comunalidad* de origen prehispánico, compuesta por cuatro instituciones a saber: El tequio o ayuda para la comunidad; la autoridad manda obedeciendo a la comunidad; las tierras que son comunales y la fiesta como la expresión de toda la población. En ellas, por lo regular, priva el respeto y se entrelaza con el compadrazgo. Al respecto a continuación lo declarado por Jaime Martínez Luna antropólogo indígena de San Pablo Guelatao, Oaxaca:

Creemos que de la práctica cotidiana podemos arrancar lecciones ilustrativas de cómo el trabajo guía nuestras acciones y de cómo el prestigio de un ciudadano se funda en el trabajo. Nunca habrá poder comunal si no está avalado por un trabajo concreto. La comunalidad -como llamamos al comportamiento resultado de la dinámica de las instancias reproductoras de nuestra organización ancestral y actual- descansó en el trabajo, nunca en el discurso; es decir, el trabajo para la decisión (la asamblea), el trabajo para la coordinación (el cargo), el trabajo para la construcción (el tequio) y el trabajo para el goce (la fiesta) (Martínez, 1995, p. 34).

En esta tradición y costumbre se injerta el compadrazgo. A manera de ejemplo se puede señalar lo que se observa en muchos pueblos rurales, cuando en algún sitio se encuentra a la madrina o al padrino, el ahijado o ahijada dicen: “la mano padrino-madrina” como forma de respeto. Esto quiere decir deme la mano para besarla como muestra de reverencia. Por otra parte, el compadrazgo en el caso de las comunidades en México se trasciende a varias generaciones de parientes, convirtiéndose en una familia extensa, sobre todo en la zona rural, pero también en las urbes donde muchas familias sobreviven gracias a la ayuda mutua.

No solo en la antropología sino en disciplinas como la sociología, economía y otras afines, existen estudios sobre el compadrazgo, ubicado en su función social en términos políticos y económicos y las relaciones preferenciales señalan que “... cuando los sistemas formales políticos y económicos no son capaces de garantizar la seguridad y el bienestar de los miembros de cualquier sociedad, recurrirán a redes de amistad, parentesco y patronazgo para solventar sus problemas” citado por Maribel Mendoza de Eric R. Wolf (2003).

Los migrantes llegados a ciudades o asentados en otros países, se sienten fortalecidos por los vínculos del compadrazgo que significa también ayuda mutua, relaciones de confianza y lealtad, es decir, actúa como un vínculo que mantiene al grupo, que refuerza la vitalidad etnolingüística y esto se muestra claramente en los rituales pronunciados por los huehuetlahtos⁴. Los ancianos que gozan de gran prestigio y respeto en la comunidad, se desempeñan como oradores en las ceremonias rituales y vinculan los valores morales entre ellos y la comunidad (Cerón, 2006). Es importante resaltar lo que señala la función de los huehuetlahtolli que representan un mecanismo de continuidad y de resistencia lingüística en la tradición náhuatl frente a nuevas formas de vida, pues a través de la pronunciación de estos discursos reafirman su identidad étnica y hacen referencia a su tradición... cabe mencionar que tanto las redes densas como el compadrazgo son una estrategia de resistencia lingüística (Castro, 1974, p. 97). Se trata de una amplia red de compadrazgo con una alta cohesión como grupo, así como de solidaridad y de reforzamiento de los vínculos a través de fiestas y rituales religiosos que son elementos vitalizados de la cultura.

Al enfatizar en las relaciones intergrupales entre los pueblos indígenas, el compadrazgo desempeña una fuerte cohesión en la preservación de la lengua, se establece que el compadrazgo es por relación de parentesco, por afinidad, pero en varias comunidades mexicanas abarca las relaciones por consanguinidad, por lo tanto, es extensivo a toda la comunidad (Jáuregui, 1982, p. 183-184).

⁴ M.E. Cerón Velásquez (2006) Redes sociales y compadrazgo: indicadores de vitalidad etnolingüística en una comunidad indígena de Puebla / Recuperado en https://www.researchgate.net/publication/42364174_ [consultado Dic. 10 2017].

2.6. El compadrazgo en la literatura

No es objeto de este apartado hablar de la presencia del compadrazgo en la literatura Latinoamericana o mexicana porque abundan las tramas y alusiones, solo se recuperan a continuación dos casos relevantes:

Se cita de *El Llano en llamas*, un párrafo del cuento *¡Dile que no me maten!* que en su estilo inconfundible, Juan Rulfo (2000), en pocas líneas hace una radiografía sobre la fuerza del valor del compadrazgo y a lo que lleva cuando se trasgrede el pacto:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso, por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales (Rulfo, 2000, p. 75).

A todas luces Don Lupe Terreros pierde hasta la vida por no ser solidario con su compadre. Por otra parte, Juvencio Nava, huye y llega a viejo viviendo al asecho, esperando que lo fusilen por el homicidio del que no se arrepiente, porque él tuvo sus razones, porque había sido ofendido.

Muestra de que el rango de compadre o comadre, va más allá de ser amigos, se puede ser amigo de la paz, de la ecología, pero la amistad es entre personas. Podemos adelantar que el compadrazgo es también amistad. Cohen (1961, p. 352) señala que la relación de compadrazgo cae dentro de la definición de la amistad inalienable. Esta amistad se establece de manera ceremonial o ritual y una vez realizada, idealmente no puede romperse, ni los actores retirarse de él, dado que es gobernada por sanciones sobrenaturales y cuasi legales que abarcan muchos aspectos de la vida cotidiana. El amigo

tiene un sentido más restringido: se es amigo de la paz...; solo se tiene amistad por la persona nos dice el Diccionario de Términos Filosóficos⁵.

La otra alusión literaria es la siguiente:

En la primera edición en México de la novela corta de Mauricio Magdaleno, titulado *El compadre Mendoza* (Magdaleno, 1934, s/n), el escritor, en el preámbulo llama la atención sobre el compadrazgo. A continuación, el párrafo:

A través de la trama, se ensaya definir a un tipo muy mexicano, el que no tiene más partido que lucrar a expensa de los partidos en pugna, a uno de los cuales, - el del gobierno - compra armas y municiones de manera ilegal, para venderlas a los rebeldes, que llegan a comprobar en el negocio del hacendado de La Parota (*en la película es El Rosario*), una adhesión afectiva y cálida, un afán de ayudar, aún con sacrificios y peligros, a la causa de los zapatistas. Un día u otro, cualquiera de los dos bandos, hubieran descubierto el truco y colgado a Rosalío Mendoza en la puerta de su propia hacienda, pero él se adelanta a una probable asechanza del destino, y, minado en sus negocios por fracasos de la misma bola y cada vez más receloso de los peligros que con él corren los suyos - su mujer y su pequeño hijo vende a su compadre el general Nieto, al gobierno., a pesar de tratarse de un hombre noble y rudo que le salvara de ser asesinado por una horda rebelde, años atrás. Vende a Nieto como vendía “desde un 30-30 hasta una locomotora”.

Y aquí confluye, en un mexicanismo de ayer y de ahora, el compadrazgo, en una cinta que suele atar simpatías y proximidades, coyuntura que una vez formulada

⁵ Entre amigos hay que sentirse unidos por un sentimiento de igualdad como en la camaradería sino en una misma idea. Para Kant, la amistad (considerada en su perfección) es la unión de dos personas ligadas por un amor recíproco y un mutuo respeto, código que se viola de manera escandalosa porque ofende no solo a la persona sino a toda una colectividad.

cede derechos íntegros e impunidad cerca del compadre con mando, sazón de prebendas y canonjías, sabrosa nota que sabe exclamar cerrando toda exigencia: Para eso es mi compadre.

El propio Magdaleno llama la atención de un mexicanismo de ayer y de ahora, el compadrazgo, que se ha venido estudiando y profundizando a partir de mediados del siglo pasado, no solo en México sino en Latinoamérica, relación de parentesco no-sanguíneo que tiene una importancia cultural fundamental.

2.7. El compadrazgo permea la cultura mexicana

Un mito tomado por la imaginería popular es el llamado *santo de los narcos o del pueblo*, se trata de Jesús Valverde Juárez, de quien existen varias leyendas. Una de ellas cuenta que era muy buscado y no lo podían aprehender porque estaba protegido por la gente de las rancherías y pueblos, debido a que los robos que cometía los repartía entre los pobres, razón por la que el gobernador porfirista de Sinaloa Francisco Cañedo, le puso precio a su cabeza vivo o muerto⁶, pero nunca era atrapado hasta que de nueva cuenta el gobernador aumento la cantidad de dinero y la búsqueda intensa, de manera que en una emboscada quedó herido de muerte y se fue a refugiar en la casa de su compadre a quien le dijo:

- Compadre ahora si me chingaron, así que entregue mi cuerpo y cobre el dinero para que lo reparta entre los pobres.

Jesús Valverde fue ahorcado un 3 de mayo de 1909 y actualmente tiene capillas en Culiacán, Tijuana, Ciudad de México y también en Los Ángeles, California y en Cali,

⁶ En el ensayo titulado *El compadrazgo y los santos*, José Genis anota: ...ya en manos de la autoridad fue ahorcado (José Valverde) y su cadáver expuesto con la prohibición expresa de que fuera sepultado. Pasado el tiempo donde estaba el mezquite, en el que fue colgado, el pueblo erigió una pequeña capilla. Recuperado de <http://biblat.unam.mx/es/revista/graffylia/articulo/el-compadrazgo-y-los-santos>. Consultado el 12 de diciembre de 2017.

Colombia. Al que tenía que confiarle la encomienda era a su compadre. Valverde siendo campesino pobre que mediante el delito buscaba beneficios para su gente, antes del estallido revolucionario, lo convirtió en santo patrón de los pobres y los narcotraficantes. Desde entonces, estos han usado su intercesión en los delitos de llevar y traer polvo, hierba y dólares. Debido a que no es Reconocido por la iglesia se dice que es *ánima*. Lo relevante es que fue su compadre el confidente que cumplió con la misión y la promesa. (Genis, 2003)

Otra manifestación de una tradición importante en México, es la celebración del día del compadre el 16 de marzo de cada año, por cierto, un día después de la quincena, por lo que se advierte un efecto de mercadotecnia creado por Televisa (la empresa de televisión), pero como respuesta hay quienes consideran el día del compadre todos los días y siempre hay un buen pretexto para la fiesta empezando los fines de semana, por lo que no debe imponerse solo una vez al año.

2. 8. La picaresca popular

Existen una importante cantidad de chistes sobre el adulterio cometido entre los compadres y sus comadres que se cuentan en Latinoamérica. El chiste funciona porque trasgrede aspectos solemnes como es el contenido de seriedad del compadrazgo y debido a que es considerado como incesto que se aprecia en el cuento de *La Cuesta de las Comadres* de Juan Rulfo (2000). En la picaresca popular y la tradición oral se pueden escuchar chistes en donde existen móviles para que el compadre y la comadre se enreden:

- Comadrita no se ha dado cuenta que mi compadre y mi vieja como que se andan entendiendo.

- Si, cierto compadre.

- Qué le parece si nos vengamos.

- Pues que caray... ¡nos vengamos compadre!

Se van a vengar a un hotel.

- Ándele compadre a vengarnos...

- Pues que ¡caray! otra vez nos vengamos.

- Compadre que tengo ganas de seguir vengándome.

- Hay comadre... que vengativa...es Usted.

- Sí compadre ¿me viene bien una última vengadita?

- Hay comadre como que ya se me pasaron las ganas de tanto vengarme...y vengarme.

Una cuestión que aprovecha el humorismo mexicano es reiterativo con el homosexualismo latente, debido a que se llega a querer tanto al compadre que provoca muchos chistes.

- Oiga compadre y después de estos besotes ¿Qué somos?

- Pues somos putos compadre.

- ¡Ah! pues si es ¿verdad?

En la cantina viene el compadre con una botella de tequila.

- Compadrito ahorita no la vamos a chupar.

- Y que ¿El tequila es para darnos valor... compadre?

A continuación, también se recuperan refranes muy populares de la picardía mexicana que se usan para justificar la confianza entre compadres. Se lee en el *Refranero Mexicano* de Herón Pérez Martínez (2004) Se usa para justificar las confianzas o picardía derivadas del compadrazgo:

Compadre que a la comadre no le ande por las caderas, no es compadre de a de veras.

Se escucha también decir:

Compadre que no le agarra las caderas a su comadre, es un compadre cualquiera.

Y también hay trabalenguas:

Compadre cómpreme un coco,

Compadre coco no compro

Que el que poco coco come

Poco coco compra ya

Como poco coco

Cómo poco coco compro

El compendio de *Dichos, Dicharachos y refranes mexicanos* de José Pérez (1992) también muestra la picaresca mexicana.

El Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua, define de la siguiente manera el término compadre: m. supran. Íntimo: coloq/afect. Amigo o conocido íntimo ¿cómo estás compadre?

Esta definición es muy limitada, aunque también alude a esta locución:

Compañebrio, bria. M y F. supran. Coloq/ afect. Compañero de copas: “qué te sirvo compañebria”.

La locución “no me defiendas compadre”, es muy común y se dirige a alguien que, tratando de ayudar, empeora la situación. (Gómez de Silva, 2001 p.64) anotado en su Diccionario Breve de Mexicanismos.

El compadrazgo también se encuentra presente en los corridos mexicanos, por ejemplo, en el de Simón Blanco, que canta: *Porque matar a un compadre es ofender al Eterno*,⁷ y muestra que el compromiso entre compadres va más allá de la amistad y lo sacramental.

De acuerdo con los materiales presentados en este capítulo, se puede notar que los diccionarios tradicionales no ayudan mucho para dar dimensión al sentido mexicano del compadrazgo y las implicaciones que permite la figura, pero existen diccionarios sobre Mexicanismos con los dichos o metáforas populares que generan identidad, como lo muestra el siguiente ejemplo:

Comadre - Cuando se pelean las comadres salen las verdades.

Quiere decir que mientras dura la amistad se mantienen recíprocamente dos o más personas y sus secretos mutuos. Y de ahí:

Comadrear.- int. Andar platicando o buscando charla, con todo el que se presenta al paso, aunque no se trate de chismes y murmuraciones.

⁷ El corrido de Simón Blanco, compuesto por Antonio Aguilar, en una de sus estrofas canta: Como a los tres días de muerto / los Martínez fallecieron / decían en su novenario / que se encerraba un misterio / porque al matar a un compadre / era ofender al Eterno. www.musica.com/letras.asp?letra=1188814

También existen un refrán de uso constante como: no es culpa del indio sino de quien lo hace compadre, que entre otras cosas muestra el profundo desprecio al indio que busca que el patrón, el jefe o el político sea su compadre, en aras de recibir posteriormente favores y beneficios futuros. El dicho exuda racismo y prepotencia de quien lo pronuncia y en una sociedad racista, autoritaria, desigual e inequitativa el compadrazgo se puede convertir en conveniencia y así los compadres pueden convertirse en cómplices e inclusive es normal que se permita el soborno abierto, implícito y aceptado como práctica frecuente, porque los compadres no se rajan debido a que en el fondo priva confianza y lealtad...y también complicidad, ya que algunos dicen que en vez de usos y costumbres se presentan abusos y costumbres.

2.9. Algunos títulos de películas relativos al compadrazgo

La Institución del compadrazgo en México, debido a estar inmerso en la cotidianidad, resulta tan familiar que no se distinguen sus múltiples implicaciones, de manera que por analogía, hay que hacer de lo familiar algo extraño y darle significados que a simple vista se dan por sobreentendidos, pero que han sido explorados y estudiados por la antropología. En *El compadre Mendoza*, es posible advertir que el compromiso gravita en valores y que la lealtad es fundamental.

Esto se advirtió en una docena de películas mexicanas, donde en el título se encuentra la palabra de compadre o compadrazgo (ver anexo # 5), que son películas que pretextan el compadrazgo para hacer comedia con los supuestos que la familiaridad del término implica en términos culturales, pero como de amistad y no del compromiso profundo.

Derivado de un dicho popular, se deriva el título a la película *No me ayudes compadre* (1949) protagonizada por Germán Valdés, *Tin Tan*; con la participación de su compadre o carnal Marcelo Chávez y Rosita Quintana señala Rafael Aviña “una de las etapas más dichosas de nuestra cinematografía en pareja con el realizador Gilberto Martínez Solares

a partir de *Calabacitas tiernas* (1948), y una oleada de parodias tan ingenuas como explosiva” (Aviña, 2004, p. 145).

Los títulos son jocosos donde está la asociación al compadre, pero que tiene que ver más en el argot de los barrios con el carnal, el compa de compañero o compadre que es recurrente. Una versión posterior fue la calca *Mi compadre Capulina* (1989), los protagonistas son compadres porque Capulina bautizó al periquito. Por cierto, la última actuación de Gaspar Henaine, película menor debido a un bajo presupuesto a que el comediante estaba muy enfermo y que la versión donde aparece Tin Tan estaba en su mejor momento en *No me ayudes compadre* (1949).

Otra película que también se relaciona con el tema del compadrazgo es “*Las tres alegres comadres*” (1951), en la que actúan las estrellas rumberas Lilia Prado, Amalia Aguilar y Lilia del Valle. La historia de esta película se sitúa en una casa de huéspedes en un ambiente urbano y moderno, en el que se incita a las protagonistas a buscar el éxito bailando mambo, pero son tres irreprochables señoritas que tienen comportamientos que se ajustan a la moralidad de la época en que fue hecha la película. El título tiene que ver con un efecto de mercadotecnia en una alusión a *Las comadres de Windsor* (*The Mary Wives of Windsor*) de William Shakespeare. Una trama simple en que tres jóvenes vedettes se dicen comadres, debido a que comparten un cuarto, el sueño de ser famosas y la promesa de que cuando se casen y tengan hijos se harán comadres.

Otra parodia similar, se presenta en una película protagonizada por María Elena Velasco, mejor conocida como la India María. Se trata de la película titulada *La comadruta* (1978), una ingenua película que lleva como co-estelares a dos figuras del cine mexicano: Fernando Soler y Sara García, ambos cercanos a cumplir los 85 años. *La comadruta* fue dirigida por Fernando de Cortés y deriva su título, de la historia en la que

la protagonista es la madrina de todos los animalitos que bendicen en el pueblo de San Martín, por ello, la protagonista se encuentra vinculada con todo el pueblo, a través de este tipo de “*comadrazgo*”, además de estar siempre al servicio de los demás, de manera cándida y desinteresada (Ver anexo # 5)⁸.

Con los ejemplos anteriores, podemos apreciar que en el cine mexicano, al compadrazgo se le ha dado un uso circunstancial y unidimensional, con propósito de entretenimiento y sin mayores pretensiones que las del cine comercial o como declaraba Juan Orol (De la Vega, 1985) la gente busca diversión, no ídolos o críticas sociales a diferencia del cine testimonial, en el que se critica al poder y la forma de obtenerlo y mantenerlo.

Hasta aquí algunas formas en que se manifiesta el compadrazgo como una institución normativa de la cultura mexicana, figura que toma proporciones singulares y da identidad. Hay diversas maneras de abordar el compadrazgo, el propósito de verlo a través del cine y en un material de los inicios del cine en México, se describe a continuación con elementos que lo contextualizan como herramienta para una mayor comprensión de su función, que se pretende que finalmente conduzca al análisis metodológico.

⁸ En el Anexo # 5 hay una lista de comedias donde aparece la palabra compadre.

CAPÍTULO 3. EL CINE A LA MEXICANA

El cine debe ser tomado como entretenimiento o divertimento, porque propicia un placer audiovisual e intelectual, pero más allá de esa característica, es un fenómeno cultural y social, histórico, pero también ritual, simbólico e imaginario; íntimo y colectivo, que para Zavala (2000), es en suma, la cifra de nuestra identidad imaginaria:

De ahí que ir al cine, sea un ritual y a la vez contenga un enorme potencial histórico. Nuestra propia identidad está asociada a las formas que adoptan en el cine, la variedad de arquetipos del inconsciente colectivo. La misma continuidad histórica empieza entonces, en esta forma de continuidad emocional, que se llega a transmitir generacionalmente (Zavala, 1994, p. 11).

En las líneas que a continuación se leerán hay información relativa al cine desde sus primeros balbuceos, la percepción que tienen los primeros *tomavistas* de la revolución y con el cine silente de argumento como vía de expresión en la clasificación de películas de ficción históricas o de restitución histórica, como *El automóvil gris* (1919) y la aparición del cine sonoro con *Santa* (1929) y las primeras películas como *El Compadre Mendoza* (1933- 1934), cuyo aspecto central lo establece la relación del compadrazgo como arquetipo del inconsciente-colectivo y parte toral en la trama de esta investigación.

Se considera también dentro del contexto de la postrevolución, resaltar la importancia de la novelística y a Mauricio Magdaleno como uno de sus escritores importantes. De la misma manera, datos sobre Juan Bustillo Oro y la dupla que formó con intelectuales de la época. Lo mismo se escribe a manera de un dibujo, la carrera cinematográfica de Fernando de Fuentes Carrau, con su productiva y larga trayectoria.

Se entreverán anotaciones y comentarios cuya finalidad auxiliara en la mejor comprensión del contexto de la postrevolución y el surgimiento del movimiento del

nacionalismo mexicano periodo en que se realiza la película y su proyección. Se incluyen algunas opiniones que se hicieron en la prensa y que pueden ser piedra angular para que en la apreciación cinematográfica sirvan al análisis del compadrazgo en el melodrama en cuestión.

3. 1. Los *tomavistas* registraron

El cine en México desde su primera proyección, el 6 de agosto de 1896, no estuvo ajeno a la vida pública, el presidente Porfirio Díaz acaparó la atención; lo retrataron paseando a caballo por Chapultepec; en su carroza camino a Palacio Nacional; actos de inauguración y eventos como el Centenario de la Independencia (De los Reyes, 2011, p. 8).

