

05.

Elogio a la cultura nacionalista del cardenismo: El caso de *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935)

Praise to the nationalist culture of Cardenismo:
The case of *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935)

Rosario Vidal Bonifaz¹
Universidad de Guadalajara

recepción: 3 de septiembre de 2018
aceptación: 23 de febrero de 2019

¹ La autora agradece la ayuda proporcionada por el Dr. Álvaro Ochoa Serrano, investigador del Colegio de Michoacán, para la elaboración del presente texto.



Resumen

Con patrocinio privado u oficial, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se filmaron una serie de cortos documentales como *Pátzcuaro, lago de ensueño* (1935), *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935), *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (Felipe G. Castillo, 1938), *Sociedad Cooperativa Minera de Tlalpujahuá* (Miguel M. Delgado, 1938), y el largometraje *Michoacán* (Elena Sánchez Valenzuela, 1935). Estos trabajos mostraron el implemento de políticas oficiales “populistas” en materia educativa, agraria, indigenista y de creación artesanal, a la vez que fueron la expresión y representación visual de que la “política de masas”, que Cárdenas del Río había ensayado previamente como gobernador de Michoacán, su estado natal, ahora se extendía a lo largo y ancho del país. En ese sentido, tales obras filmicas, de las que se analizará en detalle *Jícaras de Michoacán*, tienen un especial interés en la muy poco explorada historia del cine documental mexicano.

Palabras clave:
Cine y política,
estética nacionalista y popular,
documentales de Michoacán,
política de masas, producción
artesanal durante el Cardenismo.

With private or official sponsorship, during the government of Lázaro Cárdenas, a series of short documentaries was filmed such as *Pátzcuaro, lago de ensueño* (1935), *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935), *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (Felipe G. Castillo, 1938), *Sociedad Cooperativa Minera de Tlalpujahuá* (Miguel M. Delgado, 1938), as well as the feature film *Michoacán* (Elena Sánchez Valenzuela, 1935). These works showed the implementation of official “populist” policies in education, agrarian, indigenist and artisanal creation. At the same time, they were the expression and visual representation that the “mass politics”, that Cárdenas del Río had previously rehearsed as governor of Michoacán, his native state, now extended to the length and breadth of the country. In that sense, such filmic works, of which *Jícaras de Michoacán* will be analyzed in detail, hold a special interest in the little explored history of Mexican documentary film.

Keywords:
Cinema and politics,
Nationalist and popular aesthetics,
Michoacán documentaries,
Mass politics, Handicraft
production during Cardenismo.



- Con cariño para Xóchitl Fernández y Rogelio Agrasánchez, Jr.

La Revolución quiere que se encuentren formas claras y precisas para resolver los problemas de los indígenas, atendiendo no sólo a su educación, sino con especialidad a su liberación económica.

Lázaro Cárdenas del Río

I. El gobierno local y nacional de Lázaro Cárdenas del Río.

Concluida la Revolución, una fracción política del Estado mexicano se dio cuenta de que, para gobernar el país, sostenerse en el poder y transformarse, era indispensable contar con el apoyo de las masas, con una auténtica política de desarrollo y una reforma social. En un artículo publicado en julio de 1929, en el órgano oficial del Partido Nacional Revolucionario, Jesús Silva Herzog escribía: “Complicados, graves y difíciles son los problemas de la patria; problemas de producción y distribución, problemas de comunicaciones, raciales y de difusión cultural...” (*apud* Córdova, 1987: 25). Para ese mismo año el general Lázaro Cárdenas era una de las figuras más relevantes de la política mexicana. En septiembre de 1928, asumió la gubernatura del estado de Michoacán, para lo cual, de acuerdo con el mismo autor, se propuso “hacer del gobierno de su Estado natal una avanzada de la Revolución y, al mismo tiempo, un experimento innovador, que hasta entonces había faltado en todo el país, de la política revolucionaria, sobre todo en el renglón que había sido más descuidado, esto es, su *política de masas*” (27).