A la renuncia de Díaz como presidente, las filmaciones o *toma vistas*, hicieron presencia tanto con los registros documentales de los pioneros, llamados también camarógrafos-exhibidores, como fueron entre los pioneros Salvador Toscano y Enrique Rosas, ya que ambos habían retratado a Porfirio Díaz en Yucatán (De los Reyes, 2011, p. 25) y que posteriormente se subieron al ferrocarril de la revolución. Los hermanos Alva que filmaron la entrevista Díaz-Taft (De los Reyes, 2011, p. 43) y que luego, al triunfo del Plan de San Luis, siguieron a Francisco I. Madero en la capital que recorrieron el interior del país para mostrar “escenas verdaderas”. Pero también Jesús Abitia que siguió al General Álvaro Obregón y a Venustiano Carranza, (Ibíd., 2011, p. 52) y cada uno de ellos, dejaron como legado, el material de ese primer capítulo del efervescente periodo que nos aproxima a los primeros años de la cámara *tomavistas*, descubriendo su poder de convocatoria y propagandístico. La descripción que hace De los Reyes es ilustrativa:

A pesar de su inocencia política, el documental politizaba por la fuerza de sus imágenes, y en más de una ocasión, provocó el estallido de la violencia en los cines e inició ruidosas manifestaciones en pro o en contra de los caudillos (Ibíd., 2011, p. 49)

Relevante es que a través del ferrocarril, elemento por cierto muy cinematográfico y definitiva imagen de la revolución, se va registrando desde ciudad Juárez a la capital del país entre los vítores a Francisco I Madero. Está documentada la llegada a la ciudad de México, y los rollos tomados en la presidencia, del demócrata moderado. Así también las imágenes de la Decena Trágica; la Convención de Aguascalientes; la entrada triunfal de Emiliano Zapata y Francisco Villa a la ciudad de México y diversos acontecimientos; teniendo como protagonistas a Victoriano Huerta y después a Venustiano Carranza, el autonombado jefe de la Revolución, para abarcar el periodo de 1913 a 1919, tiempo en que se ubica la novela corta y la película homónima con el título de *El compadre Mendoza*. (1933-1934).

Capítulo aparte es el carismático Pancho Villa, que tanto interesó a Hollywood y al que algunos camarógrafos acompañaron a muchas de sus batallas. Para fortuna de los Estudios Mexicanos hay todo un filón para interpretar, a partir del material fílmico resguardado y existente como parte de la historia de las primeras décadas del siglo pasado.

3. 2. El incipiente cine argumental

Posteriormente, con muestras de un cine silente con argumento, aparece la versión de *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas, que era una serie de 12 capítulos (antecedente remoto del formato de las series de Netflix), que tuvo impacto en la sociedad mexicana y fue considerado de propaganda política: En efecto, era en pro de la candidatura del general Pedro González a la presidencia de la República (De los Reyes, 2011, pp. 78- 80).

Pero en esta línea del tiempo hubo un renacimiento en el séptimo arte a partir de 1929, entre la Gran Depresión y la innovadora tecnología del cine sonoro.

La primera película hablada realizada en México, teniendo como argumento la novela costumbrista de Federico Gamboa, es *Santa* (1931), dirigida por Antonio Moreno, con música de Agustín Lara y la primera oportunidad para que como asistente debutara en el cine Fernando de Fuentes.

3. 3. El contexto de la postrevolución.

Con el asesinato de Emiliano Zapata (Chinameca, Morelos 10 de abril de 1919) y poco después el atentado y la muerte de Venustiano Carranza (Tlaxcalatongo, Puebla, 21 de mayo de 1920), México es un país desangrado en crisis y sin rumbo, que debe dar impulso a ciertas acciones para poder definir y dar significado a la mexicanidad que coincide con la necesidad de pacificar el país, darle sentido de unidad y homogeneidad.

La presencia de José Vasconcelos Calderón como Secretario de Educación durante el gobierno de Álvaro Obregón y las iniciativas para educar al pueblo mexicano a través de las misiones culturales a las que se sumaron jóvenes intelectuales y escritores fue el impulso democratizador para el país y la base para el discurso oficial de la Revolución Mexicana. De esta manera se aprecia el enlace del arte como manifestación plástica y literaria con la historia de nuestro pueblo, con el quehacer, el sentir, el pensar y la idiosincrasia de su gente. (Topete, 2016 p.18)

En el arte pictórico, el muralismo llega a influir en la ideología revolucionaria para reivindicar al indígena, al campesino en contraposición con los colonizadores, latifundistas y explotadores. Imágenes que podían transmitir la historia de un pueblo en su mayoría analfabeta. Los nombres de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Diego Rivera, entre otros artistas plásticos, se dieron a la tarea de reivindicar los valores de la cultura y de la revolución, en la que se había perdido la fe.

El llamado obregonismo, debía liquidar a sus oponentes y con mano firme, Álvaro Obregón, que solo tenía una, pone orden en un país en caos. Por otro lado, sus opositores y enemigos, o sea los que se opusieron al Plan de Agua Prieta, desarrollaron un movimiento encabezado por Plutarco Elías Calles y se dio el levantamiento que llevó a Álvaro Obregón a la presidencia.

El proceso regenerador de la Revolución Mexicana tocó a la literatura, con las limitaciones que supone un país donde la mayoría no lee, pero que se nutrió de la cultura popular y por lo tanto, del sentir, pensar, del quehacer y la idiosincrasia de la gente del pueblo y un medio adecuado o vehículo de denuncias políticas, pero destinada a las clases medias urbanas (Topete, 2016, p. 25).

La etapa postrevolucionaria fue igualmente sangrienta, como la revolucionaria. Siete años de cuartelazos, juicios sumarios, levantamientos, rebeliones y el Maximato, con el movimiento cristero. Pareciera que la cuota de sangre no tuviera fin, convulsiva fue toda la década de los años veinte. El gobierno en turno trató de legitimar su ascenso al poder y afinar una maquinaria de soporte, conocida como fase constructivista, como apuntó Enrique Krauze (2002), en relación con la presidencia de Plutarco Elías Calles:

La fase constructiva tuvo otros frentes: modernización del ejército, elaboración de los primeros contratos-ley en la industria textil, leyes y campañas de salud pública, proyectos de vivienda, exaltación del deporte, guerra al alcoholismo, depuración de la estadística nacional y, de nuevo como en Sonora, un alud de leyes como la petrolera, la forestal, la postal y las de extranjería, comunicaciones, colonización, pensiones civiles, migración etc. (Krauze, 2002, p. 344).

Luego de la reelección de Álvaro Obregón a la presidencia, por segunda ocasión acontece el 1 de julio de 1928 su asesinato, y con ello, el interinato de Emilio Portes Gil y el inicio

del periodo conocido como Maximato, en referencia al máximo jefe, Plutarco Elías Calles, fundador del Partido Nacional Revolucionario y que celebra su primera convención en el teatro de la República de Querétaro a principios de marzo de 1929. El partido une fuerzas, se identifica con la nación, diseña estatutos, centralista y elabora una ideología no clasista y abierta en la que caben “la acción radical, la organización centralista y aun la evolución moderada (Ídem. p. 362) partido corporativista que se convertirá en un partido de Estado que llevará al poder al general Lázaro Cárdenas y con este presidente el fin del Maximato.

Por supuesto que el cine no estuvo ajeno al sueño de afirmación nacionalista y a partir de los años veinte hubo una producción cinematográfica irregular y luego de fracasos, decepciones e intentos frustrantes, comenzaron a contarse historias con imágenes. Algunos pioneros como Germán Camus, Manuel Contreras Torres y Saénz de Scilia resistieron en el intento hasta que llegó el cine sonoro y a continuación las bases para la creación de la Industria Cinematográfica Nacional (De los Reyes, 2011, p. 81).

Con el ingeniero Pascual Ortiz Rubio, embajador en Brasil quien poco convencido vino a contender contra José Vasconcelos, en su corto periodo presidencial fue cuando se sentaron algunas bases para que el gobierno regulara la producción cinematográfica y tuviera control sobre las películas. En este periodo surge la novelística que habría que nutrir al cine.

La presencia de Sergei Eisenstein, teórico y realizador soviético del cine, estuvo en México entre 1930 y 1932 para levantar imágenes que retratan a un pueblo sometido que grita *¡Que Viva México!*, película que comienza a filmarse el 5 de diciembre de 1930 y abandonado el proyecto en 1932, que tenía la intención de evidenciar las injusticias desde tiempos prehispánicos hasta los años inmediatos a la gesta revolucionaria, la cinta

inconclusa influenció a muchos de los hacedores del cine en ese entonces como es Fernando de Fuentes director de *El compadre Mendoza*, e inclusive al camarógrafo Gabriel Figueroa, quien estuvo al lado de Eduard Tisse. Eisenstein trabó amistad y tuvo la colaboración de intelectuales como Pablo O'Higgins, Frida Kahlo, Miguel Covarrubias, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros entre mucho más, la expresión del cine y sus creadores mexicanos tuvieron la oportunidad de plantear problemáticas, pero la realidad siempre superó la ficción y la grandeza de nuestras epopeyas opacadas por detractores.

3. 4. La Revolución Mexicana novelada y hecha cine.

En el periodo postrevolucionario se desencadena la novelística cuya suma de aspectos formales, temáticos, ideológicos y de clase, desembocan en una “sorprendente congruencia: rechazo monolítico de cualquier visión alborozada y celebratoria de la Revolución” (Castro Leal, 1966 p. 20). Las novelas, cuyo tema era revolucionario reflejaron un ámbito sombrío y un crudo escepticismo que describen el despojo y la amargura de un pueblo bañado en sangre y de pérdidas ante el logro de caciques o del triunfo unilateral.⁹

El escritor Mauricio Magdaleno escribe entonces su novela más conocida *El resplandor* (1937), que muestra la realidad del pueblo otomí en el estado de Hidalgo y delata como los líderes defienden la causa para encumbrarse en el poder, así lo habla Antonio Castro Leal en la presentación de *El resplandor*.-

“Con colores sangrientos y sombras elocuentes muestra la tierra, tragedia de los de abajo y botín de los de arriba. Dos pueblos pobres, que la cal y el tepetate y la falta de lluvias hacen estériles e ingratos y junto a ellos, por un capricho de la Naturaleza, las

⁹ Ver el anexo # 3 con una lista de las novelas más significativas y sus autores.

tierras húmedas y jugosas de un futuro privilegiado, posesión que fue del encomendero, después paso al hacendado y que acabará por ser del gobernador del Estado” (Castro, 1960, p. 860).

Una crítica brillante a partir de trasladar imágenes de la novela a la pantalla, como sucede en varias películas que basan sus argumentos en novelas, cuyo escenario es la Revolución Mexicana. Este es el caso de *El compadre Mendoza*, película adaptada a la pantalla debido al entusiasmo y talento de Juan Bustillo Oro, con un guion elogiado por algunos intelectuales y escritores, teniendo como telón de fondo ese ambiente de amargura, tristeza, decepción y sobre todo desesperanza, que refleja la literatura mexicana, haciendo una crítica amarga, y que al trasladar las imágenes de la novela a la pantalla, tiene una acertada posición para reencontrar el pasado, resignificarlo y modelarlo a nuestros días.

En una charla entre Elena Garro y Marcela Magdaleno, hija del escritor para la revista *Tierra Adentro* comentó:

El guion de *El compadre Mendoza* es perfecto. Esa película cambio mi forma de ver el cine, comprendí que podían evidenciarse los abusos sociales estéticamente. Para ambos, Garro y Magdaleno, la clave para un buen guion, radicaba en un buen cuento o novela, y coincidían en lo grandioso de la película *Macario* basada en un cuento de Bruno Traven con guion de Emilio Carballido. (Magdaleno, 2016)

Es posible que Elena Garro haya estado deslumbrada con la película, pero también por una razón que Octavio Paz, en ese entonces siendo marido de Garro dijo: La crítica del estado de cosas reinante, no la iniciaron ni los moralistas ni los revolucionarios radicales sino los escritores, el ejercicio de la crítica como exploración del lenguaje y el ejercicio del lenguaje como crítica de la realidad (1994. p. 293).

Un eco sobre el alma nacional como un conjunto de costumbres y tradiciones, valores y creencias que sustentan a la sociedad y aquí la importancia al detectar el compadrazgo, como una Institución de la mexicanidad.

En síntesis, el mexicano y la mexicanidad se define como viva conciencia de la soledad histórica y personal de manera que México deja de estar en la invisibilidad para los latinoamericanos como afirma Bolívar Echeverría y el cine contribuyó a revelar el alma nacional presente en la cinta.

3.5. Mauricio Magdaleno y la novela

En el contexto de la postrevolución y el llamado nacionalismo mexicano en la década de los años treinta, ven a la luz por lo menos cincuenta novelas con el tema revolucionario, publicadas por primera vez en los sesenta, por Antonio Castro Leal e impresas en cuatro tomos por Aguilar Mexicana de Ediciones.

Las palabras de Mauricio Magdaleno son elocuentes cuando nos habla del nacimiento de la novela de la revolución mexicana:

En otras ocasiones se ha dicho que no son los ideólogos, que es el pueblo, el que con su instinto produce los movimientos revolucionarios. Yo creo que es la misma cosa. En realidad, el ideólogo, el apóstol, en este caso digamos Flores Magón, bebe de la angustia del pueblo, se convierte en ideólogo y expresa el sentimiento del pueblo. Y hablo de Flores Magón, porque allí empieza la influencia del intelectual, en la Revolución y la influencia de la Revolución sobre el intelectual. Flores Magón, además, fue un gran escritor... pasamos a lo que llamaríamos los escritores de la Revolución, que éramos niños cuando se produjo: López y Fuentes, Ferretis y yo. ¿Qué influencia teníamos de la Revolución? La mía fundamental, y creo que la de ellos. Nuestros padres se murieron en la lucha, y anduvieron en ella desde 1906; yo tuve el

privilegio de acompañar a mi padre y así conocí a personajes muy grandes.
(Magdaleno, 2011)

De manera que Magdaleno abreva de las raíces que forjaron el movimiento revolucionario y en el transcurrir del tiempo como escritor revela sus llagas, el relato de *El compadre Mendoza*, es el antecedente de lo que será su obra novelística en la literatura y también su incursión como guionista en películas emblemáticas de la llamada Época de Oro del cine mexicano.

En opinión del director de fotografía Gabriel Figueroa se refiere a Magdaleno diciendo: Uno de los escritores que logran un puente perfecto entre el guion y las imágenes. El equipo formado por Emilio “Indio” Fernández, Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno le dio buenos frutos al cine mexicano. De manera que resulta comprensible entender porque una buena novela lleva a un buen argumento y este a una realización cinematográfica la que puede resultar de excelente calidad artística.

3.6. Los entrañables cuasi compadres: Magdaleno y Bustillo Oro

El creador de la novela corta *El compadre Mendoza*, Mauricio Magdaleno y el adaptador Juan Bustillo Oro, fueron dos participantes en el movimiento por la autonomía universitaria y luego, de manera activa en la campaña por la presidencia en 1929 de José Vasconcelos Calderón. Muy jóvenes compartieron la cátedra con colaboraciones en los periódicos diarios, elaborando ensayos, escribiendo obras teatrales y posteriormente cuentos, novelas y guiones cinematográficos. Durante su juventud, fueron opositores a los primeros gobiernos de la postrevolución y con acidez señalaron la traición a los postulados de justicia social proclamados por la revolución.

Como novela *El compadre Mendoza*, ha pasado desapercibida si atendemos a las pocas ediciones que hasta hoy se han impreso. Sin embargo, la película es un hito en la historia del cine mexicano. En esta investigación se apunta la poca importancia en los análisis de esa figura reconocida como signo de la identidad del mexicano, que es el compadrazgo y sirve como andamiaje para polarizar las posturas ideológicas, sociales y económicas del mediero-terrateniente Rosalío Mendoza y el general agrarista Felipe Nieto. Sus principales protagonistas, y los valores que se implican de manera paralela con la Revolución Mexicana. La traición al compadrazgo es la metáfora para significar la traición a los postulados de “tierra y libertad”.

Hay que resaltar que la novela de Mauricio Magdaleno no se hace celebre ni siquiera a partir de la película dirigida por Fernando de Fuentes y la adaptación de Juan Bustillos Oro, quien trabajo el argumento con la intención de él mismo dirigir la cinta, derecho que le asistía, en primer lugar porque Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro fueron compañeros desde la Escuela Preparatoria en los años veinte, eran inquietos y fueron los creadores de *Teatro Ahora*, con el apoyo de Narciso Bassols quien los apoyo para que viajaran a España por ocho meses país donde Mauricio Magdaleno publicó en entregas *El compadre Mendoza* en el diario *El Sol*, dirigido por el escritor mexicano Martín Luis Guzmán, autor entre otras novelas de *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*, dos razones literarias para haber tenido que vivir en el exilio durante el Maximato.

De manera que *El compadre Mendoza*, ve la luz en letra impresa en España y esto lo menciona Magdaleno en la introducción a la edición que se encuentra en el Fondo Reservado del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Hemeroteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde se puede consultar esta primera impresión a manera de plaqueta fechada en el año de 1934, o sea el año en que

se estrenó la película en la ciudad de México que fue un 5 abril de ese mismo año en el Cine Palacio.

Algunos investigadores ubican la primera impresión en el año de 1936, por la editorial Botas junto con el texto *Concha Bretón* y la siguiente hasta 1979, publicada por Promexa (Topete, 2009, p. 14). Pero es claro que fue durante la estancia de Bustillo Oro y Magdaleno, tiempo en que estuvieron en contacto con la intelectualidad española y que ambos recibieron de Martín Luis Guzmán el apoyo para publicar algunos de sus trabajos tanto de teatro como novela.

La publicación antes mencionada, que se encuentra en resguardo, tiene esta dedicatoria: A Juan Bustillo Oro, realizador cinematográfico del drama de Rosalío Mendoza. La dedicatoria, plantea que el argumento trabajado por Juan Bustillo Oro y que aspiraba a dirigir, Magdaleno en un gesto de amistad le da el crédito de realizador cinematográfico aunque fungió como co-director. Por otra parte, hay que consignar que para el momento en que la productora Águila Films y la decisión de su productor don José Castellot para que la dirección de la película estuviera a cargo de Fernando de Fuentes, mismo que tenía experiencia. Los tres fueron amigos y colaboraron en otros proyectos cinematográficos sobre todo de Fuentes y Bustillo Oro. (De la Vega, 2012, pp. 59-60). Vale también recordar que años después Magdaleno se convirtió en el guionista de cabecera de Emilio, el *Indio* Fernández.

Tanto el desempeño de José Vasconcelos como primer secretario de Educación Pública en México (1921-1924) y posteriormente como candidato a la presidencia, tienen eco y resonancia en la película, debido a que destila la frustración, al ver la revolución traicionada con las fraudulentas elecciones del Partido Nacional Revolucionario. A la generación de 1929, pertenecieron Magdaleno y Bustillo Oro; dos personajes de la cultura

en México en relación a la filosofía, la cultura, el arte y el cine. En particular a partir de una novela corta, su adaptación y finalmente su puesta en escena, con la cinematografía para los iletrados, que son la gran mayoría en el país a principios de los años treinta, y el cine se convirtió en el medio para llegar a grandes conglomerados. Eduardo de la Vega Alfaro (2012, p. 14) lo expresa de la siguiente manera:

El compadre Mendoza (Fernando de Fuentes, 1933-1934), cinta inspirada en el relato homónimo de Mauricio Magdaleno, es llevado a la pantalla gracias a la iniciativa de Bustillo Oro, y es sin duda, la primera obra maestra del cine nacional referido a la Revolución Mexicana.

La película fue coyuntural en el periodo entre guerras y con el cine sonoro, que se hizo a partir de 1933 y que puso los cimientos para edificar la industria cinematográfica mexicana, que, en años posteriores, durante la Segunda Guerra Mundial, tendría auge, yendo a la cabeza de los países hispanoamericanos.

CAPÍTULO 4. EL VISIONARIO FERNANDO DE FUENTES CARRAU

Fernando de Fuentes Carrau, nació en el puerto de Veracruz el 13 de diciembre de 1894, recién había cumplido 30 años y en su acervo había intervenido en más de diez películas y dirigido la llamada *Trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes*, sus tres primeras películas reunidas por la filmoteca de la UNAM.

Desde muy joven tránsito por el mundo, estudio ingeniería y en la Universidad de Tulane, Estados Unidos la carrera de filosofía; a los 22 años, fungiendo como secretario de Luis Cabrera al tiempo que se redactó la Ley Agraria de 1915. Estuvo empleado un corto periodo en la Embajada de México en Washington, atendiendo asuntos comerciales y diplomáticos del carrancismo. De regreso a México fue premiado con el primer lugar en el concurso de poesía de El Universal y el Excélsior en 1917. Trabajó en salas de cine, como exhibidor y luego gerente de la sala Olimpia (Gómez, 2005). Su inicio en la cinematografía la hace como ayudante de Antonio Moreno, en la primera película sonora de la historia mexicana, *Santa*, realizada (1931). *Una vida por otra* y *Águilas frente al sol* (1932), fungiendo como editor. A partir de *El anónimo* (1933), comienza su trayectoria como director, considerado el más sobresaliente de los años treinta, con una larga trayectoria que va desde 1931 hasta 1958, habiendo dirigido 36 películas, un número parecido como productor, además de haber intervenido como editor y escritor en varias cintas.

Uno de los años más productivos de Fernando de Fuentes fue 1933, cuando dirige *El anónimo*, *El prisionero 13*, *La Calandria*, *El tigre de Yautepec* y *El compadre Mendoza*. Algunos autores ubican *El compadre Mendoza* en el grupo de películas pertenecientes a 1933, sin embargo, en documentos como la bitácora de filmación, que se encuentra en la

Cineteca Nacional, se indica que fue un 2 de enero de 1934 cuando se dio la pizarra de inicio.

Como innovador y ajustado a la mecánica de la incipiente fase industrial del cine mexicano, De Fuentes logra el éxito taquillero no solo en México sino en los países Latinoamericanos con la película: *Allá en el rancho grande* (1936). Esta película abrió el mercado de Latinoamérica; fue premiada en el Festival de Venecia, por su fotografía realizada por Gabriel Figueroa, siendo su primer largometraje. También fue premiada en México por el presidente Lázaro Cárdenas. La cinta crea un modelo que va a funcionar, el del charro cantor, un tratamiento folclorista, muy convencional, al que le seguirán un sin fin de imitaciones por otros directores, llevando a la pantalla a los ídolos de las canciones rancheras.