En enero de 1929 surge la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo para forzar la reforma agraria en su estado, combatir el fanatismo religioso, promover



la educación bajo la dirección del Estado, entre otras cosas. Cárdenas viajó por diversas poblaciones de Michoacán para que las mujeres lucharan por sus derechos y ayudaran a consolidar sus políticas. Córdova afirma: “Los resultados que Cárdenas obtuvo durante sus cuatro años de gobierno, siguiendo una adecuada política de masas, fueron todo un acontecimiento en la historia de Michoacán y constituyeron un anuncio de lo que en los años posteriores se iba a dar a nivel nacional” (32-33). Restituyó a las comunidades indígenas —asesoradas para formar cooperativas—, sus tierras, bosques y aguas de las que habían sido despojados; también incrementó de forma considerable el número de escuelas y profesores. Ya como presidente, en su segundo año de gobierno, el 47% del presupuesto se dedicaba a la educación (*Informe de Lázaro Cárdenas ante el H. Congreso del Estado (1928-1932)*, 15 de septiembre de 1932).

Bajo su mandato, el sistema de educación rural tuvo dos componentes básicos: las escuelas rurales federales, que impartían instrucción elemental a niños y adultos, y las regionales campesinas, encargadas de formar y capacitar maestros y técnicos agrícolas. De acuerdo con los reglamentos de la Secretaría de Educación Pública, los alumnos de las regionales debían tener cursados al menos tres años de primaria y ser hijos de ejidatarios, pequeños agricultores, artesanos o pequeños industriales de los poblados más menesterosos de las zonas donde estaban las instituciones (Quintanilla, consultado el 12 de julio

de 2018); asimismo, se aplicó el salario mínimo en las artesanías (Álvarez, Tomo III, 1987: 1330).

Se puede decir que el cardenismo:

Representa, en su esencia, la reconquista de la conciencia del papel que las masas juegan en la nueva sociedad como motor del progreso. [...] Pero lo notable en la experiencia del cardenismo es que a las masas ya no se las ve como materia inerte que el dirigente político puede usar, transformar o deformar a su antojo, sino como una fuerza que tiene sus cauces naturales que, o se respetan y se toman en cuenta, o son desbordados con una potencia destructora que nadie puede ser capaz de controlar. [...] Se trataba, más bien, de *acabar de construir* a esa fuerza social, organizándola bajo la égida del Estado de la Revolución. De ello dependía el futuro del propio Estado. (Córdova, 1987: 34).

Durante el sexenio en el que Lázaro Cárdenas encabezaría el gobierno federal (1934-1940) se dio una lucha por la defensa de la soberanía nacional, la reforma en la agricultura, la industria y la educación, pero todo ello dentro de los parámetros del Estado liberal emanado de la Revolución de 1910-1917.

II. La vida breve del productor Jorge Augusto Pezet Miró-Quesada

Jorge Augusto Pezet Miró-Quesada nació el 7 de mayo de 1898, en Chimbote, Ancash, Perú, y falleció el 11 de octubre de 1935 en la Ciudad de México. Su padre, Víctor Pezet Eastled-Alcock, fue comerciante, periodista, contratista del canal de Panamá y cónsul del Perú en Nueva Orleans, Estados Unidos. Jorge Pezet fue bachiller en Letras y se casó el 24 de septiembre de 1926 con Elena Amieva Quintanilla en la Ciudad de México: tuvieron 4 hijos, 2 varones y 2 mujeres (Base de Datos *Genealógica*, consultada el 10 de julio de 2018).

Se dice que Jorge Pezet fue asistente del productor Cecil B. DeMille en el rodaje de la primera versión de *Los diez mandamientos* (1923) y *La costilla de Adán* (1923); apareció como actor en *La bailarina española* (Herbert Brenon, 1923), acompañando a Pola Negri y Antonio Moreno. Al poco tiempo, quizás éste último, declarado admirador de la cultura mexicana, lo motivó a viajar a la Ciudad de México para que se integrara a la entonces incipiente industria cinematográfica.

Para el año de 1926, Pezet ya era el gerente de la productora Distributed Corporation, y Pathé Films en México. Posteriormente formó con su hermano Juan Antonio la productora Films Exchange (FESA) y la

distribuidora de Películas Mexicanas para comercializar cintas hechas en México, Centro y Sudamérica y colaboró de forma esporádica en el periódico *El Universal*.

Incorporado al medio filmico mexicano, produjo la cinta *El tigre de Yautepec* (Fernando de Fuentes, 1933), cuyo guion fue escrito entre ambos, sobre una historia de su autoría, basada en relatos de ancianos de Morelos, recopilados por él. Al respecto, una nota de L. de L. en *El Universal* (22 de noviembre de 1933) comenta:

Bien empieza las producciones FESA sus tareas en el cine nacional. Su primera película desarrollada en un medio difícil de llevar a la pantalla, convence, interesa, tiene en su mayoría aciertos que la crítica serena debe recoger, como algo definitivo en parte, y como brillante esperanza en detalles y escenas, que hemos de ver en otras películas, adquiriendo su relieve artístico. [...] El drama se inicia; ya vamos vislumbrando quien será el famoso TIGRE, y nos damos cuenta de que el lenguaje usado por el argumentista, señor Jorge Pezet, es el propio, el típico, el verdadero de los personajes que han de aparecer, y corren los años y los Plateados en fin, aparecen con su jefe, por el blanco camino, en correcta y animada formación, deteniendo una diligencia, escena admirable, realista en extremo, animada, propia, retratando la época, como si la cantara en poético romance Guillermo Prieto. [...] y en tanto vivimos la existencia del pueblecito, el mercado humilde, la pelea de gallos,



pedazo de la vida mexicana, de matices.

Al año siguiente nuevamente Pezet hace mancuerna en el argumento de *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934),² ahora junto con Juan Bustillo Oro, y la produce con su empresa FESA. La fotografía es de Ross Fisher y el fotógrafo de fijas sería Agustín Jiménez. Alfonso de Icaza escribió para *El redondel* (1 de julio de 1934):

De algún tiempo a esta parte, los temas cinematográficos a base de misterio y de cosas sobrenaturales han constituido un poderoso imán para el sector popular del público. Esto no podía pasar inadvertido a la observación de nuestros productores, y como consecuencia de ello, ya tenemos también la primera cinta nacional de esa clase, con murciélagos, lamentos, ruidos siniestros, muertos que se mueven y otros pavorosos detalles que tienen lugar en una noche de pesadilla. Aunque este género no sea de nuestra predilección, no puede dejar de reconocerse que *El fantasma del convento* es superior al término medio de la producción similar extranjera, en asunto y en realización.

Mientras que Alfonso Patiño Gómez en *Cine Gráfico*, 1 de enero de 1934, señaló:

Tiene la trama de *El fantasma del convento* —escrita por Jorge Pezet, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo—, una fuerte construcción psicológica. Es, ciertamente, de cuantas historietas “de misterio” hemos visto en el celuloide, la

más recientemente delineada; tanto que, a ratos, hasta invita a filosofar. Y como, además, tiene su moraleja.

En 1934 surge la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECE) y la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (APMP); esta última se constituyó de la siguiente manera: Antonio Manero (presidente), Jorge Pezet (secretario), Antonio Prida Santacilia (tesorero) y Gustavo Sáenz de Sicilia y José Alcayde (primero y segundo vocales, respectivamente); ello según la información brindada por el periodista Esteban B. Escalante en la revista *Filmográfico*, publicada en julio de 1934.

² Sobre Fernando de Fuentes, véase García, 1984.



III. Los inicios del fotógrafo Agustín E. Jiménez Espinosa

Agustín E. Jiménez Espinosa (Ciudad de México, 10 de septiembre de 1901-1974) fue el primogénito del matrimonio formado por la acuarelista María Espinosa y el pintor, fotógrafo y cinefotógrafo Agustín Jiménez García. Jiménez ingresó a la Escuela de Artes Gráficas “José María Chávez” y, después, hizo estudios de ingeniería y arquitectura, mismos que no concluyó debido a problemas económicos. Atraído por las posibilidades creativas del medio fotográfico, Jiménez obtiene los conocimientos en ese terreno de manera más bien autodidacta y, hacia 1923, logra una plaza de fotógrafo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, institución de la que más tarde se convertirá en profesor y por tanto forjador de nuevas generaciones de artistas “de la lente”. Su talento, dedicación y esfuerzo resultan retribuidos con un contrato que lo designa como fotógrafo “oficial” de la revista *Forma*, fundada en 1926 por el pintor Gabriel Fernández Ledesma, misma que se convierte en medio de expresión de artistas e intelectuales de la talla de Jean Charlot, Edward Weston, Tina Modotti, Salvador Novo y muchos más. Cabe apuntar que después de publicar siete números, la mayoría de ellos excelentes, *Forma* deja de publicarse en 1928 debido a un serio problema de censura: la Secretaría de Educación Pública,

institución patrocinadora de la revista, le retira el subsidio luego de obedecer al escándalo que provoca la publicación de *Excusado*, una foto de Edward Weston.