Vale la pena comentar brevemente algunas películas del director como son *Zandunga* (1938) con la legendaria Lupe Vélez, *¡Así se quiere en Jalisco!* (1942), primera película mexicana a color. Con *Doña Bárbara* (1943), *La Mujer sin alma* (1944), y *La devoradora* (1946), cintas que tuvieron en el papel protagónico a María Félix, en la etapa del cine mexicano en la que nace el mito de la “Doña”.

La primera co-producción México-España con el cantante y actor Jorge Negrete en *Jalisco canta en Sevilla* (1949) que se le debe a De Fuentes. Con la actuación de Pedro Infante e Irma Dorantes los dirigió en *Los Hijos de María Morales* (1952). Su última cinta compartiendo créditos de dirección con León Kimovsky y Florián Rey con el título de *Tres citas con el destino* (1954), una co-producción de Argentina, España y México se trata de un relato policiaco, dramático y de fantasía. La cinta se tituló *Maleficio* en algunos países.

En Cuadernos de la Cineteca, en el número 3 (V., 1976, p. 29), se puede rescatar una opinión que hace Mauricio Magdaleno sobre De Fuentes: “Era un hombre muy centrado, parecía no tener sentido artístico, y esa fue su cualidad principal; poseía un raro equilibrio entre la desmesura del artista y lo que se necesita para hacer una película. Conocía la técnica admirablemente: Fue un gran director, un creador”.

Por su parte, dice Eduardo de la Vega Alfaro (1979) nos comenta que mucho se ha escrito sobre los méritos, las virtudes y la capacidad de este importante realizador, llamado con gran justicia, el padre del arte cinematográfico mexicano.

En los años 1933 y 1934 Fernando de Fuentes realiza siete películas, dos de ellas que se integran a la llamada *Trilogía de la Revolución Mexicana* con *El prisionero 13*, argumento de Miguel Ruiz y *El compadre Mendoza*, argumento de Juan Bustillos Oro y Mauricio Magdaleno, ambas de abierta denuncia a la revolución traicionada. Se interroga Carlos Monsiváis (1981, p. 1446) sobre la validez del “impulso revolucionario”, sin que se hayan modificado la estructura, los valores, ni los cambios políticos requeridos. La cinta *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936), novela adaptada por Xavier Villaurrutia y debida a quien centro su obra literaria en Doroteo Arango (Francisco Villa), el conocido Centauro del Norte, el periodista, escritor y profesor Rafael F. Muñoz.

De manera que la trilogía formada por estas tres películas y dirigidas por el innovador, director y productor Fernando de Fuentes, ofrecen su interpretación para denunciar las desviaciones y la pérdida en la fe de la Revolución Mexicana desde su posición de pequeño burgués, apunta De la Vega Alfaro:

La traición de Rosalío Mendoza representa, ante todo, el espaldarazo de la burguesía mexicana al movimiento más sólido y organizado de la revolución: el zapatismo... La simulación verbal de Mendoza obedece a una lógica estricta de la ideología burguesa, según la cual, primero están los intereses y después lo ideales. (1979, p. 69)

A pesar del distanciamiento crítico y analítico, la lucha zapatista tiene en esta película una crónica de lo más fiel, que termina con la alegoría de la traición y muerte del caudillo del sur. Hay que agregar que las producciones posteriores de nuestro cine fueron suplidas por acciones, teniendo como escenografía la revolución, algunas de manera espectacular, pero sin la posición crítica de estas cintas. De Fuentes tuvo que bifurcar el camino y se dedicó al género que el mismo descubrió, el del *charro cantor*, a partir de la primera que fue "*Allá en el rancho grande*" (1936), y la segunda versión de 1949 llevando a Jorge Negrete de protagonista, con mucho éxito en taquilla y menos dificultades de censura que las películas de juventud.

4.1. La trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes

La trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes esta presentada por la Filmoteca de la UNAM, en su edición conmemorativa en el 2010, Centenario de la Revolución Mexicana. En la invitación para conocer este valioso material, proveniente del inter negativo digital restaurado, en su comentario en la presentación John Mraz escribe: "De Fuentes nos ofrece uno de los materiales ejemplares de lo que el cine puede dar a la historia, la capacidad de reproducir facetas vitales de la realidad que están constantemente

presentes. En forma sucinta reproducimos el párrafo que Julia Tuñón dedica a esta colección:

La trilogía de Fernando de Fuentes muestra la imagen de la Revolución como algo avasallante («la bola»), terreno de la crueldad. Observa la guerra desde los años treinta, desde una perspectiva suficientemente distante como para poderla criticar, pero suficientemente cercana como para dolerse todavía. La observa la familia, como seguramente la vivió la clase media y la pequeña burguesía a la que pertenecía el director: con impotencia, marginada de las decisiones, tratando de salvar las vidas personales y las posesiones. La versión de De Fuentes marca las continuidades, la corrupción, la traición, la falta de ideales, el poder excesivo y la desinformación. No vemos en estas cintas la exaltación del triunfo sino la desilusión y el desgarramiento. De Fuentes parece estarle preguntando a su público espectador: ¿y a usted cómo le fue? La imagen dista de la que transmitía la historiografía de esos años, según Florescano: una Revolución pegada a los ideales, nacionalista, popular, agrarista. Paulatinamente la academia matiza sus concepciones, aprendiendo a ver las continuidades y preguntándose otras cosas, mientras el cine nacional repite cada vez más una serie de esquemas y convenciones dictadas por las necesidades comerciales.

Al margen, que la cinta *El prisionero 13* fue censurada y poco exhibida, *El compadre Mendoza*, en México también se tiró al olvido, pero corrió mejor suerte sobre todo en España durante la guerra civil. Y la primera gran producción mexicana *¡Vámonos con Pancho Villa!* por cierto la más anti villista de las películas, que fue un rotundo fracaso de taquilla a pesar del apoyo que recibió del gobierno de Lázaro Cárdenas. Portentoso largometraje con escenas de batallas con cantidad de caballos y extras, una súper producción para la época.

Cabe añadir que el cine que se hizo a partir de la década de los treinta pone los cimientos para edificar la industria cinematográfica mexicana, que años posteriores, durante la Segunda Guerra Mundial, tendría un auge yendo a la cabeza de los países hispanoamericanos con la llamada Época de Oro del cine mexicano, hay quienes coinciden que es con *¡Vámonos con Pancho Villa!* la película con la que se inaugura ese periodo.

De manera que el medio que más ha contribuido en la percepción de lo que fue la Revolución Mexicana es sin lugar a dudas el cine, no tanto con cintas propositivas sino aquellas francamente comerciales principalmente norteamericanas con un sentido xenófobo y discriminatorio, y las mexicanas con una mistificación que elude la historia con canciones, charros y bravuconas señoritas que al final de la cinta se van de Adelita corriendo al lado de su altivo y guapo general revolucionario que va a caballo.¹⁰

Sin embargo, algunas novelas han servido para dar vida a situaciones muy específicas de nuestra historia como la llamada en el medio “la película maldita” basada en la obra del mismo título de Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo* (1960) y filmada con todo el entusiasmo por Julio Bracho y que de manera bien documentada Eduardo de la Vega Alfaro en su ensayo *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, (2012) ofrece el panorama del verdadero viacrucis durante treinta años de una cinta prohibida. Del mismo autor es el primer ensayo sobre *El compadre Mendoza*, considerada “primera obra maestra del cine nacional referida a la Revolución Mexicana”, los dos ensayos son imprescindibles para entender los vericuetos del autoritarismo y la demagogia, además de la censura antidemocrática en que se vio envuelta la producción

¹⁰ Es la película *Enamorada* (1946) de Emilio “Indio” Fernández en una primera colaboración con María Feliz (Beatriz Peñafiel) renuncia a su vida mimada para irse de Adelita, con la actuación de Pedro Armendáriz (José Juan Reyes) como general revolucionario arbitrario, enamorado y macho. La señorita Peñafiel “enamorada” va con la mirada fijada en el horizonte.

artística en general y el cine en lo particular, sistema que llevo de manera recurrente a mistificar la situación sociopolítica en vez de tratar los temas genuinamente dolorosos que atañen a los mexicanos, aquí se resaltan las palabras del autor de los dos ensayos.

La tragedia de México se prende del celuloide con crudeza y violencia, electrizando nuestros recuerdos. Y no se diga que debemos ocultarnos a nosotros mismos y a los extraños todo aquello de lo que se nutre nuestro drama nacional. Precisamente hasta donde tengamos valor para confesárnoslo, para repetírnoslo, desnudamente, será hasta donde México se sanee y se salve. La primera tarea que está ante los mexicanos es la de descubrirse a sí mismos, con todas las consecuencias del descubrimiento y sin disimular nada de lo que él nos ilumina. Sólo descubriéndonos haremos nuestra patria hasta hoy desgraciadamente en casos que urge aclarar por todos los medios. (2012. p. 37)

4. 2. La crítica lo aprecia o refuta

Vale la pena recordar cómo se da la censura en el México postrevolucionario. Mentas lúcidas como la del poeta Xavier Villaurrutia, un asiduo cinéfilo y crítico de cine se anticipa a lo que Octavio Paz complementa y enriquece en sus ensayos, al hablar del papel del escritor y del crítico dice que: La crítica debe ser, resumiendo clara y objetiva. El crítico no debe cohibirse a la hora de expresar su verdadero sentir ante aquello que juzga. No importa que a veces como sucede en el caso de la valoración de filmes mexicanos se llegue a acusar al crítico de traidor a la patria. (Villaurrutia, 1970, p. 9)

La contestación que Villaurrutia da en sus colaboraciones sobre cine en los diarios contrarresta las opiniones adversas a *El compadre Mendoza*. Una en El redondel del 8 de abril de 1934 dice:

Nos hemos pasado la vida entera protestando de que en el vecino país se nos denigra, y ahora nos dedicamos a hacer películas que, positivamente, exhiben lacras repugnantes[...]De seguir el sendero marcado primeramente por *El prisionero 13* y ahora por *El compadre Mendoza*, nuestra producción cinematográfica conseguiría que la fama de bandidos que nos han creado los yanquis, fuera sustituida por otra peor: la de los traidores[...]el argumento de *El compadre Mendoza* termina con un episodio odioso, que está “calado” de la muerte real del caudillo suriano, los productores han pintado un ambiente de falsedad, en el que pululan gentes acomodaticias[...]las lacras no deben mostrarse, y si la censura fue eficaz para contener los desmanes cometidos contra nuestra raza en tierra extraña, debiera, también, vigilar a los que dentro de México mismo buscan nuestros peores defectos para exhibirlos ante los ojos del mundo entero.

Pero no toda los comentarios fueron contrarios varios fueron alentadores como el firmado por Rafael Bermúdez Zatarín en el Universal el 8 de abril de 1934, días después de su estreno:

El perfeccionamiento de Fernando de Fuentes es el resultado de una labor conspicua, de una tenacidad que solo es dable hallar en los trabajadores incansables, en aquellas personalidades que se dan de lleno a su inspiración, transmitiéndole todo su vigor y la exacta penetración que implica en el amoldamiento a la creación que va adquiriendo figura, colorido carácter, individualidad...

Los comentarios periodísticos de la época son polémicos y parte del acervo hemerográfico se puede consultar en la Cineteca Nacional.

Basta recordar los ataques frontales a *El compadre Mendoza*, que es la alegoría y poderoso drama sobre el desencanto de la revolución, algunos ofendidos moralistas reaccionarios al servicio del grupo en el poder, habiendo entendido el trasfondo de la historia, la encontraron ofensiva a la patria, en lugar de señalar que la propuesta de este cine en la formación crítica y de valores de los mexicanos y un valioso ejemplo de honesta propuesta ante la virtual institucionalidad de la revolución.

Es importante precisar que la hacienda El Rosario, no es el espacio idílico en que posteriormente se convierte, inclusive a partir de *Allá en el rancho grande*, una fórmula en que existe la hacienda con el buen patrón donde siempre la armonía se encauza para un final feliz, todo lo contrario a *El compadre Mendoza*, con un final, como lo apunta Monsiváis, del desencanto, el escepticismo y la amargura, que es la manera crítica que hace Magdaleno y que sabe interpretar De Fuentes en un tono pesimista mientras sin el menor pudor van en el ascenso los traidores.

En las páginas que se despliegan en el capítulo siguiente se fincan reflexiones y el análisis de los valores presentes en ese rasgo de la cultura mexicana que es el compadrazgo, eje central que aparece inmerso en el melodrama que Fernando de Fuentes, supo interpretar a partir de un binomio afortunado: una novela valiente y propositiva que llevada a la pantalla a partir de su argumento, ha dado una de las mejores películas, de las cientos que se han producido desde entonces en el territorio nacional y en el extranjero teniendo como telón de fondo la Revolución Mexicana, y que brinda una inmejorable oportunidad para enfatizar un rasgo de la cultura mexicana, el compadrazgo, que por ser tan familiar en otras películas pasa desapercibido a pesar de que en las comunidades el papel que desempeñan los padrinos y los compadres es el de consejeros y guías para la reproducción de los valores morales y a la persistencia de un sistema social existente y donde la comunidad actúa, siente y piensa como un solo grupo.

CAPÍTULO 5 Algunos datos sobre El compadre Mendoza

Un movimiento de cámara no es una cuestión de técnica sino una cuestión de moral.

Jean Luc Godard.

En una entrevista que se reproduce en Cuadernos de la Cineteca (Núm. 3 V 1976 p.

28) Mauricio Magdaleno cuenta cómo se incorpora al cine:

Nomás me compraron el argumento de *El compadre Mendoza*. Intervine matizando un poco esto y lo otro; no sabía adaptar y ahí aprendí, si es que alguna vez lo hice. Me pagaron setenta y cinco pesos; De Fuentes, que era el que conocía, realizó la adaptación. En noviembre de 1933 quedo registrado el argumento.

La preproducción de *El Compadre Mendoza* se realizó en 1933 y varios estudiosos dan por asentado este año como el de su realización, sin embargo, teniendo el Plan de Rodaje, al que se tuvo acceso, que se encuentra en el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, están registradas las escenas a filmar. Se encuentra anotada como fecha de inicio el martes 2 de enero de 1934, por cierto, una madrugada de crudo invierno, y se filmaron las escenas de los exteriores de una hacienda de Azcapotzalco con los contingentes zapatistas 100 extras y 50 soldados federales, 25 peones y 8 niños y los personajes principales Rosalío, Nieto, Dolores, Eufemio, Jerónimo y el Coronel Martínez, escenas filmadas en el patio de la hacienda y exteriores. Fueron consideradas dos semanas de rodaje y dos días más como margen para filmar en los sets interiores construidos y está anotado como el último día de filmación el 19 de enero de 1934.

Sin embargo, Juan Bustillo Oro registra otra fecha en el periódico Unomásuno en 1979 narra: Cuando se inició la filmación de *El compadre Mendoza* –la fría mañana del 17 de diciembre de 1933 – en El Rosario, para seguir en los estudios de la Nacional

Cinematográfica, el signo que guiaba a Fernando de Fuentes era muy distinto del que dominaba en mi clima anímico, dice Bustillo Oro.

Algunas otras imprecisiones, además de la fecha, es la realización de la fotografía que en los créditos aparece hecha por Ross Fisher, pero Mauricio Magdaleno en 1976, cuarenta y tres años después, comenta: “El compadre Mendoza fue hecho por un gran fotógrafo que, también, venía de Hollywood: Alex Phillips. En aquella época la producción de los filmes constaba muy poco.¹¹ Esta declaración ha generado confusión en cuanto al director de fotografía.

Otra cuestión interesante que señalar es que Juan Bustillo Oro pretendió dirigir la cinta debido a que había trabajado en el argumento, tenía experiencia como dramaturgo y como director de teatro, había trabajado con los dos actores protagónicos de *El compadre Mendoza*: Antonio R. Fraustro y Alfredo del Diestro en Teatro Ahora (De la Vega, 2012, p.44) e influyó para que otros participantes trabajaran en la cinta.

La realidad es que Juan Bustillo Oro tenía poca experiencia como director – incluso declara al periódico Unomásuno (Núm. 55 1 x 1979) con tono nostálgico:

La poca fortuna de *Tiburón* me dejó sin productores pero no sin ánimo. No sin ánimos, porque no tuve tiempo de perderlos. Ya para entonces había yo alistado un nuevo guion *El compadre Mendoza*, al que transferí, multiplicadas esperanzas e ilusiones. Lo terminé a fines de julio, antes de que *Tiburón* entrase en rodaje.

Tiburón (1933) fue un sonado fracaso y por ello el productor don José Castellot determinó que fuera Fernando de Fuentes el realizador, que pese a su juventud había trabajado intensamente ese año de 1933 en siete películas y cuatro como director, “se

¹¹ Cuadernos de la Cineteca Nacional núm. 3 (V 1976) p. 28

había situado a la vanguardia entre los entonces escasos realizadores con que contaba el cine nacional” (2012. p. 43).

Juan Bustillo Oro pasó a ser el co-director de la película, ambos trabajaron los diálogos y finalmente De Fuentes terminó dirigiendo la cinta con varios aciertos como haber agregado un personaje esencial, la muda María (Emma Roldán) que representa la mirada acusadora pero simbólicamente el pueblo que es testigo anónimo de la tragedia.

El trabajo de post producción se realizó con eficiencia y rapidez en menos de tres meses, considerando la etapa rudimentaria de la cinematografía y la reciente incorporación del sonido a la película.

En la cartelera cinematográfica de la ciudad de México aparece el anuncio con el estreno de la película *El compadre Mendoza* en el cine Palacio el 5 de abril de 1934, la entrada costo dos pesos y cincuenta centavos y el público acogió muy bien la cinta. Fue la primera de la serie que filmara la empresa Interamericana, S. A. pero poco después vendió los derechos a la productora Águila Films.

5.1. La mexicanidad.

De manera breve se hará referencia a la mirada de Fernando de Fuentes sobre la escenificación del momento histórico presente en la trama de la película teniendo como telón de fondo la Revolución Mexicana, vale aclarar que el tema es la traición al compadrazgo y en una segunda lectura a la revolución en sí, pudiéndose apreciar como una metáfora de fuerte contenido al movimiento social, en sentido estricto no es una película histórica sobre la revolución aunque presenta hitos que a primera vista se advierten como históricos, inclusive en el cartel publicitario, por lo que se considera que lo importante es el tema de la mexicanidad, la nacionalidad, quizás el sentido patrio que aparece.

En su ensayo Estela Morales Campo, *José Vasconcelos, maestro de la juventud de América* (2001), nos aproxima al concepto de la mexicanidad mencionada por Vasconcelos en su ensayo *La Raza Cósmica*, pensamiento rector en contraposición al *sajonismo*, que tuvo ecos en Latinoamérica, aquí este párrafo (p.163).

Una preocupación de Vasconcelos fue trasladar los principios de la Revolución del campo de batalla a lo político, a la enseñanza, a la educación y a la cultura para la riqueza del espíritu y de la vida cotidiana. La alfabetización y la educación eran las únicas armas sólidas para cambiar la condición de pobreza del pueblo y la falta de desarrollo del país. Para Vasconcelos la educación debería apoyarse en valores universales tomando en cuenta la presencia de la especificidad mexicana, que permitiera reconstruir un presente posguerra y proyectar un futuro más libre y más justo para el campo y la ciudad. Morales (2009 p. 163)

De ahí que José Vasconcelos en su ensayo *La Raza Cósmica* (1925) hable de la mexicanidad la que se basa en el mestizaje mismo que conducirá al desarrollo de la quinta raza en su ensayo Thomas Träger apunta:

Los representantes de la mexicanidad tomaron una nueva autoconsciencia basada en el mestizaje y la diversidad racial y, al mismo tiempo, una certeza de pertenecer a una raza iberoamericana que sirve a un propósito superior. Vasconcelos sentó así en su concepto de la mexicanidad, las bases para una nueva y positiva "autodeterminación" mexicana.

Con la intención de mencionar brevemente el contexto de la Revolución como de la Postrevolución introducimos un párrafo con la intención de contextualizar de manera sucinta y mencionar la importancia de las reflexiones de Octavio Paz, aquí lo declarado por Carlos Monsiváis: Dice que *El Laberinto de la soledad*, es la Revolución mexicana,

y su resonancia está muy en deuda con la muy atractiva descripción de la psicología nacional y la Revolución mexicana en el discurso oficial y en la reflexión:

En el análisis, se combinan algunos de los significados de la Revolución mexicana es la fuente de las instituciones, los avances sociales y los espacios educativos y culturales; es la destrucción de una dictadura a la que remplazan las formaciones autoritarias en algo actualizadas; es el hecho de armas que desembocan en una épica congelada en estatuas y murales; es el cerco institucional que cada año elogia a la violencia fundadora; es la construcción de la estabilidad cuyo pago es el perenne empobrecimiento de la mayoría; es la secularización del país a cargo de los libros de texto, la insistencia en los valores cívicos, la industria cultural y la internacionalización de las clases medias; es la organización social del Estado que admite espacios de tolerancia mientras no afecten los controles del poder; es la victoria del espíritu laico sobre el tradicionalismo (si los cristeros fusilan a los maestros rurales; los revolucionarios fusilan a los santos, y ni uno ni otros resucitan) es la concentración de los privilegios disculpada por la demagogia y aliviada por el reparto de bienes marginales; es la esquizofrenia” política que siempre afirma lo contrario de sus acciones; es el muy desigual desarrollo educativo. En *El laberinto...* Paz aborda la dimensión épica de la Revolución, la emergencia de los ejércitos de Zapata y Lázaro Cárdenas. Monsiváis, (FCE, p. 26)

Octavio Paz además nos ofrece otros elementos de interpretación sobre la mexicanidad en ese trance:

Nuestra Revolución es la otra cara de México, ignorada por la Reforma y humillada por la Dictadura. No la cara de la cortesía, el disimulo, la forma lograda a fuerza de mutilaciones y mentiras, sino el rostro brutal y resplandeciente de la fiesta y la muerte, del mitote y el balazo, de la feria y el amor, que es rapto y tiroteo. La

Revolución apenas y tiene ideas. Es un estallido de la realidad: una revuelta y una comunión, un trasegar viejas sustancias dormidas, un salir al aire muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo a ser. ¿Y con quien comulga México en esta sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser. La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal, al otro mexicano [...] Vasconcelos resuelve la cuestión al ofrecer su filosofía de la raza iberoamericana. El lema del positivismo, “Amor, Orden y Progreso”, fue sustituido “Por mi Raza Hablará el Espíritu”, (1973, p. 134).