Hacia fines de 1929, Jiménez participa en una exposición colectiva presentada en la Galería de Arte Moderno; las imágenes captadas por su cámara resultan estar a la misma altura que las de otros exponentes de la fotografía moderna en México como Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez y Aurora Eugenia Latapí. Mientras tanto, Jiménez prosigue con sus labores didácticas en la Escuela de Bellas Artes. El 20 de abril de 1931 tiene lugar, en la Sala de Arte, galería dirigida por Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, su primera exposición individual. En el catálogo que acompañaba a la muestra, integrada por 111 fotografías, podían leerse unas frases apologéticas de Sergei M. Eisenstein (quien se encontraba en México para filmar su proyecto, que quedaría inconcluso, ¡*Que viva México!*): “Creo que Agustín Jiménez es un gran artista de la fotografía y tengo mucho aprecio por su magnífico trabajo”. Los breves pero elogiosos comentarios de Eisenstein acerca del arte fotográfico de Jiménez son la mejor prueba de que el cineasta entabló una gran amistad con el artista mexicano de manera más o menos inmediata a su llegada a nuestro país. Esto se corrobora con otra referencia de la misma época: en el número 36 de *Contemporáneos* (mayo de 1931) apareció un dossier fotográfico intitulado “México en las páginas de Eisenstein”, mismo que contenía siete imá-



genes de rodaje que a su vez ilustraban el ensayo “Principios de la forma fílmica”, breve versión en español del célebre texto “Una aproximación dialéctica a la forma del cine” que el cineasta soviético había dado a conocer en abril de 1929. La restante fotografía que integraba el dossier era un excelente retrato de Sergei Eisenstein tomado por Jiménez.

Dicha imagen muestra muy de cerca el rostro del cineasta soviético, quien porta en su mano derecha una gran calavera de azúcar en cuya frente puede leerse la enigmática palabra “Doly”, anagrama de “Idol”, y por tanto probable alusión a *Idols Behind Altars*, título del libro antropológico de Anita Brenner que había servido a Eisenstein para profundizar en sus conocimientos sobre la cultura mexicana. En la misma sesión en que se tomó el referido retrato, Jiménez se auto-fotografió al lado de Eisenstein; esta imagen aparecería en cuando menos dos publicaciones de la época: *El Universal Ilustrado* (24 de diciembre de 1931) y *Revista de Revistas* (12 de diciembre de 1932).

Al igual que Álvarez Bravo y Emilio Amero, Jiménez participó directamente en algunas de las fases de la realización de *¡Que viva México!* y de otros materiales que Eisenstein filmó a lo largo y ancho del país.³ Resulta evidente que el artista mexicano aprovechó varias ocasiones durante el rodaje para captar interesantes fotografías como *Rifles*, *Cajas de guerra*, *Feria* (parte de un reportaje gráfico acerca de La Villa de Guadalupe durante las festividades

del 12 de diciembre de 1931), o las que se publicaron en *El Universal Ilustrado* del 24 de diciembre de 1931, tomadas en las instalaciones de la cementera La Tolteca. Asimismo, en la siguiente edición de *El Universal Ilustrado* (31 de diciembre de 1931), apareció un reportaje firmado por Adolfo Fernández Bustamante e intitulado “Las cactáceas más hermosas del mundo”. Dicha nota se refería a la visita que Eisenstein y su equipo habían efectuado a los alrededores de Tehuacán, Puebla, buscando locaciones para filmar algunos pasajes del episodio *Soldadera*, otra de las partes en que habría de dividirse el proyecto de *¡Que viva México!* Todo hace suponer que las fotos que ilustraron el texto de Fernández Bustamante fueron tomadas por Jiménez, quien después iría publicando otras imágenes captadas en el mismo escenario, como las que se difundieron a través de *Revista de Revistas* (nos. 1159 y 1219) y *Mexican Life* (12 de diciembre de 1931). Por lo demás, una foto sin crédito publicada por Emilio García Riera en la página 46 del tomo 1 de su nueva versión de su *Historia documental del cine mexicano* fue sin duda captada en el mismo paisaje de las zonas aledañas a Tehuacán. En dicha foto, de la que existen variantes, Eisenstein aparece montado sobre una enorme cactácea de forma fálica, lo que en su época pudo

³ Eisenstein invitó a Jiménez primero al rodaje de su episodio *Maguey* en la Hacienda de Tletapayac, lugar en el que permaneció por tres meses (Cfr. Lara y Lozano, 2011, 31).

haber sido considerada como una imagen “obscena”, cuando, además de su erotismo explícito, también se trataba de una de las bromas e ironías que tanto gustaban al célebre autor de *La huelga*.