De este espíritu están imbuidos los dos argumentistas Mauricio Magdaleno como escritor de la novela y el principal autor del argumento Juan Bustillos Oro y la representación simbólica por la cinematografía de Fernando de Fuentes que da como resultado final *El compadre Mendoza*, película que dilucida una manera de ser del mexicano al encontrar en el compadrazgo un rasgo de identidad común a la cultura de nuestro país que líneas adelante vamos a analizar.

5. 2. El elemento del psicoanálisis en el alma mexicana

El filósofo Samuel Ramos ve publicado en 1934, el mismo año que se estrena la película y se publica el libro de *El compadre Mendoza*, su famoso ensayo sobre la mexicanidad *El perfil del hombre y la cultura en México*, resultado de años de estudio donde dice: El psicoanálisis permite descubrir en el alma mexicana fuerzas oscuras que, disfrazadas de aspiraciones hacia fines elevados, en realidad desean un rebajamiento de los individuos (Ramos, 1934, p. 16).

El antecedente es que Ramos fue alumno de Antonio Caso y se inspiró en la obra de José Vasconcelos y de Ezequiel Chávez, los tres maestros pertenecieron a la Generación

del Ateneo que tuvieron gran influencia en la intelectualidad durante el porfiriato y posteriormente, la que contribuyó a reconocer eso que se ha llamado “mexicanidad”, Ramos ayuda a definir el perfil del principal protagonista, el hacendado Rosalío Mendoza:

El mexicano burgués posee más dotes y recursos, intelectuales que el proletario para consumir de un modo perfecto la obra de simulación que debe ocultarle su sentimiento de inferioridad. Esto equivale a decir que el “yo” ficticio construido por cada individuo es una obra tan acabada y con tal apariencia de realidad, que es casi imposible distinguirla del “yo” verdadero (Ramos, 1934, p. 64)

En *El Laberinto de la soledad*, al referirse a Ramos el ensayista Octavio Paz resalta:

No solo la mayor parte de sus observaciones son todavía válidas, sino que la idea central que lo inspira sigue siendo verdadera; el mexicano es un ser que cuando se expresa se oculta; sus palabras y gestos son casi siempre máscaras. Utilizando un método distinto al empleado en ese estudio, Ramos nos ha dado una descripción muy penetrante de ese conjunto de actitudes que hace de cada uno de nosotros un ser cerrado e inaccesible. (Paz, 1973, p. 143)

Estas observaciones resultan relevantes para poderse adentrar con mayores elementos a la trama de la película *El compadre Mendoza*, que se analizará más adelante, así poder advertir que el General Zapatista Felipe Nieto lleva al bautisterio al primogénito de los Mendoza y ello tiene que ver con la parte sacramental y por lo tanto religiosa, Ramos apunta:

Estas modalidades que dan al alma su carácter, sólo puede troqueladas un poder espiritual como la Iglesia Católica, actuando de un modo permanente de

generación en generación, como una atmósfera que los individuos se ven obligados a respirar desde el nacimiento hasta la muerte (Ramos, 1934, p. 75).

Estos atavismos suponemos son por los que Nieto antepone el compadrazgo, por encima de su pasión amorosa, incluso los “negocios” desventajosos, los principios del agrarismo y todo asumido por el honor a la lealtad y esa ley no escrita del compadrazgo que tiene raigambre sobre todo entre la gente del pueblo principal observadora y conservadora de la tradición y la costumbre.

5. 3. Reflexión del cine en la historia para el análisis.

Para Pierre Sorlin, las películas que reconstruyen el pasado se refieren más a la sociedad que las ha realizado, a su contexto, que al acontecimiento histórico que intentan evocar. Aunque se refieran a temas históricos ocurridos anteriormente:

... los directores eligen aquellos eventos que tienen conexión con las circunstancias contemporáneas en las que están inmersos. Así, la lectura histórica y el análisis que los investigadores realizan sobre los filmes, constituyen una forma de aproximación a la manera en la que individuos y grupos perciben su propia época. Un filme es un montaje, una sucesión de puntos de vista y no una mirada neutral sobre las cosas, además de producción de sentido, constituye un producto cultural, obra de un equipo inmerso en un medio cuyo lenguaje y orientaciones comparte. (Sorlin, 1985, p. 78)

Veremos en el análisis como *El compadre Mendoza*, a partir del tratamiento, representa ese acontecimiento histórico en que los personajes potencian, gracias a la habilidad en el manejo escénico que hace De Fuentes, ciertos valores que los convierte tanto de atracción como de rechazo y nos deja una visión donde la importancia del compadrazgo, con los grandes valores de la vida, conllevan no solo a exponer normas, leyes u observancias sino a buscarlas y descubrirlas aunque no sean evidentes y

transferirlas a situaciones reales de aprendizaje ético bajo la premisa de construir una sociedad cada vez más justa. (Pereira, 1997, p. 224).

El hecho que la cinta haya sido de bajo costo, realizada con una tecnología elemental y realizada hace más de 80 años no le resta actualidad ni el valor de contribuir con su lectura, para reflexionar sobre el presente. En mucho auxilia al público poder decodificar el lenguaje de la imagen y neutralizar, lo que sucede en la actualidad con tantos efectos sonoros y visuales, como la parafernalia digital, las piruetas tecnológicas, para dejar clara la ecuación simplemente humana que es la característica esencial que tiene *El compadre Mendoza*, sin parafernalias tecnológicas, parafraseando a don Charles Chaplin.

Son concluyentes las reflexiones que hace Zulema Marzorati, sobre la perspectiva del saber histórico en su investigación, la que se reproduce por su precisión:

En el mundo moderno la percepción es moldeada mucho más por las imágenes que por las palabras. Las imágenes cinematográficas las que contribuyen a generar en la mente del ciudadano moderno la conciencia histórica, ayudando a los historiadores a comprender la sociedad en que fueron realizadas, el filme deja de ser sólo un entretenimiento, convirtiéndose en un documento de gran influencia política, altamente revelador de tensiones y de problemáticas históricas que a través de las representaciones de la realidad ilumina los procesos sociales.

De acuerdo con los aportes teóricos arriba descritos, el cine es:

...artefacto cultural e ideológico y medio de comunicación masivo- ofrece al historiador múltiples perspectivas de análisis: como documento histórico, versión fílmica del pasado, como recurso didáctico, sistema signficante, y lugar de la memoria y del imaginario social. Todas ellas constituyen espacios de encuentro, de intersección

entre estas dos prácticas y determinan la conformación de un nuevo campo explorado por los investigadores que valoran las imágenes en movimiento como elementos relevantes para la construcción del saber histórico. (Marzorati, 2008, pp. 42-45).

Por lo tanto, se puede decir que la Revolución, desde la visión De Fuentes asume el carácter de un mito, mito fundador y fundamental en la historia contemporánea de México, pero, además, como lo plantea Julia Tuñón, se trata de un mito filmable, escenario de hazañas, aventuras y amores sin cuento. Estamos, pues, ante un tema privilegiado tanto para la reflexión histórica como para la industria del ocio. (Tuñón, p. 134).

De manera que el cine contribuye como reflexión histórica y como entretenimiento, además de revelar aspectos de la cultura y del contexto en que se da la trama. De Fuentes respetando la novela realiza el cambio del poder con las fotos de Huerta, Zapata y Carranza, personajes históricos, que le dan peso de veracidad a la ficción.

Tomando como base las investigaciones, ensayos, manuales y libros escritos por el doctor Lauro Zavala sobre el discurso y el análisis cinematográfico y distinguiéndose el autor como uno de los académicos que en Hispanoamérica se dedican a la investigación cinematográfica se transcribe el siguiente párrafo para advertir otros elementos que intervienen en el análisis cinematográfico:

El ritmo del montaje, el tono de la banda sonora, el movimiento de la cámara y la composición de la imagen inicial son una condensación alusiva al resto del relato y será retomada nuevamente en la imagen final de la misma película (2000, p. 24).

De manera que la secuencia, la escena, el plano, el encuadre, como lo señala Godard más que una cuestión de técnica es una cuestión de moral, ahí está implícita la honestidad

con ideología, reconocimiento al poder de clase y sexos. Poder apreciar lo que da valor a las cosas, que haya sentido sin un objeto concreto más bien de intención: el cine como expresión sintética del mismo acontecimiento histórico. Dicho a la manera de Godard, el cine quiere y puede ser el pensar que piensa el pensar...el cine no piensa en imágenes sino entre imágenes (De Lucas, 2010).

CAPÍTULO 6. ESTRUCTURA Y ANÁLISIS DE *EL COMPADRE MENDOZA*

El análisis de una película debe incluir no solo el tratamiento de la trama sino un acercamiento, aunque sea somero, con otras disciplinas como la filosofía, la antropología, la sociología o la historia. En esta investigación se presenta un acercamiento con el escenario de la Revolución Mexicana, que es cuando transcurre el argumento, el otro momento, es cuando sucede la realización, de forma que, en ambos casos se establecen relaciones con el pasado.

La intención primera es brindar elementos que permitan contextualizar la tendencia de la que están imbuidos los argumentistas de la película junto al director, en los primeros años de la década de los años treinta: juventud, honestidad, ebullición intelectual y pasión.

Vale aclarar que sin perder de vista la relación del compadrazgo, que es el pivote en el que se basa la hipótesis como Institución de la cultura mexicana, al revelarlo, el lenguaje cinematográfico nos permite adentrarnos en lo que subyace: las emociones de los personajes, motivados por el compromiso de lealtad. El poder tener acceso a la descripción de las escenas y los diálogos entre los personajes, con el guion en mano, facilita la comprensión del argumento y enfatiza las situaciones donde la correspondencia con el compadrazgo está presente.

6. 1. Metodología de acciones en orden lógico y cronológico

En su ensayo de *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, Zavala (2000) proporciona una definición sobre que es el cine, mismo que resume su poder transformador de la propia identidad, al ser un fenómeno cultural. A continuación, se transcribe el párrafo:

El cine es ese espacio de nuestra cultura que ofrece la posibilidad de transformar aquello que está ligado a nuestros deseos y a nuestra manera de desear. De ahí que ir al cine sea un ritual y a la vez una actividad con un enorme potencial histórico. Nuestra propia identidad está asociada a las formas que adopta en el cine la variedad de arquetipos del inconsciente colectivo. La misma continuidad histórica empieza, entonces, en esta forma de la continuidad emocional que se llega a transmitir generacionalmente. De hecho, hay quienes piensan que sólo el cine tiene esta fuerza de transformación. El cine es, en suma, la cifra de nuestra identidad imaginaria. (Zavala, 2000, p. s/n)

El análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica. Para fines de análisis se esquematiza de la siguiente manera:

Estrategia de interpretación				
Pregunta	Objeto	Método	Medio	Contexto
Qué es lo específico	Análisis	Fragmentación	Didáctico	Segmento

Fuente: Elaboración propia con base en *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, Zavala (2000) s/p <http://www.comunicacionlenguajesycultura.org.mx/wpcontent/uploads/2017/01/Seducci%C3%B3n-luminosa.pdf> Rescatado 9 de junio de 2018.

Elementos de la estructura mítica (ibíd. s/p) adecuados a *El compadre Mendoza*.

Primeros 15 minutos

1. Mundo ordinario: Las huestes fatigadas y en desesperanza, el final remite al inicio.
2. Presentación del antihéroe y su falta de valores (Mendoza).
3. Llamado a la aventura: Tentación y reconocimiento por ambición.

4. Rechazo de la llamada: Mostrar lo formidable del reto al jugar con los dos bandos.
5. Encuentro con mentor: Protección para continuar en los negocios "desde un rifle hasta una locomotora".
6. Cruzamiento del umbral: Momento de decisión.

Siguientes 60 minutos

7. Pruebas, aliados, enemigos: Compañía, sombra, rival (Huertistas y Carrancistas).
8. Hilo de Complicaciones: Inicio de la Crisis Central “día de la boda”.
9. Reto supremo: El antihéroe debe morir para poder renacer, Nieto le salvan la vida.
10. Recompensa: Epifanía, celebración e iniciación del compadrazgo. Nace el ahijado.
11. Jornada de regreso: Romance en Contraataque y pacto para la traición.

Últimos 10 minutos

12. Resurrección: Duelo a muerte y dominio del problema, Clímax.
13. Regreso con el elixir: Prueba, sacrificio y asesinato de Nieto.
14. Desesperanza como al inicio.

Con las anteriores premisas en el apartado próximo a partir de las escenas medulares y con el auxilio del guion original se hará el análisis del compadrazgo en *El compadre Mendoza* a partir del *Módulo de Cine* de Lauro Zavala (2011)

6.2. Secuencias con escenas medulares con diálogos y comentarios

El tratamiento que se ha elegido para la mejor comprensión de este apartado es acompañar cada secuencia con una breve descripción que sitúe las escenas, mismas que están numeradas de acuerdo con el guion original de filmación. Se incluyen los diálogos esenciales, (**Courier new**) tal cual aparecen en el guion, respetando la ortografía pero cotejado tanto con la novela como con la película, debido a que a pesar de respetarse el guion, este sufre cambios hechos por el director que favorecen con mayor claridad aspectos tanto temáticos como dramáticos. Algunas notas breves, (*cursivas*), ayudan al lector a darle continuidad a la historia. El aspecto del análisis que se anota después de cada secuencia tanto del tratamiento, como de cuestiones técnicas, para auxiliar y enfatizar, teniendo como objetivo principal la relación del compadrazgo en el melodrama.

También se encuentran algunas notas que amplían la información sobre la producción de la película de manera que todos los elementos sean una guía para el disfrute y una mayor comprensión de cómo el compadrazgo, como un rasgo singular de la mexicanidad, se puede revelar con nitidez en el melodrama de *El compadre Mendoza*.



6.2.1 Primera Secuencia. La hacienda silenciosa testigo de la tragedia.

Estructura: 1) Mundo ordinario: Las huestes fatigadas y en desesperanza. 2).- Presentación del antihéroe y su falta de valores (Mendoza).

Escena	Descripción	Diálogos
1	<p><i>Abre la primera escena describiendo a la columna revolucionaria marchando fatigadamente, un zapatista va arrastrando un rifle sobre el camino polvoriento dejando un surco.</i></p> <p>La cámara abre en CLOSE UP, en Dolly sobre el surco que en el polvo va trazando el cañón de un rifle que un soldado zapatista arrastra cansadamente... MEDIUM SHOT la última fila de la columna revolucionaria. Vemos a los hombres cansados arrastrando los pies por la senda polvosa. (Guion original. p. 1.)</p>	

8	MEDIUM CLOSE UP del General. Eufemio Zapata y General. Nieto observando de lejos la Hacienda. En el fondo pueden verse las figuras de los otros revolucionarios a caballo. Nieto se vuelve hacia la columna	<p style="text-align: center;">NIETO</p> <p style="text-align: center;">Ánimo muchachos que ya está ahí Santa Rosa.</p>
12	MEDIUM CLOSE UP de Mendoza paseando un poco pensativo. Se detiene muy cerca de Don Atenógenes a servirse una copa que bebe inmediatamente. El tenedor de libros que ha quedado también en cuadro lo sigue con la vista. Se vuelve luego a ver hacia el portal de la Hacienda, luego de nuevo a Mendoza	<p style="text-align: center;">ATENÓGENES</p> <p style="text-align: center;">¿Serán los zapatistas o los del Gobierno Don Rosalío?</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p style="text-align: center;">¡Me da lo mismo! (un poco malicioso) Aunque ahora tengo algo bueno para los zapatistas... ¿Quiénes son Jerónimo?</p>
	Rosalío después de limpiarse los bigotes humedecidos por el licor, con la mano. (En la película forja un cigarrillo y lo fuma)	
13	MEDIUM SHOT. Un viejo campesino mejor vestido que los demás peones, sube corriendo las escaleras y habla dirigiéndose a Mendoza, fuera de escena.	<p style="text-align: center;">JERÓNIMO</p> <p style="text-align: center;">¡Zapatistas, patrón! ¡El propio Don Eufemio con su gente</p>
14	MEDIUM CLOSE SHOT de Mendoza al lado de Atenógenes, sonrío al hablar.	<p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p style="text-align: center;">¡Magnífico! Preparen en el patio el aguardiente y la barbacoa...muchas tortillas, eh? Que vendrán muertos de hambre. Y su pulquito para alegrarlos... vamos ándale...</p>
18	CLOSE UP de un gran retrato del Gral. Victoriano Huerta, que tiene pegado en la parte inferior un papel con esta inscripción: "VIVA EL GRAL. HUERTA, PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA". Las manos de Atenógenes entran a escena y descuelgan el cuadro que es un retrato de Emiliano Zapata. Ese tiene una nueva inscripción: "VIVA EMILIANO ZAPATA. JEFE DE LA REVOLUCIÓN CAMPESINA"	<p style="text-align: center;">VOZ DE JERÓNIMO</p> <p style="text-align: center;">Sí, patrón.</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p style="text-align: center;">¡Qué gusto, General! ¡Ya sabe que llega a su casa</p>
21	MEDIUM CLOSE SHOT del grupo formado por Eufemio Zapata, el Gral. Nieto y Rosalío. Los jinetes desmontan y Eufemio abraza a Rosalío, mientras se oyen, fuera de escena, los gritos de ¡Viva Zapata! Entre rebeldes y peones.	

25	MEDIUM CLOSE SHOT de los tres caminando hacia la cámara. La cámara retrocede ante ellos. Rosalío pasa el brazo sobre los hombros de cada uno de sus amigos y habla jovialmente.	<p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>(Muy entusiasmado) No saben lo contento que me tienen los últimos triunfos de la Revolución. Ya me andaba por verlo a Ud. O a su hermano don Emiliano para decírselos y abrazarlos.</p>
28	MEDIUM SHOT en Dolly un grupo de rebeldes comiendo vorazmente. La cámara se adelanta para tomar en movimiento los diversos grupos de rebeldes contra la pared y en distintas actitudes comiendo, riendo y hablando. Disolvencia a los mismos grupos, Pero ahora de noche...un grupo de rebeldes cantan un corrido...	<p style="text-align: center;">EUFEMIO.</p> <p>Emiliano anda ahora ocupadísimo por Amilpas... pero ya lo verá por aquí uno de estos días.</p>
29	CLOSE SHOT de la mesa del comedor de la Hacienda a cuyo derredor se encuentra Rosalío, Atenógenes, Eufemio, Felipe Nieto y dos o tres oficiales rebeldes. Rosalío sentado entre Eufemio y Nieto está repartiendo puros a sus comensales, se ven las manos en la caja y tomar los puros a manos llenas mientras se oyen risas y voces. Sobre la mesa hay botellas de mezcal, copas, etc. y restos de comida.	<p style="text-align: center;">NIETO</p> <p>Cuando menos se lo espere. Ya sabe usted cómo es el General</p>

Análisis: En esta primera secuencia han quedado establecidas líneas que van a jugar en varias partes de la trama, un contingente “la bola” cansada, hambrienta, desesperanzada hará vivac en la hacienda como si fuera un remanso. El portal de entrada de la hacienda servirá para que al final sea colgado el general Nieto.

Seguramente la influencia de Eisenstein y el expresionismo alemán dan estilo a la fotografía de Ross Fisher. La música de banda de pueblo con un vals triste, (en el guion se anota que es el corrido Plan de Ayala). Los parlamentos nítidos ayudan a la comprensión inmediata de la situación. Las participaciones actorales tienen naturalidad y el director con buen juicio al editar el material va estableciendo con agilidad los puntos centrales de la narrativa con un ahorro inteligente del tiempo sin perder el ritmo.

A quienes primero se identifican son los dos generales agraristas, quienes traslucen confianza y simpatía a su gente. En “la bola” casi todos vienen vestidos de manta, huaraches o descalzos, lucen fatigados, derrotados, desesperanzados, los únicos que se distinguen por su vestimenta de mestizos y a la usanza de Emiliano Zapata, son los que comandan el contingente. Responden a la bienvenida con sinceridad.

Con dos pinceladas el director nos acerca al carácter de Rosalío Mendoza, con su puro, señal de poder y sus instrucciones resueltas y de mando. Pero también hace ver el “cobre” porque le da lo mismo que los recién llegados sean del gobierno golpista o zapatistas rebeldes. El tenedor de libros, Atenógenes, se revelará como servicial y cómplice del patrón, al cambiar los retratos de Victoriano Huerta, Emiliano Zapata o después Venustiano Carranza. Queda fincado que la lucha agraria tiene como enemigo al gobierno burgués. Jerónimo, el capataz representa la fidelidad a la hacienda, al servicio del cacicazgo, al viejo sistema. Resulta remoto el hecho que Mendoza se pueda hacer compadre del general Nieto, no improbable más bien imposible.

Desde el primer momento la hacienda va a representar el mundo anterior o sea el latifundio y el sistema de explotación, sin mencionarlo ni evidenciarlo, pero también es el mundo interior protegido y testigo silencios de la tragedia que sucederá.



El actor mexicano Antonio R. Frausto, trabajó en la llamada Trilogía de la Revolución, en *El prisionero 13* como el preso Enrique Madariaga; en *El compadre Mendoza* como General Felipe Nieto y en *¡Vámonos con Pancho Villa!* como el jefe de los llamados Leones de San Pablo el rebelde Tiburcio Maya, en los tres papeles representa a los revolucionarios.

6.2.2. Segunda secuencia. Desde un rifle hasta una locomotora

Estructura: 3. Llamado a la aventura: Tentación y reconocimiento por ambición. 4. Rechazo de la llamada: 5. Mostrar lo formidable del reto al jugar con los dos bandos. 6. Protección para continuar en los negocios "desde un rifle hasta una locomotora".