En el caso de Jiménez, su contacto con el medio fílmico a través de la figura de Eisenstein resultaría determinante para que, luego de participar en diversas exposiciones colectivas o individuales, se incorporara al incipiente cine sonoro mexicano, primero en calidad de *stillman* (fotógrafo de fijas), función que ejerció en cuando menos las siguientes películas: *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934), *El escándalo* (Chano Urueta, 1934), *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934), *Oro y plata* (Ramón Peón, 1934), *Humanidad* (Adolfo Best Maugard, 1934), *Monja, casada, virgen y mártir* (Juan Bustillo Oro, 1935), *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) y *El cementerio de las águilas* (Luis Lezama, 1938) (cf. Lozano, 2007).

Las experiencias de Jiménez en las dos cintas de Fernando de Fuentes debieron incluir el rápido aprendizaje de las técnicas de la fotografía cinematográfica al lado de Alex Phillips y Ross Fisher, respectivos camarógrafos de ambas cintas, auténticos clásicos del cine mexicano pre-industrial. En el mismo año de 1934, Jiménez debuta como camarógrafo de cine participando en cuatro cintas: *Humanidad*, de Adolfo Best Maugard, *Taxco y Tehuantepec*, cortos do-

cumentales realizados por Roberto Montenegro, y *Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro, quien había participado en la elaboración de los argumentos, guiones o diálogos de las dos películas de De Fuentes, previamente aludidas. Todo ello quiere decir que Jiménez se incorporó al sector del cine mexicano cultivado por realizadores provenientes de diversas tendencias de la vanguardia artística como lo eran el poeta y periodista De Fuentes y el dramaturgo Bustillo Oro, admiradores del cine expresionista alemán y del cine vanguardista soviético, y Best Maugard y Montenegro, representantes de la pintura moderna mexicana, y quienes además habían fungido como asesores de Eisenstein durante su estancia en México.

Entre 1933 y 1940, Jiménez participó, como se acaba de mencionar, en el corto *Humanidad*, patrocinado por la Beneficencia Pública, el cual fue elogiado en su momento por “el sentido extraordinario de la belleza” contenido en su fotografía;⁴ y también trabajó en los cortos documentales *Jícaras de Michoacán* y *Pecadores de Janitzio* (Jorge Pezet, 1935), *Cuadros de Michoacán*, *Lagos de maravilla*, *Charanda* y *Guadalajara*, filmados en 1936 con patrocinio de la Comisión Nacional de Irrigación, que fueron fotografiados por él en colaboración con su hermano Leonardo,

⁴ Cfr. “La evolución de la cinematografía mexicana: *Humanidad*”, *Revista de Revistas*, 3 de noviembre de 1935.



y en los largometrajes de ficción *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *Irrigación en México* (Ignacio Miranda, 1935), *La macha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) y *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938).

IV. Otras películas filmadas en Michoacán en el sexenio Cardenista

Cabe señalar que otras películas filmadas en Michoacán, durante el periodo aludido, serían: *Michoacán* (1935), documental realizado por Elena Sánchez Valenzuela, quien fuera protagonista de la primera versión fílmica de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918); esta obra formaba parte de un proyecto denominado Brigadas Cinematográficas, encargado a la cineasta por el presidente Cárdenas con apoyo del Ala Izquierda del Bloque Nacional Revolucionario de la Cámara de Diputados encabezada por Luis Mora Tovar. Al mismo proyecto perteneció el corto *Pátzcuaro, lago de ensueño* (con fotografía de Ezequiel Carrasco y sonido de José B. Carles), de director ignoto y también de 1935. Otros dos documentales realizados por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) en esa misma época, ambos dirigidos por Felipe Gregorio Castillo y fotografiados por Agustín P. Delgado, han sido rescatados y difundidos por la Filmoteca de la UNAM a través de la antología titulada *Michoacán* (2006) que a su vez forma parte de la serie *Imágenes de México*.

Dichos filmes dieron cuenta de las labores del gobierno cardenista en materia educativa y de asimilación cultural. En *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica (Flor de la peña) en Paracho, Mi-*

choacán, 1938 (11 minutos de duración), se mostraba la vida cotidiana de niños y adolescentes purépechas asistidos por esa institución, modelo de la llamada “Educación socialista”. Y en *Los niños españoles en México*,⁵ 1936 (12 minutos de duración), se exaltaban las políticas de Cárdenas a favor de los hijos de combatientes y civiles afiliados al bando republicano durante la Guerra Civil para los que se creó la Escuela “España-México”, ubicada en el centro de la ciudad de Morelia.