Escena	Descripción	Diálogos
39	<p><i>Las huestes agraristas instalarán el vivac, les repartirán pulque y barbacoa, a los generales zapatistas los agasajan con viandas, siendo Mendoza buen anfitrión, con otros diálogos, encuadres y trabajo actoral se redondea el papel del latifundista:</i></p> <p>MEDIUM CLOSE SHOT de Rosalío y Eufemio. Rosalío insiste con la copa en la mano</p> <p>Eufemio haciendo un gesto de repugnancia</p>	<p style="text-align: center;">ROSALÍO Es coñac cinco letras, General.</p> <p style="text-align: center;">EUFEMIO ¡Lo que sea! No me gusta. A mi deme mezcal que es bebida de hombres.</p>

41	SEMI CLOSE UP de ambos. Rosalío se inclina confidencialmente acercando su cara a la de Eufemio.	<p>ROSALÍO</p> <p>Bueno, pues, General, que sea mezcal. ¡Yo lo acompañó!</p> <p>ROSALÍO</p> <p>Son veinte ametralladoras nuevecitas y cien rifles...Me parece que no son caros... (Se aparta un poco sonriendo) ¡Si los federales lo supieran! ... ¡Imagínese como me iría!</p>
42	CLOSE UP de Eufemio moviendo la cabeza y sonriendo.	<p>EUFEMIO</p> <p>Bueno, pues no hay que alegar tratándose de un amigo como usted. Aunque se enoje luego Emiliano se las compro a ese precio... ¡Al fin nos están haciendo mucha falta!</p> <p>EUFEMIO</p> <p>Pero ¡Ah; que diablo es usted Rosalío; (se echa el sombrero hacia delante) No sé cómo le hace para tantearse así a los del gobierno y que no se malicie nada;</p>
43	CLOSE UP de Rosalío.	<p>ROSALÍO</p> <p>Se pone muy serio. La fe en una causa justa lo vuelve a uno muy águila General... Ya sabe que yo soy enemigo de romanticismos y suspiritos pero la verdad es que he consagrado mi vida y mi dinero a la causa de la Revolución, más que me fusile...</p>

	Eufemio echa la mano sobre el hombre de Rosalío voz turbada por la bebida.	<p style="text-align: center;">EUFEMIO</p> <p style="text-align: center;">Gracias Rosalío, es usted muy hombre, ¡Los zapatistas sabremos apreciar!...</p>
--	--	---

Análisis. En la trama, Rosalío, siendo un hábil adulator y negociador, recurso que pone como estrategia para adquirir poder y congraciarse con cada uno de los bandos en pugna, nos lleva de la mano, revelando y describiendo a este tipo oportunista y lisonjero y en el fondo, se puede percibir una crítica que hace Mauricio Magdaleno a la Revolución cuando nos dice:

Mucho de lo que quiero manifestar y comunicar queda inexpresado en dos dimensiones: por encima, todo lo impronunciable el discurso abierto de denuncia del caciquismo, la ineptitud del pueblo y de los líderes para llevar a cabo tal movimiento; por debajo, todo lo que por sabido se calla, la corrupción de los individuos que adquirieron poder, el hambre y la injusticia (Magdaleno, 1978, 12).

Desde el punto de vista de la dramaturgia el general Eufemio Zapata, lleva la voz cantante y las negociaciones que se narran en las primeras escenas, mientras Felipe Nieto está poco visible en un segundo plano, sin que se advierta su personalidad. Tampoco se aprecia su romanticismo y calidad humana, el personaje irá creciendo paulatinamente más adelante. Vemos otro acercamiento al hacendado y su reverencia servil al mostrar simpatía y fe en la revolución.

El carácter psicológico y ético de Rosalío está definido tanto en la dirección actoral como en la interpretación del actor sobre el personaje, siempre a tono con la intención del escritor de la novela y como en el buen cine, todos los elementos se van encadenando para que la historia se vaya construyendo de manera coherente. Por ejemplo, el último diálogo va a jugar en la secuencia central de la película, al serle perdonada la vida a Rosalío. Motivo que origina el compadrazgo. Se supone que Felipe Nieto al estar presente, fuera de cámara, tomo el pacto como propio en cuanto que “los zapatistas

sabremos apreciar”. El trabajo de la cámara ayuda para que sea evidente que Rosalío es hábil embaucador, con los encuadres en close –up, bien aprovechados por el actor y cuidados por la dirección escénica.



6.2.3. Secuencia Tercera. Viva el supremo gobierno

Estructura. 5) Encuentro con mentor: Protección para continuar en los negocios.
Interés "desde un rifle hasta una locomotora".

Escena	Descripción	Diálogo
54	<p><i>La llegada a la Hacienda El Rosario de las fuerzas del Supremo Gobierno de Victoriano Huerta y las negociaciones del Coronel Martínez con Rosalío echando vivas y a que se repita el papel del buen anfitrión y buen negociador. Los siguientes diálogos dan cuenta:</i></p> <p>MEDIUM SHOT del despacho de la hacienda. Sentado frente a un alto escritorio en una silla antigua Atenógenes revisa los libros. A su lado Mendoza con sombrero puesto y un fuste bajo el brazo izquierdo cuenta dinero. Se guarda el dinero y se vuelve a Atenógenes.</p>	<p style="text-align: center;">Rosalío</p> <p>Y no te olvides de enviarle a Don Emiliano Zapata el dinero que nos mandó pedir, y que todo marche bien en mi ausencia.</p>

	<p>Sale de cuadro en dirección a la cámara. Atenógenes le sigue con la vista sonriendo.</p>	<p style="text-align: center;">ATÉNOGENES</p> <p style="text-align: center;">Estará usted mucho tiempo en México, patrón.</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p style="text-align: center;">Unos 8 o 10 días... No voy más que a revisar mis negocios de allá y a saludar a mis hermanos.</p> <p style="text-align: center;">ATÉNOGENES</p> <p style="text-align: center;">Y a echar una canita al aire, ¿eh? Bien ganado se lo tiene usted Don Rosalío. Ha sido un mes estupendo. ¡Buena cosecha y magníficos negocios! ¡Desde un rifle hasta una locomotora!</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p style="text-align: center;">Sí, Atenógenes... Desde un rifle hasta una locomotora.</p>
55	<p>MEDIUM CLOSE SHOT de Rosalío en la puerta en el momento en que se vuelve Atenógenes, riendo satisfecho.</p>	

Análisis: En esta secuencia con la llegada del Ejército Constitucionalista, el Coronel Martínez felicita a Rosalío por el precio que sacó a ese canalla de Eufemio. La disposición en la mesa del comedor muestra en la cabecera al coronel acostumbrado a respetar las jerarquías, Rosalío está como subalterno a la derecha la respuesta es “Todo se me hace poco para acabar con esos bandidos”. Para el espectador el retrato de la trapacería de Rosalío ha quedado establecido.

El discurso de Rosalío es claro y evidente se trata de un nefasto y corrupto cacique con la ambición por tener más a costa de lo que sea, alguien que comete traiciones para lucrar y mantenerse a salvo. Un cacique que tiene el control político, económico y social cuasi absoluto de un área geográfica y que tiene la habilidad del camaleón para cambiar de

bando en aras de sus intereses, retrato vivo que antecede a muchos políticos de la época posterior.

Rosalío viene haciendo empréstitos a los zapatistas, abasteciendo al ejército federal, acaparando los granos y vendiendo “Desde un rifle hasta una locomotora”, Una crítica a la imagen que coincide con la clase dirigente del país, que surge con la postrevolución.

“Yo soy enemigo del romanticismo y suspiritos. Las cosas hay que hacerlas pronto y bien hechas”, es una frase por demás pragmática, es el *leitmotiv* a lo largo de la película pronunciado por Rosalío, demostrando que es una persona pragmática que no tiene miramientos con las ideas románticas “revolucionarias” que se viven en la segunda década del siglo XX, en la poesía de reminiscencia, pero también a los comprometidos con la primera revolución social del siglo.

El viaje de Rosalío a la ciudad de México es motivo no solo para “echar una canita al aire” como lo sugiere el servil tenedor de libros, como premio por los “buenos negocios”, sino también oportunidad para hacerse de esposa. La narrativa cinematográfica, puede sin obviarlo, describir un personaje autoritario dentro de un sistema paternalista y muestra que el poder sirve para gozar de libertad mientras se tiene dinero.

En ese viaje Rosalío conocerá a Dolores García y luego pactará con su padre un matrimonio por interés. Es notable la condición de la mujer a la manera victoriana y dentro de los cánones de la moral decimonónica en esta clase social “acomodada”. Las dos figuras masculinas imponen su voluntad de manera autoritaria sobre la boda en la que Rosalío decide: “Nada de esperar, lo dicho, dicho. ¿Verdad Lolita?”, a lo que ella da una sumisa respuesta, “Lo que diga papá, Rosalío”. El remate no permite duda sobre la subyugación de la mujer. Don Rosendo, el padre de Dolores, con tono de sometimiento solo acierta a decir: “Pues si tanto insiste usted y Dolores no se opone...” Rosalío enérgico

con una mirada ataja: “¡Qué va a oponerse, hombre!”. Rosalío representa el poder y es dueño de la situación.

Vemos como el patrón donde la mujer fundamentalmente es la reproducción, novia virgen, esposa recatada y obediente cónyuge que renuncia a su capacidad de goce sexual en favor de un pulcro instinto maternal, que obedece a la moral de principios del siglo XX, a partir del pacto entre los hombres sobre el cuerpo de las mujeres. Pacto implícito y esencial para entender el patriarcado y la pérdida de soberanía en el mundo de la mujer, dado que el contrato social es previo al contrato sexual. Recordemos que el derecho al voto le fue otorgado a la mujer en México en el año de 1953.

El análisis cinematográfico permite advertir que en el trasfondo se sabe que la familia de Dolores ha venido a “menos” por efectos de la revolución y su padre está endrogado con los hermanos de Rosalío. Se advierte la condición de la mujer como un objeto en dependencia absoluta del padre o del marido. Pero la trama refleja que el matrimonio es el único medio legítimo de ascensión social para las mujeres. El melodrama simplifica el carácter de cada personaje, pero se nutre del conflicto simbólico establecido o legitimado y se estima que las reacciones de los personajes son verosímiles. Con una pincelada la figura de Dolores está diseñada y ese papel jugará a lo largo de la película. Esto mismo le da tensión y hace que surja con mayor intensidad la atracción y la pasión oculta.

Por esa rendija mira el imaginario colectivo la época, con sus costumbres, vestidos, peinados, muebles para reelaborar la realidad en una propuesta simbólica.



6.2.4. Secuencia Cuarta. La Boda.

Estructura: 7) Pruebas, aliados, enemigos: Compañía, sombra, rival (Huertistas y Carrancistas). 8) Hilo de Complicaciones Inicio de la Crisis Central “día de la boda”. 9) Reto supremo: El antihéroe deben morir para poder renacer, Nieto le salvan la vida

Escena	Descripción	Diálogos
	<i>La secuencia más larga de El compadre Mendoza, y nudo dramático de la película va de la escena 83 a la 140 y narra la fiesta de la boda tanto en el interior como en el exterior de la Hacienda que simbólicamente representa los dos ambientes de una sociedad dividida en clases,</i>	
122	MEDIUM CLOSE UP del Tuerto. Rosalío de espaldas. El tuerto ríe con cólera.	<p>TUERTO. ¡Ya se ve, jijo: Aquí emborrachándose con los huertistas!</p>
123	Se vuelve hacia un lado. MEDIUM CLOSE UP de un Zapatista.	<p>TUERTO Tú, "Meco"</p> <p>MECO A la orden, mi jefe.</p>

<p>124</p>	<p>SEMI CLOSE UP de Dolores en la primera fila escuchando angustiada. Fuera de escena se sigue escuchando la voz del Tuerto.</p> <p>Fuera de escena se oye la voz del Tuerto.</p>	<p>VOZ DEL TUERTO Por lo pronto despáchate luego luego a éste y al Coronel</p> <p>VOZ DEL TUERTO Cuélgalos de la puerta de la Hacienda.</p> <p>DOLORES ¡No! ¡No!</p> <p>DOLORES ¡No! ¡No! A él no por favor ¡ Se arroja a los pies del Tuerto.</p> <p>DOLORES Señor, tenga piedad de mi esposo.</p> <p>TUERTO Ah ¡Usted es la que se casaba. A usted la necesito pa que me acompañe, mi vida...</p>
<p>125</p>	<p>MEDIUM CLOSE SHOT de Dolores va adelantándose hacia el grupo mientras la cámara la conserva a cuadro llenando la escena.</p> <p>Sigue hablando palabras de ruego mientras Rosalío hace impulso para adelantarse y es cogido por dos zapatistas.</p> <p>Se inclina y la coge por las manos para levantarla</p>	<p>TUERTO Levántese. Que hace ahí con esa cara tan linda.</p>

	<p>Rosalío hace esfuerzos por desasirse y dice con rabia contenida.</p>	<p style="text-align: center;">ROSALÍO ¡Mire, General !</p> <p style="text-align: center;">TUERTO Insultante ¡Qué cosa !</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO (Dominándose) Yo soy amigo de Emiliano... y de Eufemio...</p>
<p>126</p>	<p>MEDIUM CLOSE SHOT de Rosalío al que entra el Tuerto en actitud insultante.</p>	<p style="text-align: center;">TUERTO ¿Si? Pues qué amigos tiene Emiliano. Ni le siga a Usted ahorita me lo van a poner fuera de combate por científico y reaccionario. (Se vuelve fuera de escena) ¿Qué pasa vales?</p> <p style="text-align: center;">TUERTO Procedan inmediatamente contra estos dos.</p> <p style="text-align: center;">DOLORES Perdónelo señor. ¡Por favor! ¡A él no, no !</p>
<p>127</p>	<p>MEDIUM SHOT de todo el grupo mientras el Tuerto habla al Meco. Dolores va hacia él angustiada.</p> <p>Dolores ha llegado al lado del Tuerto y vuelve a arrojarse a sus pies abrazándole las piernas mientras los soldados empiezan a llevarse a Rosalío.</p> <p>Llora abrazándose a las piernas del Tuerto.</p>	<p style="text-align: center;">TUERTO Caray, chata. Pero si apenas te vas a acostar con él y ya estas rete encariñada.</p>
<p>128</p>	<p>CLOSE UP del Tuerto tomado desde abajo y desde detrás de Dolores. Ve sonriendo a Dolores y se inclina mientras habla al levantarla.</p>	<p style="text-align: center;">ROSALÍO No más acuérdesese de que mata a un amigo de Emiliano.</p>
<p>129</p>	<p>MEDIUM SHOT del grupo de soldados que llevan casi a rastras a Rosalío y al Cor. Martínez hacia la puerta. Rosalío se resiste y vuelto hacia el Tuerto.</p>	

	<p>El grupo va caminando hacia la puerta y cuando la puerta entra en cuadro, entra por ella precipitadamente el Gral. Felipe Nieto seguido de un grupo de hombres. Casi se tropieza con los soldados que llevan a Rosalío. El Gral. Nieto los detiene con un ademán, luego se vuelve hacia el Tuerto con cara de disgusto.</p>	<p>NIETO ¿Qué pasa Tuerto?</p>
130	CLOSE UP del Tuerto.	<p>TUERTO. Pues ya lo ves mano. ¡</p>
131	CLOSE UP de Nieto quien se acerca al Tuerto mientras habla. La cámara los sigue hasta que quedan ambos en SEMI CLOSE UP.	<p>NIETO (Con energía) Con el dueño de la Hacienda no te metas. Ya te lo dije antes.</p>
	En ese momento entra en cuadro Dolores dirigiéndose a Nieto interponiéndose entre los dos y mirando angustiosamente a Nieto.	<p>TUERTO Pero...</p>
	Nieto viendo significativamente al Tuerto.	<p>DOLORES Por amor de Dios, señor General, que no le hagan nada</p>
	El Tuerto sale del cuadro furioso rezongando. Nieto se vuelve al grupo de Rosalío.	<p>NIETO No le van a hacer nada, señora</p>
132	MEDIUM SHOT de la escena a un lado el Tuerto golpeándose las botas con el fuste conteniendo la rabia. Los soldados sueltan a Rosalío y descansan las armas indiferentes mientras Rosalío se	<p>NIETO Suéltenlo. Señora nada. ¡Por favor</p>
		<p>ROSALÍO Muchas gracias General. ¡Caray! Si no llega usted tan a tiempo...</p>
		<p>TUERTO Pero, mano... así no se va a ninguna parte... Si te pones a defender a nuestros enemigos...</p>

<p>133</p>	<p>adelanta hacía Nieto tendiéndole la mano. Nieto le da la mano y Rosalío se la estrecha efusivamente. El Tuerto no se aguanta y se va hacia Felipe al que coge por un brazo e increpa.</p> <p>MEDIUM CLOSE SHOT de Rosalío, Nieto y el Tuerto. Nieto muy enérgico. Señala adelantándose a Martínez.</p> <p>Felipe se le queda viendo un momento entre burlón y severo. Luego se vuelve fuera de escena hacia los soldados que tienen al Cor. Martínez.</p> <p>El Tuerto hace ademán de echarse sobre Rosalío. Nieto se interpone sonriendo.</p> <p>El Tuerto mira un momento furioso a Nieto, luego se domina y rabioso escupe a un lado y sale de escena pasando por frente a Nieto y Rosalío. La cámara lo sigue hasta que llega al grupo donde tiene detenido al Cor. Martínez ya cerca de la puerta, se encara con Martínez y le dice.</p> <p>Le da una bofetada en la boca haciéndosela sangrar mientras el Coronel Martínez hace esfuerzos inauditos por soltarse. El tuerto sale por la puerta y los hombres lo siguen con el Coronel.</p>	<p>NIETO Emiliano quiere que lo respetemos. Así es que te llevas a fusilar a ese no más.</p> <p>TUERTO Esa son inconsecuencias tuyas Felipe y yo no me voy a dejar pisotear por tus caprichos. Del Tuerto González no se ha burlado nadie todavía.</p> <p>NIETO ¿Qué no oyeron? No más llévense a ese...</p> <p>NIETO Confórmate con uno, hermano</p> <p>TUERTO Lo que es ahora tú la pagas doble, jijo de la...</p>
-------------------	--	---

<p>134</p>	<p>MEDIUM CLOSE SHOT de Nieto, Rosalío y su mujer, todos viendo en dirección a la puerta. Dolores abraza a Rosalío. Nieto se vuelve a ellos.</p>	<p style="text-align: center;">NIETO Este Tuerto es más atravesado y sanguinario.</p>
<p>135</p>	<p>SEMI CLOSE UP de Dolores tomada desde detrás de Nieto, Dolores con una mirada de agradecimiento.</p> <p>SEMI CLOSE UP de Nieto desde detrás de Dolores, se inclina mirando profundamente a Dolores. Continúa mirándola con fijeza.</p>	<p style="text-align: center;">ROSALÍO Muchas gracias otra vez General. Nunca olvidaré esto</p>
<p>136</p>	<p>CLOSE UP de Dolores viendo a Nieto, sosteniendo unos minutos la mirada y luego baja la vista. FADE OUT.</p>	<p style="text-align: center;">DOLORES Yo tampoco, señor, ¡Nunca lo olvidaremos! No vale la pena, señora.</p>

Análisis: Vemos el tratamiento diferenciado en las atmósferas recreadas en las escenas de la fiesta: la disipación y la borrachera con pulque con una iluminación en penumbra donde las figuras humanas parecen fantasmas. La sala burguesa donde todo está contenido y se recrean las costumbres con muebles y decorados a la usanza de las tertulias porfirianas. El contraste lo logra el director alternando ambos ambientes de fiesta, pero también el sigilo de los zapatistas para el ataque y lo desprevenido de los soldados federales con unas cuantas tomas.

El suspenso lo va anticipando la noche con relámpagos, viento y lluvia. El invitado principal es el coronel Martínez, perteneciente al gobierno de Huerta, quien bailando anima la fiesta. Atenógenes da la pauta chusca debido a su borrachera y nadie cree que los zapatistas están rodeando la hacienda. La sorpresa viene a estar presente cuando irrumpe el Tuerto González (el Gordo), con sus huestes para fusilar al coronel Martínez y a Rosalío. La oportuna intervención del general Felipe Nieto, le salva la vida, aludiendo que el propio Emiliano Zapata quiere que lo respeten.

Esta secuencia, parte central de la trama, es donde están los elementos que llevan al compromiso del compadrazgo, pero también al desenlace de traición. Podemos apreciar que Nieto le salva la vida a Rosalío porque Zapata así lo había pactado. La escena logra su dramatismo a partir de la dirección escénica y actoral, así como con emplazamientos de la cámara precisos con la ayuda de la edición.

Un punto de contraste es la presencia de El Tuerto, otra cara de la revolución: los desalmados, los resentidos, los vengativos. Nieto muestra la cara humana, romántica, y la compasión, esto lo percibe Dolores. El general es un hombre que siente emoción por la belleza de la recién desposada. Rosalío conmovido le dice: “¡Nunca olvidaré esto!”, en ese momento en que pendió de un hilo su vida al estar tan cerca de la muerte.



En el argumento del guion original desde la escena 79 hasta la 82 está considerada la presencia de la capilla de la hacienda en la boda de Dolores y Rosalío, sin embargo, no estamos ciertos si fue por razones de presupuesto, tiempo o que el asunto del movimiento cristero estaba fresco, que se omitió esta secuencia.

6.2.5 Secuencia Quinta. Nace el compromiso del compadrazgo.

Estructura: 10) Recompensa: Epifanía, celebración e iniciación del compadrazgo.
Nace el ahijado

Escena	Descripción	Diálogos
149	<p><i>El personaje de Rosalío se mira contento ante la noticia que va a ser padre y en una visita de Nieto no aguanta las ganas de comunicarle al General el motivo de su buen humor y felicidad.</i></p> <p>CORTINILLA A</p> <p>MEDIUM CLOSE UP de Rosalío y Dolores y el General sentados en el estrado del corredor. Dolores haciendo alguna labor mientras Rosalío muy contento está sirviendo coñac y Nieto fuma satisfecho.</p>	<p>Nieto ¿Otra, Rosalío? Si le sigue se la va a poner.</p> <p>Dolores No tomes ya, Rosalío.</p> <p>Rosalío ¡Déjenme que estoy muy contento ;</p> <p>Nieto Sí, ya en la comida se lo estuve notando. Usted se trae algo.</p> <p>Rosalío Vaya si me traigo ;Un notición ;</p> <p>... A ver fijase. ¿Qué está tejiendo Dolores?</p>
152	SEMI CLOSE UP de Nieto que hace un gesto ligerísimo de contrariedad, se reprime y tiende efusivamente la mano a Rosalío.	<p>NIETO ¡Chóquela Rosalío, tiene usted razón de estar tan contento!</p>
153	SEMI CLOSE UP de los tres. Dolores continúa en su actitud tímida.	<p>NIETO ¿Y para cuando es eso?</p> <p>ROSALÍO Pues parece que para Octubre (como si se le ocurriera de pronto una idea brillante,</p>

	<p>Levanta la copa y viendo a Rosalío dice:</p> <p>-----</p> <p>156 MEDIUM CLOSE SHOT del General. Nieto desmontando y dándole la mano a Atenógenes que lo recibe cordial pero un poco alarmado.</p> <p>Las escenas 157 y 158 simplemente sitúan la habitación y el lecho y el rostro de Rosalío cuando tocan la puerta.</p> <p>159 Al ver a Felipe se sorprende gratamente y en voz baja le dice.</p> <p>Cierra la puerta con precaución y abre los brazos</p>	<p>señalando al General) Y vamos a ser compadres, porque Usted me lo va a llevar a bautizar, ¿quiere?</p> <p>NIETO ¡Me canso, compadre! (sirve dos copas) ¡Y ahora si vamos a beber por algo que vale la pena!</p> <p>NIETO ¿Para octubre?</p> <p>ROSALÍO ORGULLOSO SATISFECHO) ¡Para octubre!</p> <p>-----</p> <p>ANTENÓGENES Pero como se ha atrevido General. Con las fuerzas del gobierno tan cerca.</p> <p>NIETO Supe que Lolita salió de su cuidado...y vine a ver cómo están ella y el niño.</p> <p>ANTENÓGENES Ah qué General... Bueno, pase... pase... Rosalío y la señora se van a encantar.</p> <p>ROSALÍO ¡Compadre!</p> <p>ROSALÍO Pero como se anda arriesgando así.</p>
--	---	--

		<p style="text-align: center;">NIETO</p> <p>Vengo de escape, compadre... a saber si fue niño o niña... ¿cómo está Lolita?</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>¡Nunca se lo agradeceré bastante! ... Dolores está muy bien... (Con mucho entusiasmo) Y es niño, ¡compadre; ¡Niño; ¡Será todo un hombre y se llamará Rosalío como yo ¡ (de momento) ¡no ¡ ... Rosalío es muy feo y ya ha habido muchos en la familia. Se llamará como su padrino... ¡Felipe! ¿Qué le parece?...</p> <p style="text-align: center;">NIETO</p> <p>(Conmovido) ¡Gracias compadre! ¡Gracias!</p> <p>Se estrechan la mano conmovido</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>Ándele, ándele, venga a verlo, pero pronto, que corre usted peligro aquí. Pase.</p>
--	--	--

Análisis. A lo largo de la investigación se insiste que es el inicio del cine sonoro y que las innovaciones tecnológicas estaban apenas aplicándose, así como recursos del lenguaje cinematográfico que se van estableciendo, por ejemplo: la fecha marcada en un almanaque, 20 de julio de 1913 y los días van pasando vertiginosamente hasta llegar a la fecha 10 de octubre y en sobreimposición un jinete pasando por debajo del arco de la hacienda, la compresión del tiempo.

A ambos personajes les conmueve el hecho de hacerse compadres, un pacto indisoluble de lealtad, amistad y sentimientos genuinos, Mendoza y Nieto se convierten

en más que amigos. El entusiasmo y la alegría es que será niño, un rasgo más de una sociedad machista y paternalista. El siguiente diálogo da cuenta de esto: “Se lo decimos, Dolores” y ella apenada contesta “No, Rosalío, por favor... diálogo que tiene implicaciones en relación a la sexualidad, el embarazo y la llegada de los bebés que en ciertos estratos de la sociedad de la época se consideraban temas fetiche retratando fidedignamente la moral del momento, la alcoba con los utensilios y decorados ambientan la atmósfera familiar e íntima de la época

Las escenas 160 a 165 evidencian el sentimiento de Nieto que ve con ternura a Dolores mientras María la muda los observa, sentada al lado de la cama. La muda es un personaje que se agrega al elenco y que tiene un papel de primera importancia, además de ser actuado por una actriz de experiencia como fue Ema Roldán. La muda, ve imposible primero al General, luego a Dolores y finalmente otra vez al General, este cruce de tomas evidencia la atracción que existe entre los personajes. María, la muda, con gran tino se incorpora al recrear el argumento, es el testigo silencioso, la representación del pueblo que es testigo presencial, y a quien nadie engaña, en la novela corta de Magdaleno no existe este personaje.

En la magia del cine, se advierten con gran veracidad las rápidas transiciones del tiempo que se significan viendo como el niño va de un año y medio a tener seis años y en los diálogos también nos ubica con el carrancismo, gobierno constitucionalista que aplacará la revolución popular con el artero asesinato a traición de Emiliano Zapata y que Felipe Nieto en la metáfora o ficción es una alusión directa. Se puede suponer que es el año 1919.



6.2.6. Secuencia Sexta. Implicaciones emocionales.

Estructura: 11) Jornada de regreso.

Escena	Descripción	Diálogos
	<p><i>Esta secuencia breve resuelve la tensión dramática que está presente a partir de miradas, señales discretas y valores entendidos y el ensimismado de Nieto en el campamento.</i></p>	
<p>166</p>	<p>CLOSE UP de Dolores viendo a Nieto y al niño.</p>	<p style="text-align: center;">DOLORES</p> <p>A veces me dan celos de que lo quiera usted tanto, Felipe... ¿Nos lo quiere usted robar?</p>
<p>167</p>	<p>SEMI CLOSE UP del General con el niño en brazos sonriendo.</p> <p>Se la queda viendo.</p>	<p style="text-align: center;">NIETO</p> <p>No debe usted tener celos, Lolita... (Se pone serio) Lo quiero tanto porque... ¡porque es de Usted!</p>

168	CLOSE UP de Dolores que baja la vista un poco turbada y juega con su delantal -----	
172	MEDIUM SHOT de una hoguera. Sentado en el suelo y recostado el Gral. Nieto, a su lado medio echado en el suelo su asistente Pascual. En otro termino hombres, rifles y cañones. Se oye lejos una canción ranchera. El General Nieto está como ensimismado en sus pensamientos viendo a la hoguera.	----- PASCUAL (Que ha estado observando a su General) Perdóneme, General. Pero la pura verdad no comprendo cómo se arriesga usted tanto por visitar "El Rosario". NIETO (Sin volverse) Aprecio mucho a los Mendoza... a su chamaco...
172 A	MEDIUM CLOSE SHOT de Nieto y Pascual.	PASCUAL ¡Chamaco! ... a mí se me hace que es otra persona la que usted quiere, jefe. (Nieto se vuelve furioso) NIETO Cállate la boca, ¡imbécil! PASCUAL No se enoje, jefe... Era por decirle...por darle un consejito (acercándose a él)... ¿Por qué no asaltamos la Hacienda, nos echamos al Rosalío, quemamos el rancho y nos sacamos a la mujer... NIETO (De mal modo) ¡No seas estúpido! Don Rosalío es mi compadre y lo quiero como a un hermano. Pascual hace un gesto de resignación.

Análisis: En la ficción del melodrama se entretreje los ideales de la Revolución campesina y el cine toma referencia de los avatares de la vida en tiempos de guerra, frecuentes son las visitas de Nieto a la Hacienda, las declaraciones de que “Ya algún día se nos hará justicia a los que peleamos por ideales” o también “Ahora hay que cumplir (animándose un poco) Y que caray”. “Algún día cuando triunfe el Plan de Ayala y todo esté en paz y los campesinos seamos dueños de nuestras tierras, puede que hasta nos dé gusto acordarnos de esto...”. Aunque Nieto lo dice con convicción y optimismo hay un dejo de tristeza que se mira desde las primeras escenas cuando viene la bola, descalza, cansada, escéptica y sin esperanzas. Así comienza la película y así termina.

La identificación con el personaje del general zapatista cumple con los valores de las dos áreas. De ahí la relación armoniosa que sostiene con sus compadres Dolores y Rosalío y sobre todo con su ahijado, cuyo cariño – lo declara amorosamente dentro de los límites de la lealtad y la fidelidad, para no violar el pacto del compadrazgo.

Aunque ambos muestran resistencia, Dolores y Nieto se sienten atraídos sin establecer una relación amorosa íntima, debido a que el compadrazgo tiene que ver con relaciones afectivas sentimentales y de parentesco no sanguíneo que no se deben transgredir. Como se explicó en el capítulo primero, el compadrazgo implica: Afecto puro y desinteresado compartido con otra persona que se fortalece con devoción y el trato.

Se percibe que Nieto, porque quiere a Dolores, la respeta, en una estrecha relación con la abstinencia sexual. No la toca porque la quiere y no puede legitimar su amor. No acomete la traición al compadrazgo, su comportamiento se interpreta como el de un zapatista y esta otra batalla tiene lugar en el ámbito de lo privado, nada menos que en la hacienda donde va a ser acribillado.

Es notable que el general Nieto se sostiene en el compromiso de la lealtad y el respeto irrestricto, aunque es evidente que tanto Dolores como Nieto sienten atracción, en el área de la libertad, ninguno de los dos transgrede los límites impuestos por el compromiso.

El breve encuentro y el diálogo dispuesto en el guion lo interpreta el director y con singular medida muestra en la pantalla, en tres cortes, la manera en que los actores hacen lujo de la acción con sutileza para hacer evidente sus sentimientos, cruce de miradas, solo las palabras esenciales, close ups bien emplazados y la edición en corte directo que es como resuelve el director la buena conducción del ambiente, la música sutil de fondo y privando la emoción contenida. En una palabra, el uso adecuado del lenguaje cinematográfico.

La recepción del espectador va registrando esta imposibilidad de un romance declarado que *debe* ser soterrado y que va construyendo la dramaturgia para extrapolar la lealtad de Nieto a los principios no escritos del compadrazgo y los valores al respeto irrestricto, mientras Mendoza va urdiendo el contra valor de la traición.

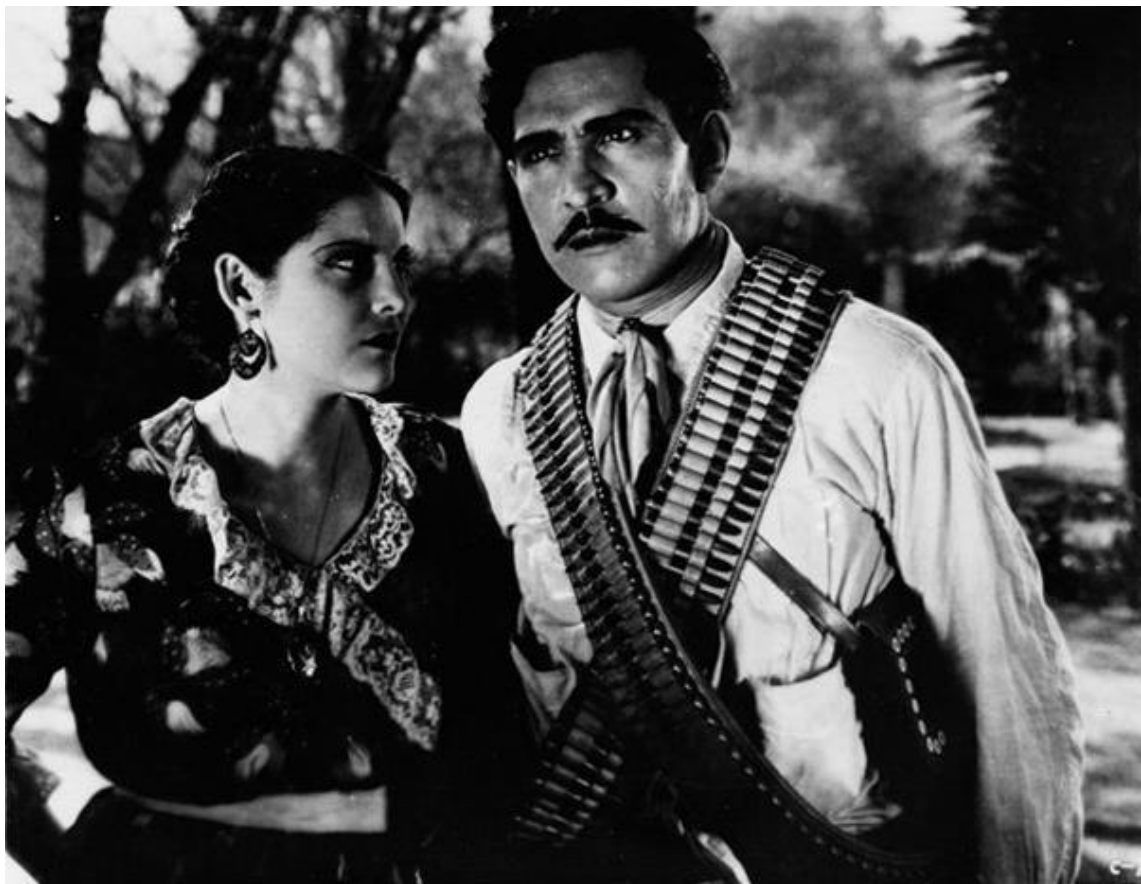
Estos sentimientos ocultos los comienzan a revelar los personajes secundarios como son María la muda y Pascual el asistente de Nieto en la campaña zapatista, donde se contrastan los contravalores con los principios que Nieto demuestra. En la escena el actor Antonio R. Frausto, se encuentra en el vivac, sentado cerca de la hoguera, la canción que se escucha es "*Qué te ha dado esa mujer*" del compositor Gilberto Parra Paz, de quien no aparece su nombre en los créditos, solo la música de Manuel Castro Padilla.

La canción en un segundo plano redondea ese estado nostálgico del enamorado y la emoción es transmitida de manera subrepticia haciendo cómplice al espectador respecto a cómo son los amores imposibles y que Felipe Nieto siente que "valía más mejor morir", anticipando el desenlace. Mientras tanto, su asistente, Pascual, discretamente lo ha estado observando y el diálogo por sí mismo es elocuente. Nieto se enfurece porque

es descubierto sobre lo que reconoce en la intimidad, pero no puede exponerse a la luz, ese sentimiento que siente por Dolores. La representación del momento corresponde a los amores imposibles o prohibidos.

La declaración de que es su compadre y lo quiere como hermano, es contundente para entender que esta relación es de implicaciones profundas y que no se puede mancillar. El contrapunto para que pueda existir la tragedia, es que la prueba de la lealtad está puesta a prueba, y que Nieto, como gente del pueblo, hará honor a ella.

En una primera lectura es evidente que Nieto se arriesga a visitar a los Mendoza para ver a sus compadres y a su ahijado. Pero también hay ojos que miran las acciones de los personajes y que en otra lectura es el pueblo representado por Pascual o María la muda que ven las cosas tal como son, testigos anónimos del acontecer.



6.2.7. Secuencia siete. El ahijado y la empatía.

Estructura: Resurrección.

Escena	Descripción	Diálogos
181	<p><i>La empatía entre padrino y ahijado y el elemento de la ingenuidad propician que la diada de fuerza a la del compadrazgo y da mayor fuerza al desencanto en el desenlace.</i></p> <p>MEDIUMS CLOSE SHOT del General. Nieto y Felipillo. El niño va feliz. Nieto va caminando llevando el caballo de la brida, casi al lado del niño. La cámara los sigue conservándose en cuadro.</p>	<p style="text-align: center;">FELIPE</p> <p>Te extraño mucho, padrino. ¿Porque te tardas tanto en venir?</p> <p style="text-align: center;">NIETO</p> <p>Porque me hacen correr los carrancistas... Cada vez que me dejan me vengo para acá.</p> <p style="text-align: center;">FELIPE</p> <p>¿Por qué no les das de tiros y los haces correr?</p> <p style="text-align: center;">NIETO</p> <p>Porque son muchos. (Suelta la carcajada)</p>

Análisis: Nada impide que Rosalío continúe poniéndose de acuerdo con el gobierno de Carranza a través del Coronel Bernáldez, con quien trama corromper con dinero a Nieto, pero “no es de los que se vende”, dice Rosalío, a lo que en tono amenazante el coronel le declara: “Es un consejo de amigo... Acuértese... ya una vez me lo iban a fusilar los zapatistas.... A ver si un día de estos no le pegan un susto los del Gobierno... yo sé porque se lo digo”.

El coronel Bernáldez, pretende colgarse una medalla que le permita ascender en la carrera militar. Y Rosalío obsequioso le da a escoger cualquier animalito que el quiera, una crítica directa al acto de corrupción y chantaje.

En el entramado se va percibiendo la preocupación sentimental de Dolores, preocupada porque Nieto está a punto de ser aprehendido en Huichila, lugar donde lo tienen sitiado y amenaza con explotar tres carros de dinamita. Bernáldez le pide a Rosalío que sea el emisario, una empresa en la que saldrá nuevamente victorioso Rosalío, al pactar la tregua y abrir el sitio. Un gesto de “genuino” compadre.

Aquí se transpira la ingenuidad de Nieto, cuando dice con cierta admiración: “¡Y bien haya mi compadre que tiene los riñones en su lugar!”. Por otra parte, Nieto capta la simpatía, al entregar un muñeco artesanal de palma a Rosalío, destinado a su ahijado, el niño no acepta el juguete porque al que desea ver es a su padrino. La relación del compadrazgo está bien compenetrada y antecede la tragedia que se avecina.



6.2.8. Secuencia Octava, La culpa al otro

Estructura: 10) Romance en Contraataque y pacto para la traición

Escena	Descripción	
210	<p>MEDIUM CLOSE SHOT de Rosalío y Dolores que han seguido con la vista al niño.</p> <p><i>Las escenas 211 a 217 es una secuencia breve en que se está cargando el tren de costales de la “estupenda” cosecha. La máquina a velocidad; zapatistas poniendo cartuchos de dinamita y un telegrama que dice: “cosecha incendiada en asalto rebelde</i></p>	<p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>No más estoy esperando que salga la cosecha para que nos alejemos de todos estos peligros, Dolores... Cada hora que paso aquí estoy más nervioso. Tú y el niño me han vuelto cobarde... ¡cobarde!</p>
227	<p>MEDIUM CLOSE SHOT de ambos (Bernáldez y Rosalío)</p>	<p style="text-align: center;">BERNÁLDEZ</p> <p>Pues sí señor, tengo un buen negocio para usted... Y de paso le hacemos un beneficio al país, que ya está anclado con tanta revolución.</p>
228	<p>CLOSE UP de Bernáldez</p>	<p style="text-align: center;">BERNÁLDEZ</p> <p>(Sin perderle de vista los ojos) Se trata de Felipe Nieto.</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>No, coronel. Esas cosas no se hacen...aunque se lo lleve a uno el diablo</p>

<p>234</p>	<p>A CLOSE UP Bernáldez lo contempla irónicamente un momento. Luego se pone en pie y le pone la mano en el hombro mientras habla.</p>	<p>BERNÁLDEZ Usté piénselo, Rosalío... no es puñalada de pícaro...consúltelo con la almohada...y no se atormente tanto, hombre...Qué caray...Al fin y al cabo se trata de hacerle un bien al país... Bueno hasta mañana.</p>
<p>236</p>	<p>SEMI CLOSE UP del niño Felipe dormido en un equipal del corredor... Entra a cuadro de puntillas el General Nieto y lo levanta en brazos por sorpresa.</p> <p><i>El contraste tierno con esta truculencia y la parte sentimental del melodrama va de la escena 237 a la 239, secuencias largas para que ante la inminencia de que la muerte está cerca Nieto le declara a su comadre su testamento</i></p>	<p>FELIPE ¡Padrino!</p> <p>NIETO Felipe (le besa tiernamente) No sabes lo que te he extrañado, allá penando por el campo</p>
<p>237</p>	<p>SEMI CLOSE UP de la puerta por la que aparece Dolores... La cámara la sigue hasta que llega al lado del General a quien Dolores abraza, ahogada por la emoción.</p>	<p>DOLORES ¡Felipe!</p> <p>DOLORES ¡Felipe! ¡He estado muerta de angustia por Usted!</p>
<p>238</p>	<p>MEDIUM CLOSE UP de Nieto y Dolores están de frente a la cámara. Nieto casi de espaldas. Nieto habla sin voltear la vista a Dolores que tampoco se atreve a verlo de frente.</p>	<p>NIETO Nos están destrozando los Carrancistas Dolores. Nos acabarán a todos...</p> <p>DOLORES (Sobresaltada) ¡Jesús! Que cosas dice Felipe.</p>

<p>239</p>	<p>MEDIUM CLOSE UP de Nieto y Dolores tomado desde el corredor hacia el patio. Nieto casi de frente, Dolores casi de espaldas</p> <p>Se quedan viendo ambos frente a frente.</p>	<p style="text-align: center;">NIETO</p> <p style="text-align: center;">(Gravemente) Déjeme acabar, Comadrita... Esta es una de mis últimas visitas a El Rosario lo sé... De las últimas veces que la veo, Dolores. Por eso me atrevo a decirle esto.</p> <p style="text-align: center;">NIETO</p> <p style="text-align: center;">Recuérdeme y acuérdesese que siempre la he querido y respetado como a nadie en el mundo. (Se vuelve hacia ella en un arranque de ternura) Que en su hijito la he adorado a Usted.</p>
-------------------	--	---

Análisis: El niño Felipe, el ahijado, reclama a los padres porque no viene su padrino. En el ambiente se respira tensión y el peligro asecha. Fernando de Fuentes cuenta con el talento para crear el suspenso y provocar la emoción.

Rosalío descarga su miedo, haciendo responsable a su mujer y a su hijo de haberse convertido en un cobarde, pero se entiende que todo su mal proceder en aras de satisfacer su ambición, ha llegado a un punto de quiebre y aquel personaje seguro va degradándose.

En la hacienda, el Coronel Bernáldez, vestido con el sombrero texano que tanto identifica a los carrancistas, trata de granjearse a Felipe hijo, que lo rechaza diciendo que “es malo”, debido a que el niño, que simbólicamente es el futuro y se identifica con Nieto. Rosalío, se quejará de que los zapatistas le han descarrilado el tren y que está en apuros. La contestación del coronel es cínica, mientras la muda María, ve cómo se trama la traición, lo que aumenta la tensión dramática. El espectador se convierte en esa mirada de la cámara, que son los ojos de la muda: Un recurso dramático efectivo.

El recurso bien usado lleva al espectador nuevamente al suspenso, para darle peso a la intriga y dar pie al infame asesinato. En esta secuencia, la presencia de María la muda,

tienen una importancia singular y definitiva, ningún crimen queda impune, siempre tendrá testigos y en este caso, la conciencia colectiva, pero también la propia conciencia, dan su veredicto, en los diálogos resulta sobresaliente el siguiente que fue agregado a la adaptación original.

De Fuentes aprovecha a sus actores, revelando su interior con sutileza, al emplazar la cámara en diálogo de intimidad recíproca.



6.2.9. Secuencia novena. Drama de traición.

Estructura: 12) Resurrección: Duelo a muerte y dominio del problema Clímax

Escena	Descripción	Diálogos
227	MEDIUM SHOT Exterior del arco del portal de la Hacienda. Llega Nieto y Rosalío. Rosalío detiene a Nieto y le ofrece un cigarro.	<p>ROSALÍO</p> <p>Oiga compadre... Me lo saqué porque quiero pedirle algo.</p>
242	MEDIUM CLOSE UP de los dos. Rosalío enciende su cigarro, da una chupada y mientras le da lumbre a Nieto dice, sin dar importancia a sus palabras. Nieto que está prendiendo su cigarro, levanta la cabeza entre sorprendido y molesto.	<p>NIETO</p> <p>(Tomando el cigarro)</p> <p>Pues ándele. Ya sabe que estando en mi mano.</p> <p>ROSALÍO</p> <p>Se trata del Coronel Bernáldez.</p>

<p>244</p>	<p>CLOSE UP de Nieto desde detrás de Rosalío. Se lleva la mano a la cabeza y se rasca.</p>	<p>NIETO Ah que caray. Ese me debe muchas, Ya usted lo sabe compadre.</p> <p>ROSALÍO (Calmándolo) Mire, primero óigame. Es algo patriótico, le conviene a usted, a él y al país.</p> <p>NIETO ¡Aver, aver! ¡Qué bonita me la pinta compadre!</p> <p>NIETO ¡Pues eso quien sabe. ¡Jijo de viejo marrullero!</p> <p>Rosalío Yo respondo compadre. ¿Usted que pierde? El Coronel quiere echar la maroma... Sabe que Carranza no anda bien... y tiene sus ambiciones.</p>
<p>234 b</p>	<p>----- <i>Estas escenas extras son alguna manera las que hacen cinematográfica la novela y la aportación de Fernando de Fuentes.</i> Un reloj de mesa marcando las dos de la mañana, se oye el tic tac monótono del reloj por unos segundos... MEDIUM CLOSE SHOT a Rosalío en la cama al lado de Dolores dormida, Rosalío con los ojos abiertos y mirando fijamente al techo, fuma nerviosamente. La cámara gira hacia el suelo, mostrando diez o quince colillas esparcidas al pie de la cama... El reloj se desliza nuevamente frente a la cámara cubriendo la escena y marcando esta vez las cinco de la</p>	<p>-----</p>

	<p>mañana. Sobre toda la escena se oye el tic-tac del reloj.</p>	
243	CLOSE UP de Rosalío desde detrás de Nieto.	<p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>Ahora verá. Bernáldez quiere voltearse. (Nieto va a hablar vehementemente pero Rosalío lo detiene) Déjeme hablar, compadre. Quiere pasarse al zapatismo. Yo lo he tenido en observación mucho tiempo y me he convencido que es sincero.</p>
244	CLOSE UP de Nieto detrás de Rosalío. Se lleva la mano a la cabeza y se rasca.	<p style="text-align: center;">NIETO</p> <p>¡Pues eso quien sabe! ¡Jijo de viejo marrullero!</p>
245	CLOSE UP de Rosalío desde detrás de Nieto.	<p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>Yo respondo compadre, ¿usted que pierde? El Coronel quiere echar la maroma...Sabe que Carranza no anda bien...y tiene sus ambiciones...</p>
246	MEDIUM SHOT de ambos desde el frente.	<p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>Ultimadamente, ¿usted que pierde? El Coronel se me confesó. Yo pensé luego que de rendirse, se rindiera a Usted.</p>
246	MEDIUM SHOT de ambos desde el frente.	<p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>Para eso soy amigo de los dos... Su cartel subirá una barbaridad, compadre. Piénselo bien.</p> <p style="text-align: center;">NIETO</p> <p>Pos déjeme pensarlo...</p> <p style="text-align: center;">ROSALÍO</p> <p>Qué... ¿teme usted algo?</p>

	<p>Nieto volviéndose a él con sonrisa franca.</p> <p><i>Durante todas las acciones para que la familia salga de la hacienda Rosalío se mira nervioso y lo mismo Dolores presiente que algo grave va a acontecer. La muda ha estado mirando cual testigo.</i></p>	<p>NIETO ¿Yo? No compadre ¿Estando usted de por medio? Lo que pasa es que ese Bernáldez no me entra.</p>
261F	<p>MEDIUM LONG SHOT de la escena. Rosalío sostiene por un momento la mirada de la muda. Luego exasperado y con grandes ademanes le grita:</p>	<p>ROSALÍO (Avanzando hacia ella mientras habla) ¿Qué me miras? ... No me has visto nunca... vamos... Lárgate.</p>
261 G	<p>La muda se levanta en silencio y sale del cuarto por la puerta del corredor después de echar una última mirada a Rosalío. Este la ve irse, luego continúa sus pasos nerviosos, se acerca a la puerta del despacho queriendo escuchar lo que se habla regresa al centro de la escena. En ese momento entra Dolores, por la puerta de la alcoba, con el niño en brazos, envuelto en un abrigo. Rosalío va hacia ella tomándola del brazo y llevándola hacia la puerta del corredor.</p>	<p>ROSALÍO ¿Ya?... vamos, pronto...</p> <p>DOLORES (Llorosa) Rosalío ¿Qué vas a hacer?</p>

Análisis: La figura del compadrazgo en los términos de la mexicanidad tiene que ver con esa lealtad a toda prueba donde no caben disimulos ni medianías, el compromiso es total, no solo de palabra sino también del alma. Por ello, el propio Felipito reacciona y cuestiona a su mamá: “El Coronel es malo, mamá, le va a hacer algo a mi padrino”. Tanto el niño como Dolores presienten que Rosalío va a cometer un acto reprobable, pero no pueden concebirlo y por ello Bernáldez es el verdugo. Dolores angustiada dice: “No, Atenógenes, no, te digo que va a pasar algo... Yo lo siento... tengo un miedo horrible”.

Toda la noche y hasta bien entrada la madrugada Rosalío Mendoza se debate entre su conciencia de salvar a su familia de la ruina económica a partir de vender la cabeza de su compadre, el general Felipe Nieto, a cambio de incrustarse en el nuevo Estado postrevolucionario. De ahí, que la historia narra la dimensión interpersonal, a la vez que la traición a los principios que propagaba la Revolución Mexicana con el lema de “Tierra y Libertad”. El código de lealtad ha quedado roto, flota la divisa por una justicia social, por resolver el hambre y la miseria.

El coronel Bernárdez es una obvia alusión al Coronel Jesús Pánfilo Guajardo Martínez, quien, en su ambición de poder, tramó el artero crimen de traición al sumarse a las fuerzas del Caudillo del Sur. Fue premiado por el presidente Venustiano Carranza con el grado de General de División y 50.000 pesos oro. Es la crítica que hace Magdaleno y razón para publicar primero en España la novela corta.

Debido a la exacerbación de los sentimientos es que las emociones y comportamientos tanto de Nieto como de Dolores, se mantienen sin transgredir la norma de la lealtad al compadrazgo y esta se lleva hasta las consecuencias de la muerte. Mendoza sabe que ha trasgredido esa ley no escrita del compadrazgo, como relación “sagrada”.

De ahí la escena de la recámara de Mendoza, que fue agregada durante la filmación, y que muestra palpablemente el lenguaje cinematográfico: Una manera de comprimir el tiempo y vivir la vigilia del sueño, la pesadez emocional y la carga de conciencia, resuelto de manera puntual con el uso de efectos de sonido e imagen, que para su tiempo era descubrir las maneras de expresión del cine, un reloj con disolvencias va pasando las horas...

El personaje de Mendoza se ha vuelto un antihéroe, un villano, sin embargo, entra en un profundo conflicto que no sabe resolver, el insomnio y su atribulada conciencia no lo dejan en paz. El *insert* del reloj, marcando como transcurren las horas, las colillas de los

cigarrillos regados en el suelo de la recámara, son el preámbulo para los acontecimientos que se desencadenaran y hasta quedar en un callejón sin salida. El tratamiento es eficaz, tanto que emociona.

Otras siete escenas fueron agregadas y van a justificar la presencia de María la muda, que de manera recurrente es el testigo anónimo que simbólicamente representa al pueblo. La actriz Emma Roldán, desempeña una presencia perturbadora para Mendoza, pero también es testigo del afecto y enamoramiento de Nieto y las miradas correspondidas de Dolores.

Dramáticas las últimas escenas en una noche tempestuosa de truenos y relámpagos, parecida a la noche de bodas. Sin lugar a dudas se trata de un melodrama que termina en una tragedia en que se nos revela la imbricación necesaria, de lo irremediable y lo instantáneo.



6.2.10. Secuencia Décima. El desenlace.

Estructura: 13) Regreso con el elíxir: Prueba, sacrificio y asesinato de Nieto. 13) Desesperanza como al inicio.

Escena	Descripción	Diálogos
262	MEDIUM LONG SHOT tomado desde arriba del corredor hacia la escalera. El guayín parado al pie con Jerónimo en el pescante. Baján apresuradamente Rosalío llevando del brazo a Dolores que lleva en sus brazos el niño cubierto con el abrigo. Mientras baja habla Rosalío. Algunos relámpagos iluminan el cielo y se oyen truenos.	<p style="text-align: center;">ROSALÍO Jerónimo. Aquí está ya la señora.</p> <p style="text-align: center;">JERÓNIMO Cuando su merced ordene. (Un relámpago lo ilumina) Pero mire no más que noche patrón... Totalmente como la del baile, cuando los zapatistas lo iban a fusilar a su merced. Qué noche, patrón... Como aquella en que le salvó la vida el General Nieto.</p>
270	MEDIUM LONG SHOT del corredor por el que vienen saliendo por la puerta del despacho hacia la escalera varios soldados llevando el cadáver de Nieto.	
271	CLOSE UP del rostro de Nieto muerto. Y aún en la muerte conserva su gesto de nobleza.	
272	MEDIUM LONG SHOT de Rosalío y Bernáldez. Rosalío viendo hacia el cadáver con un gesto de horror. Bernáldez dándole unas palmaditas en el hombro. Se vuelve hacia los soldados gritando. Rosalío da un paso adelante Bernáldez lo detiene y lo coge por un brazo.	<p style="text-align: center;">BERNÁLDEZ ¡Esta cabeza vale mucha plata! ¡Ahora si nos armamos, amigo!</p> <p style="text-align: center;">BERNÁLDEZ Cuélguenlo ahí en el pórtico, frente al camino.</p>

	<i>Y la escena 273 sirve para que Rosalío declare su leitmotiv.</i>	<p>ROSALÍO ¡No! ¡Eso sí que no!</p> <p>BERNÁLDEZ Ande, Rosalío, ande. Usted déjenos en paz que ya cumplió. Y vengase a tomar un coñac que ahora ya puede irse a México como quería.</p> <p>ROSALÍO Bueno. Yo soy enemigo de romanticismos y suspiritos. Las cosas hay que hacerlas pronto y bien hechas.</p> <p>FELIPE No llores mamacita. También puede irnos a ver mi padrino a Huichila, ¿verdad?</p>
273	MEDIUM CLOSE SHOT de Dolores en el pescante del guayín con el niño en brazos. Dolores va llorando el niño se ha despertado y le acaricia el rostro.	
274	MEDIUM SHOT del arco de la Hacienda con el cuerpo del General Nieto pendiente. Humedecido por la lluvia e iluminado por los relámpagos mientras se escuchan truenos lejanos.	

Análisis. Se puede considerar que la ética de Rosalío Mendoza se ubica en la doble moralidad y, por lo tanto, en la corrupción nutrida por la impunidad en una complejidad en la que se entrecruza lo subjetivo, lo interpersonal y lo comunitario.

Dicho de otra manera el espectador deberá determinar a partir de los valores de vida y libertad, observar que los revolucionarios descarrilaron el ferrocarril con toda la cosecha que Rosalío planeaba vender para irse a la capital, es una eventualidad que en tiempos de guerra puede justificar acciones que van contra valores, pero el auditorio tiene que dilucidar si por tratarse de un revolucionario, Nieto tenía que ser traicionado con la celada y por la espalda por su compadre, nada menos que por quien le salvó la vida. Pero siendo su compadre, el peso moral es mucho mayor.

El caporal, alguien del pueblo que nunca está ausente de los acontecimientos y pone énfasis en el principio de la correspondencia en el caso del compadrazgo, entiende que hay que devolver lo recibido de alguna manera; y mejor si es en abundancia. Nieto confió en el valor de la lealtad y nunca en la impensable traición. Mostró solidez en su empeño para no trasgredir el sentimiento con la esposa de Mendoza, nada menos que su comadre,

por ello, su autoridad moral, así como los ideales de la revolución debían mantenerse incólumes.

Desde la cinematografía, las primeras escenas del escepticismo y desesperanza, tienen que ver con este final trágico y fatídico, donde los ideales van a ser colgados: la traición al compadrazgo y a la revolución convergen. Y una daga al descubrir que esa noche tormentosa era parecida a la de la boda, cuando Nieto le salvó la vida. Cruento final de la traición infame en lo íntimo y a la revolución en el mundo externo.

Dolores siente ya el duelo, pero no emite ninguna palabra, no le dan palabra para expresarse, es el niño quien le pone limón a la herida al decir: “No llores mamacita: También puede irnos a ver mi padrino a Huichila, ¿verdad?”.



6.3. A manera de epílogo.

“La traición nos ronda, nos aguarda a cualquier hora y en cualquier esquina. Y todos hemos ido terminando así y ninguno de nosotros tendrá un final distinto. Da lo mismo llamarse Zapata, Ángeles o Madero...”.

Así lo dice el general Diéguez en la obra de *Felipe Ángeles* de Elena Garro (1978).



6.4. Ficha Técnica

El compadre Mendoza

Título internacional	Godfather Mendoza (Buddy Mendoza)
País(es) de producción	MÉXICO
Año de producción	1933
Duración:	85 minutos.
Compañía(s) productora(s)	Interamericana Films, Águila Films.
Productor(es)	Rafael Ángel Farías, José Castellot, Jr. Antonio Prida Santacilia.

DIRECCIÓN	FERNANDO DE FUENTES
Guion	Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, sobre argumento de Mauricio Magdaleno.
Fotografía	Ross Fisher
Música	Manuel Castro Padilla
Edición	Fernando de Fuentes
Sonido directo	J.B. Kroger
Escenografía	Beleho
Elenco	Alfredo del Diestro (Rosalío Mendoza) Carmen Guerrero (Dolores) Antonio R. Fraustro (General Felipe Nieto) Luis G. Barreiro (Atenógenes) Emma Roldán (María, la muda) José Ignacio Rocha (Jerónimo, criado) José del Río (Felipe Mendoza) Abraham Galán (Coronel Martínez) Ricardo Carti (Ventura Mendoza) Jorge Eduardo Pérez (el otro hermano Mendoza) Joaquín Busquets (Coronel Bernáldez) Alfonso Sánchez Tello (El Gordo) César Rendón Miguel M. Delgado Carlos López Max Langer
Inicio de rodaje	17 de diciembre de 1933
Estudios y locaciones	Estudios de la Nacional Productora y hacienda El Rosario (Azcapotzalco, D.F.)
Fecha de Estreno	5 de abril de 1934 en el Cine Palacio.



La cartelera incorpora un comentario enigmático y metonímico en relación con la trama de la película, elemento que se incorporan al análisis y condensa emblemáticamente el sentido que habrá de precisarse en la película. Lauro Zavala

CONCLUSIONES

La antropología cultural en México y Latinoamérica reconoce que el compadrazgo es un vínculo de relación social que da identidad y que tiene raíces profundas y por ser tan familiar, no es fácil distinguirlo si no es a partir de su diferenciación. Inclusive el título de la película analizada en esta tesis, al ser traducida al inglés, queda como *Godfather Mendoza*, lo cual, cambia el significado de la palabra compadre, ya que podría ser traducido como *El padrino Mendoza* que, para el caso, sería *El padrino Nieto*, nada tan distante a la intención original. Otra manera como se tituló esta película en inglés fue *Buddy Mendoza*, donde *buddy* puede traducirse como camarada, compinche o cuate en México, pero nunca en el sentido intenso que tiene la denominación de compadre para los mexicanos.

Se puede afirmar que el compadrazgo es un rasgo singular, emblemático e identitario que está estrechamente ligado a la mexicanidad, pero que en su representación cinematográfica ha sido poco o nada estudiado.

En el análisis por secuencias se pudo ver cómo la mirada de Fernando de Fuentes va elaborando cuidadosamente el perfil psicológico y el carácter de los personajes protagónicos, para ir construyendo un andamiaje que lleve al espectador a una reflexión moral sobre el reforzamiento de la significación del compadrazgo en ambos personajes. En su representación hay un reflejo de la realidad y una herramienta útil que identifica la importancia simbólica, social y cultural del compadrazgo en México cumpliéndose la premisa de la hipótesis al comprobarse ello con la ayuda del análisis cinematográfico.

En la adaptación de la cinta, bajo la mirada tanto de Mauricio Magdaleno como de Juan Bustillo de Oro y en la realización de Fernando de Fuentes, podemos apreciar que

en *El compadre Mendoza*, el compadrazgo es respetado por el de abajo, el general Felipe Nieto, al ser elegido por el de arriba, el hacendado Rosalío Mendoza, para distinguirlo como su compadre, reconocimiento por haberle salvado nada menos que la vida, pero que también que esconde un interés. Al definir el compadrazgo como un vínculo que se convierte en mutua simpatía y visiblemente en amistad ello conduce a un compromiso más profundo que es el del compadrazgo y así se cumple con uno de los objetivos específicos de la tesis al develarse esta emoción y sentimiento.

La evidente atracción amorosa entre la comadre Dolores y Nieto, eje de la lealtad y fidelidad al honroso designio del compadrazgo, hace que se mantenga incólume y el contra punto es la traición que Mendoza comente bajo la justificación de sus pérdidas económicas y la protección de su familia.

La trama está enmarcada en un periodo álgido de la Revolución Mexicana (1913 – 1919) que representa el mundo externo, las pugnas por el poder, el sacrificio de vidas y la traición a las reivindicaciones de justicia social. Además, está la hacienda, el mundo íntimo, que en el melodrama es donde acontece la tragedia, que representa el latifundismo, los caciques y retrata una clase social que se aprovecha de las pugnas entre bandos a costa de degradar la dignidad y la ética. De manera romántica se presenta la lucha agrarista, la fuerza moral de la justicia y al final, la agria desesperanza de la “bola” y los zapatistas, de manera que nos lleva a la compenetración de la psicología, la Revolución, la novela y el cine para la compenetración de la historia cumpliéndose el segundo objetivo específico.

El compadrazgo, fuerte compromiso moral, ritual y sacramental entre Rosalío Mendoza, el cacique, y el General Felipe Nieto, el luchador social, supone postulados inviolables como la lealtad, que es el valor fundamental en el que se basa el compromiso. El compadrazgo es amistad profunda, eterna y el hecho de contravenirlo pone un acento

enfático en la horrorosa traición que cinematográficamente se dramatiza en una noche de tormenta parecida a cuando Nieto le perdonó la vida a Mendoza, que fue en la noche de bodas, momento en que convergen tensión, emociones, sentimientos.

El compadre Mendoza también nos invita a reflexionar, a partir del análisis, y a apreciar que el cine contribuye a desarrollar una actitud crítica y profunda con la posibilidad de acercarnos a descubrir rasgos de nuestra idiosincrasia a través de figuras, como en la presente investigación, sobre el compadrazgo. También se puede observar que la relación entre los sujetos protagonistas es desigual: hacendado - agrarista, la lucha de clase, lo pragmático frente a lo romántico, lo literario y los valores morales de la lealtad y la fidelidad, frente a la traición, la deshonestidad y lo ético. De forma que la mirada de Fernando de Fuentes nos acerca a través del compadrazgo a compenetrarnos de los valores que conlleva y de la importancia social y cultural para la mexicanidad y queda despejado y resuelto el tercer objetivo específico planteado.

Sin embargo, es importante dar respuesta al planteamiento del problema partir de dos preguntas: ¿Qué sucedió? y ¿Por qué sucedió?

¿Qué sucedió?

Lo que sucedió fue que el General Felipe Nieto, identificado como agrarista, al igual que la premisa de la revolución popular encabezada en el sur por Emiliano Zapata, fue traicionado y nada menos que por quien salvó su vida, su compadre, una figura cuasi sagrada.

Una visión cruel, desencantada y desesperanzada de un final pesimista. Para el espectador mexicano es fácil que entienda el núcleo central del drama con toda su estridencia al haberse establecido la relación del compadrazgo, que magnifica el abominable hecho.

¿Porqué sucedió?

El pacto del compadrazgo es violado, pero con cargo a la conciencia perturbada, evidenciado en la escena # 234 b, que por cierto, fue una escena agregada por el director, que es absolutamente cinematográfica, donde el paso del tiempo se refleja en el reloj de pared, y se ve cómo van pasando las horas y en el suelo, las colilla de cigarro que se van acumulando con disolvencias alternativas al reloj y las colillas, que desencadena angustia y finalmente conduce a advertir la doble moralidad del compadre Mendoza.

En segundo lugar, en el espacio público las formas de obtener el poder a través de la impunidad y la corrupción, en paralelo con el asesinato de Emiliano Zapata y la revolución traicionada que desmorona los ideales y la razón de la lucha armada, convertida en pesimismo y desesperanza del pueblo que derramó su sangre:

Una cruda crítica y el presagio anticipado de lo que acontecería con los gobiernos burgueses que subieron al poder. Una forma de acceder al imaginario colectivo de la época y con ecos hasta el presente, donde el comadrazgo es eje fundamental de una relación cuasi sagrada. De tal forma que el objetivo general al identificar el calor del compadrazgo en la película nos conduce a reconocer el rasgo identitario e idiosincrático del ser mexicano.

Se puede agregar que es imprescindible anotar que el acto sacramental católico de la boda y el bautismo en la película, se dan por sobrentendidos. La fiesta en la hacienda y la alusión de hacer compadre al General Nieto, presupone también una ceremonia y también una fiesta. Tanto en la novela corta, como en el guion original está considerada la capilla de la hacienda en la boda de Dolores y Rosalío, sin embargo, no se filmó o no se incluyó, y se omitió esta secuencia. Sobre el bautismo, no se describe ninguna secuencia, pero se supone que lo hubo. De la misma manera, la idiosincrasia mexicana entiende que el

compadrazgo es un pacto de alto compromiso que no debe ser inviolable porque es ritual y sacramental.

Una observación, extra-película, es que la figura del sacerdote católico no está, como en muchas cintas posteriores, con una presencia reguladora de la buena moral, tan cercana al periodo porfirista y tan alejada de la revolución. En otras palabras, queda claro que el planteamiento de la película, al no tener una autoridad tradicional como la del cura con el discurso de vaguedad edificante más no filosófica, muestra la coexistencia de la filosofía, con la ciencia moderna y que para la tercera década del siglo XX que es cuando *El compadre Mendoza* fue realizada, ha transformado la tarea filosófica, de la misma manera que el teatro ya no es lo mismo desde el invento del cinematógrafo, ni el cine luego de la aparición del sonido. El impacto imaginario proviene de la revelación por conveniencia social, nunca de lecciones edificantes cuyo mensaje aprobamos todos, pero también pasamos por alto con idéntica facilidad como lo piensa Fernando Savater.

Por las razones antes mencionadas, la película *El compadre Mendoza*, es una muestra de una novela reveladora, de una película honesta que revela la mexicanidad y uno de sus rasgos de identidad: el compadrazgo. Por ejemplo, un momento de encrucijada sentimental es cuando se escucha en un segundo plano la canción *Que te ha dado esa mujer*, que influye en la atmósfera melancólica del general Nieto, y que tiene un fuerte ingrediente del enamoramiento, sin embargo, su fidelidad queda impecable, y por ello eleva la traición del compadre Mendoza a un grado execrable.

Finalmente, concordamos con el historiador y crítico de cine Emilio García Riera, en *Historia documental del cine mexicano* (1969), que:

El compadre Mendoza es una excelente muestra de cine narrativo que lo es precisamente por la lealtad a su contenido didáctico. Gracias a ello la cinta nos sorprende por su no convencionalismo, por su unidad de estilo y fuerza dramática a la vez que por su equilibrada e inteligente visión de unos acontecimientos que nos remiten al profundo sentido de la Revolución Mexicana y a sus efectos en unos personajes que proyectan claramente las preocupaciones del realizador.

Queda solo agregar que *El compadre Mendoza* está alejado de la visión romántica y folclórica que impera en el cine de la revolución incluso en películas posteriores de Fernando de Fuentes.

En relación con la hipótesis planteada en esta investigación, se pudo ver que *El compadre Mendoza*, además de ser un excelente producto, muestra que el cine, es una herramienta valiosa para los estudios mexicanos, ya que se cumple la premisa de que el compadrazgo es un rasgo de la cultura mexicana poco o nada estudiado por los investigadores del cine. Que este rasgo por ser tan familiar, no lo advertimos en su profundidad en las relaciones interpersonales, hecho que por analogía el compadrazgo tan familiar se dimensiona en la película como algo relevante y analizado como un reflejo de la realidad en la cultura mexicana.

ANEXOS

Anexo # 1 Películas Producidas en México en el año de 1933

Título	Director	Participa
1.- Almas encontradas	Raphael J. Sevilla.	Fernando de Fuentes.
2.- Su última canción	John H. Aver.	Fernando de Fuentes.
3.- El prisionero 13	<u>Fernando de Fuentes.</u>	
4.- La llorona	Ramón Peón.	Fernando de Fuentes.
5.- Juárez y Maximiliano.	Miguel Contreras Torre	
6.- La noche del pecado.	Miguel Contreras Torres.	
7.- La calandria.	<u>Fernando de Fuentes.</u>	
8.- Sagrario.	Ramón Peón.	
9.- Profanación.	Chano Urueta.	
10.- El tigre de Yauatepec.	<u>Fernando de Fuentes.</u>	
11.- El héroe de Nacozari.	Guillermo Calles. -	
13.- El pulpo humano.	Jorge Bert	
14.- Tiburón.	Ramón Peón Contreras.	
15.- Águilas de América.	Manuel R. Ojeda.	
16.- Corazones en derrota.	Rubén C. Navarro.	
17.- Pecados de amor.	David Kirkland.	
18.- El vuelo de la muerte.	Guillermo Calles.	
19.- La mujer del puerto.	Arcady Boytler.	
20.- La sangre manda.	José Bohr.	
21.- El compadre Mendoza.	<u>Fernando de Fuentes.</u>	

Nota: Fernando de Fuentes dirige durante este año cuatro películas y participa en tres más. El cubano Ramón Peón dirige tres películas; Chano Urueta y Guillermo Calles dos. En total son veintiuno películas dirigidas por trece directores de los cuales seis son extranjeros y siete mexicanos. Dos películas han sido consideradas entre las mejores por su calidad son *La mujer del puerto* de Arcady Boytler y *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes.

Anexo # 2. El inicio del cine sonoro 1931 a 1936 y Fernando de Fuentes.

Películas sonoras producidas entre 1931 y 1936 en que surge el cine como industria con la creación de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México y la construcción de los estudios CLASA Films durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas (1934 – 1940)

Es notable advertir que en el año de 1931 se produjeron solo dos películas y la primera del cine sonoro en México *Santa* dirigida por Antonio Moreno y asistida por Fernando de Fuentes.

En 1932 los pioneros del cine mexicano produjeron seis películas y Fernando de Fuentes participo en dos de ellas como escritor en *Una vida por otra* y como editor en *Águilas frente al sol*.

En 1933 la plataforma de la industria cinematográfica en México lanza 21 películas y el director Fernando de Fuentes se consolida al realizar 4 películas: *El prisionero 13*, *La calandria*, *El tigre de Yautepec* y *El compadre Mendoza*, esta última se estrenó en abril de 1934 razón por la que algunos tratadistas la sitúan en este año, pero la preparación se hizo y algunas filmaciones desde 1933 y de acuerdo a la bitácora se inicio la filmación una fría mañana del martes 2 de enero de 1934.

Al año siguiente de 1934 en México se producen 23 cintas y De Fuentes participa con Juan Bustillo Oro en *El fantasma del convento* y *Cruz diablo* y un año después en 1936 logra dos grandes éxitos uno reconocido con la Medalla al Mérito Cinematográfico por el presidente Lázaro Cárdenas y el otro el primer galardón obtenido por una cinta mexicana en el Festival de Venecia en su edición de 1938 con *Allá en el rancho grande* película que marca una época, crea el género de los charros cantores y el lanzamiento a

los mercados hispanoamericanos. El otro filme memorable de 1936 es *¡Vámonos con Pancho Villa!* considerada con *Los olvidados* de Luis Buñuel y con *El compadre Mendoza*, de acuerdo a la revista Somos en 1994 como las tres mejores películas del cine mexicano, otros autores no concuerdan con esta clasificación sin embargo ambas películas de De Fuentes las consideran de indiscutible interés y calidad además que con *¡Vámonos con Pancho Villa!* da inicio simbólicamente la Época de Oro del cine mexicano.

Anexo # 3. Algunas novelas de la revolución publicadas en los años treinta.

Martín Luis Guzmán:	EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE (1928) LA SOMBRA DEL CAUDILLO (1929)
Agustín Vera:	LA REVANCHA (1931)
Nellie Campobello:	CARTUCHO (1931) LAS MANOS DE MAMÁ (1937)
Gregorio López y Fuentes:	CAMPAMENTO (1931) TIERRA (1932) ¡MI GENERAL! (1934)
Francisco L. Urquizo:	TROPA VIEJA (1931)
Mauricio Magdaleno:	EL COMPADRE MENDOZA (1934) EL RESPLANDOR (1937)
Rafael F. Muñoz:	¡VÁMONOS CON PANCHO VILLAS! (1931) SE LLEVARON EL CAÑÓN PARA BACHIMBA (1931)
José Rubén Romero:	APUNTES DE UN LUGAREÑO (1932) DESBANDADA (México, 1934)
José Vasconcelos:	ULISES CRIOLLO (México, 1935) LA TORMENTA (México, 1936) EL DESASTRE (México, 1938) EL PRECONSUL (México, 1939)

Nota: Varios de los autores egresados de la Escuela Preparatoria y seguidores de José Vasconcelos, luego de la campaña por la presidencia se exiliaron en el extranjero, algunas novelas fueron escritas entonces y algunas publicadas fuera de México.

Anexo # 4. Algunos Festivales en que se proyectó *El compadre Mendoza*.

Festival Mar de la Plata 1965

The Museum of Modern Art Dpt. of Film Philippe Pilard (Image et son) 1979

Festival Villeurbanne – Periferia de Lyon

48°. New York Film Festival 2010. Presenta la Trilogía Revolucionaria de Fernando de Fuentes

8ª. Edición del Festival Internacional de Cine de Morelia 2010

Festival Internacional de Cine de Morelia (2011)

Festival Internacional de Cine de Guadalajara (2010)

Festival Internacional de Cine Políticos. Argentina. (2010)

Festival Internacional de Cine de Guanajuato - Muestra Libertad (2010)

Festival de Cine de Nueva York –Masterworks (2010)

Anexo # 5. Películas mexicanas que llevan en el título la palabra compadre.

Vega, S. (Director) (1992) Ayúdame compadre. México.

Marte, M. (Director) (1993) Donde está la comadre. México.

Calixto, R. (Director) (2002) El mameluco de mi compadre. México.

Villaseñor, Rafael. (Director) (1986) Entre compadres te veas. México.

Cortés, Fernando (Director) (1978) La comadrita. México

Martínez, Víctor. (Director) (1987). Las viejas de mi compadre. México.

Fragoso, J. (Director) (1990) Los pellejos de mi compadre. México.

Soler, Julián. (Director) (1951) Los tres alegres compadres. México.

Martínez Solares, Gilberto. (Director) (1949) No me defiendas compadre. México.

Ugalde, V. (Director) (1989) Mi compadre Capulina. México.

Castro, V.M. (Director) (1988) Mi compadre Cornelio. México.

Nota: Todas las películas son cómicas y aluden al humorismo mexicano tanto en el doble sentido como las implicaciones de homosexualismo latente así como a la infidelidad un recurso del entretenimiento.

Anexo # 6 Entrevista a Fernando de Fuentes sobre *El compadre Mendoza*.

Para poder acercarse a Fernando de Fuentes, nada mejor que escuchar sus propias palabras en una entrevista concedida, a la pregunta:

¿Está usted contento con *El compadre Mendoza*?

- Contento es mucho que decir. Satisfecho desde luego y mucho, con la acogida que parece haberle dispensado el público. Sin embargo, que de las películas que me ha cabido en suerte dirigir, es esta la más sincera, la más bien lograda y la que llega a adentrarse en el corazón del público. Desde luego que gran parte del éxito se debe a la fuerza emotiva del argumento, fuerza que a nadie puede escapar desde que se lee en forma de novela corta la tragedia que cuestas la vida al General Nieto.
- Se ha dicho mucho que el final de la película es demasiado cruel y macabro.
- Usted ya la vio y pudo juzgar por sí mismo. El hecho de que, a pesar de insinuaciones y consejos que se nos dieron a los autores y a mí, decidimos terminar la película tal como acaba de exhibirse, demuestra que creemos al público latino suficientemente culto y preparado para soportar toda la crueldad y dureza de la realidad. Nada nos hubiera costado el desenredar la trama en forma tal que el desenlace fuera feliz como estamos acostumbrados a verlo en las películas americanas, pero es nuestra opinión que el cine mexicano debe ser fiel reflejo de nuestro modo de ser adusto y trágico, si es que pretendemos darle perfiles verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de lo que nos viene de Hollywood.
- ¿No teme usted que alguien vaya a clamar contra su película calificándola como denigrante para México, como en el caso de *El prisionero 13*?

- Sería más absurdo que entonces. Sería realmente estimar en tan pocos la nacionalidad, que bastará para denigrarla un tipo de villano bien delineado en la pantalla. La traición es, desde los tiempos de la tragedia griega, uno de los más fuertes y explotables elementos dramáticos, y a nadie se le ocurriría llamar a denigrante para el país donde se produce, ningún drama en que haya una traición. Además, frente al tipo humano y egoísta del compadre Mendoza, presentamos en esta película el tipo no menos humano, pero honrado y franco e idealista del general Nieto. ¿Por qué se ha de tomar, como ejemplo de la raza, o de la nacionalidad como usted dice, el tipo abyecto y no el tipo heroico?

Anexo # 7 Transcripción de la traducción al inglés de la escena # 172

PASCUAL

I don't understand how you visit there so much.

NIETO

I care very much for the Mendozas and their boy.

PASCUAL

Boy. I think you care for some else...

NIETO

Shut up, you idiot;

PASCUAL

Don't get mad. Why don't we attack the ranch, kill Rosalio, burn the hacienda and take the woman.

NIETO

Don't be stupid. Rosalio is my *buddy*. I love him like a brother.

Notas: Nieto replica "Rosalío is my *buddy*, I love him like a brother". En traducción a la inversa será Rosalío es mí camarada/colega, lo quiero como un hermano porque *buddy* que se traduce como camarada/colega no corresponde a la carga e implicaciones que tiene el término compadre en América Latina, aquí el énfasis es que lo quiere como un hermano para significar que no puede violentar la relación, porque la relación de compadre es de mayor envergadura que incluso la de parentesco de sangre, incluso la relación amorosa entre comadre y compadre se toma como incesto.

En el idioma inglés existe la palabra godfather como protector o bienhechor recuérdese la actuación de Marlon Brando en la película *El Padrino* (The Godfather, 1972) de Francis Ford Coppola, donde por la tradición siciliana además de protector es venerado como *patter familia*, lo que poco tiene que ver con el padrino de la cultura mexicana, aunque si con el cuño de lo comunitario de la tradición latina.

En la ficha técnica de la Cineteca Nacional el título en inglés es *Godfather Mendoza*, pero en festivales y tras exhibiciones se ha traducido como *My Buddy Mendoza* como en la retrospectiva de Fernando de Fuentes en The Museum of Modern Art Departament of Film de New York del 13 de septiembre al 4 de octubre de 1979.

Referencias y Fuentes

- Adler-Lomnitz, L. (1984) *Cómo sobreviven los marginados*. México. Siglo XXI Editores.
- Adler-Lomnitz, L. (1994). *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología Latino Americana*, FLACSO-México.
- Anuario de la Fundación Octavio Paz, 2001, No. 3 *Memoria del Coloquio Internacional "Por El laberinto de la soledad 50 años de su publicación"* México: Fondo de Cultura Económico.
- Aviña, R. (2004). *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México. Océano.
- Barruecos, L. (1975). Los compadrazgos en América Latina. *Cultura y Sociedad, II* (3), México, 1975 pp.44-47
- Castro, C. (1974). *Dialéctica del compadre Tlacuas, ceremonia de la Sierra de Puebla*, tesis de licenciatura en etnología, México. Escuela Nacional de Antropología e Historia.178 pp.
- Castro, A. (1960). *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar.
- Cerón, M. (1995) *Redes sociales y compadrazgo: indicadores de vitalidad etnolingüística en una comunidad indígena de Puebla*, Instituto Nacional de Antropología e Historia: México.
- Ciuk, P. (2000) *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: Cineteca Nacional – Conaculta.
- Código de Derecho Canónico. Recuperado en <http://www.vatican.va/archive/ESL0020/INDEX.HTM>. Recuperado 05 – 02 – 2018.
- Cohen, Y. *Patterns of Friendship*, in *Social Structure and Personality: A Cassebook*, New York. Rinehart - Winston, 1961, pp. 351-386
- De la Vega, E. (2012). *La Revolución traicionada* (Dos ensayos sobre literatura, cine y censura). México: UNAM.
- De la Vega, E, (1985) *El cine de Juan Orol*. México: Filmoteca de la UNAM.
- De la Vega, E. (1979). Fernando de Fuentes: *la mirada crítica sobre la revolución mexicana*. Filmoteca No. 1, noviembre de 1979. p. 63.
- De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano*. México: Trillas.
- De Lucas. Gonzalo. (2010) *Pensamiento Godard*. La Vanguardia. Recuperado en <http://www.lavanguardia.com/20101201/54078144913/pensamiento-godard.html>
- Diccionario de Antropología (2000). México: Siglo XXI Editores.
- Diccionario Breve de Mexicanismos (2001) México: Fondo de Cultura Económica.

Diccionario de Mexicanismos (2010). Academia Mexicana de la Lengua. México: Siglo XXI Editores.

Diccionario de mexicanismos (2000). México: Porrúa.

Gran Diccionario Náhuatl [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad son una estrategia universitaria, México D.F.]: 2012 [ref. del 21 de junio de 2017]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>

Diccionario de Términos Filosóficos (1991). España: Acento Editorial.

Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Film-Historia*, 1, (1).

Foster, G. (1953). Cofradía y compadrazgo en España e Hispanoamérica, *Revista del Museo Nacional de Lima XVIII*, Lima 1959 (1953) pp.248-275.

Foster, G. (1962). *Cultura y conquista. La herencia española en América*, México: Universidad Veracruzana.

García, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano*. Primer siglo 1897-1997. México: Conaculta.

García, P. (1999). *Diccionario Filosófico*. Oviedo. Biblioteca Filosófica en Español, consultada 18-04-2017 <http://menteclara.org/libros/diccionario.pdf>

Garro, E. (1978) Felipe Ángeles Recuperado http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_eIV_num10_56_58.pdf. Consultado 17 junio 2017

Genis, J. (1990). *Sistemas de parentesco ritual en México*. Tesis. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Genis, J. (2003). *El compadrazgo y los santos*. Estudio, la diversidad religiosa en México. México. Graffylia. Recuperado <http://biblat.unam.mx/es/revista/graffylia/articulo/el-compadrazgo-y-los-santos>. pp. 69-74. Consultado 05 – 02 – 2018.

Jáuregui, J. *Las relaciones de parentesco*, en Nueva Antropología, núm.18, año V, México 1982.

Leal, L. y Valadez, E. (1990). *La revolución y las letras: dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*. México: Conaculta.

Martínez, J. (1985). *Resistencia comunitaria y cultura popular*, México: SEP-Ediciones

Martínez, S. (1986). *Fernando de Fuentes y la crítica cinematográfica*. Tesis Facultad de Ciencias Políticas y sociales. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM: México.

Marzorati, Z. (2008). *El cine y la reconstrucción de la memoria histórica*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° X [ISSN: 1668-1673] XVI Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2008. Año IX, Vol. 10, Agosto 2008, Buenos Aires, Argentina. |pp. 42-45 Recuperado <http://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/34020/34136>

Magdaleno, M. (1934). *El compadre Mendoza*, México: Fondo Reservado UNAM.

Magdaleno, M. (1960). *El resplandor*, Tomo IV, México: Aguilar Editores.

Magdaleno, Marcela (2016). *El blanco misterio de la noche*, Tierra Adentro, Recuperado [<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-blanco-misterio-de-la-noche/>]

Magdaleno, Marcela (2011). *Más allá del folklore está el embrión de la llama revolucionaria*, Visaje, Recuperado [<http://revistavisaje.com/?p=655>]

Maurer, E. (1983). *Los Tzeltales*, México: Centro de Estudios Educativos.

Mendoza, M. (2003). *Análisis estructural del compadrazgo Yaqui*. Ciencia Ergo Sum. Vol. 10-3, noviembre 2003 – febrero 2004. Toluca. Universidad Autónoma de México. p. 259 – 269.

Mintz, S. y Wolf, E. (1950). *An Anthropological Analysis of Ritual Coparenthood (compadrazgo)*, en *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. VI, pp. 341–368

Morales Campo, Estela, “José Vasconcelos, maestro de la juventud de América (1882-1959)”, en: Cuadernos americanos, Núm. 23, 4 (2009), p.163.

Nutini, H. y Bell, B. (1989). *Parentesco ritual, Estructura y evolución histórica del sistema de compadrazgo en la Tlaxcala rural*. México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1974). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1994). *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pérez, H. (2004). *Refranero Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pérez, J. (2000). *Dichos, dicharachos y refranes mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos.

Pitt–Rivers, J. (1975) Parentesco: pseudoparentesco, en David Sills (ed.), *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. VII, Aguilar, Madrid, pp. 596–601.

Ravicz, R. (1967). *Compadrinazgo*, en Manning Nash (ed.), *Handbook of Middle–America Indians*, vol. VI, University of Texas Press, Austin, pp. 238–252.

Rulfo, J. (2000). *El Llano en llamas*. México: Anagrama.

Quintanilla, M. (1991) Breve diccionario filosófico, España: Editorial Verbo Divino.

Ramos, S. (2001). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Planeta Mexicana.

Rosenstone, R. (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Signorini, I. (1984). *Forma y estructura del Compadrinazgo: algunas consideraciones generales*, en *América Indígena*, vol. XLIV, núm. 2, pp. 247–265.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stavenhagen, R. (2007). *Los pueblos indígenas y sus derechos*. México: UNESCO.

Topete, A. (2016). *Los valores morales del caciquismo en la novela de la Revolución Mexicana (El discurso de Rosalío en el compadre Mendoza de Mauricio Magdaleno)* México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Träger, Thomas. *El concepto de la mexicanidad en José Vasconcelos*
<http://www.revistadefilosofia.org/63-08.pdf>. Consultado 02-08-2018

Tuñón, J. (1995). *La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia*. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura 22.

Zavala, L. (1994). *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. México: Universidad Veracruzana – UAM-X.

Zavala, L. (2000) *Teoría y Apreciación Cinematográfica*, Universidad Veracruzana – UAM-X

Zavala, L. (2010) Modulo de cine, notas de curso. Licenciatura en Comunicación Social UAM-Xochimilco. Recuperado en:
http://www.laurozavala.info/attachments/Anlisis_Cinematogrifico.pdf