La antología *Michoacán* incluye también otros dos reportajes filmados durante los últimos años del sexenio cardenista, mismos que, pese a que los créditos no lo hacen explícito, parecen haber sido producidos en la órbita del DAPP. *Presidente Lázaro Cárdenas con niños españoles* (1 minuto de duración), de realizador desconocido, 1939 (aunque es posible que haya sido Felipe Gregorio Castillo), muestra de manera muy breve al político michoacano saludando a un grupo de infantes en lo que podría ser el patio principal de la escuela “España-México” de Morelia e imágenes de los talleres donde los internos aprenden diversos oficios. En este caso, es muy posible que se trate del fragmento de otro documental inspirado en la política humanitaria del gobierno de Cárdenas a favor del exilio español. De *Sociedad Cooperativa de Tlalpujahuá, México* (10 minutos de duración), realizada por Miguel M. Delgado en 1938, fotografiada por su hermano Agustín P. Delgado y editada por Emilio Gómez Muriel (también editor de *Los niños españoles en México*),

se conserva una copia narrada en francés (el DAPP produjo copias para exportación en inglés y francés, quizá para atraer inversión y capitales foráneos), misma que fue encontrada en los archivos fílmicos del III Reich, por lo que puede suponerse que fue sustraída de alguna colección fílmica durante el periodo en que Francia fue ocupada por el ejército nazi.

Si sumamos todos los títulos referidos a Michoacán y mencionados en los párrafos anteriores, resulta lógico suponer que el estado natal del presidente Cárdenas era el principal foco de atención para una buena parte de los documentalistas mexicanos: como el presidente había efectuado allí el “ensayo general” de su régimen, probablemente se pretendía dar a conocer los logros que el nuevo gobierno era capaz de alcanzar a escala nacional. Algo de toda esa práctica testimonial pudo contribuir en el estilo de *Janitzio*, película de ficción realizada en 1934 por Carlos Navarro a partir de una idea de Luis Márquez, que contó con la actuación protagónica de Emilio Fernández, formado en Hollywood. Esta cinta resultaría emblemática de un tipo de cine asociado al paisaje lacustre michoacano y a las costumbres atávicas de los pobladores de la bella región en que se filmó.

⁵ Esta última cinta, que contenía algunas imágenes del entonces gobernador michoacano Gildardo Magaña, otrora destacado militar zapatista, sería una de las principales fuentes de las imágenes de archivo que reforzaron el discurso del excelente documental *Los niños de Morelia* (Juan Pablo Villaseñor, 2004).



V. El contexto artístico del corto *Jícaras de Michoacán*

En 1931, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez fundan la Liga Intelectual Proletaria con el propósito de impulsar la lucha social con la ayuda de intelectuales y artistas. En 1933, Raúl Anguiano, Santos Balmori, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, María Izquierdo, Silvestre Revueltas, Jesús Guerrero Galván, Fernando Gamboa, Roberto Reyes Pérez y otros, fundan la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que se estructura a partir de varias secciones, en donde destacó la de artes plásticas. Ese mismo año, Pablo O'Higgins realiza una serie de murales al fresco para la escuela "Emiliano Zapata" ubicada en la actual Colonia Industrial, situada en el norte de la Ciudad de México; el tema de esa obra fue la opresión laboral infantil y el combate de ésta por medio de la educación.

Algunos miembros de la LEAR pintan de 1934 a 1936 los murales del Mercado "Abelardo L. Rodríguez". En agosto de 1935, un grupo de intelectuales formado por Manuel Álvarez Bravo, Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo firman un desplegado en defensa de la cultura. Partiendo de esos antecedentes, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas la LEAR

movilizó equipos de pintores muralistas rumbo a Michoacán. En el órgano de información de la LEAR, *Frente a Frente* de julio de 1936 se informaba de un viaje cultural a Morelia:

Efectuado en mayo de ese año por una brigada que llevó una exposición de pintura, dibujo, grabado, libros y folletos revolucionarios de la Universidad Michoacana. Simultáneamente un grupo de nueve de los pintores más caracterizados de la Sección de Artes Plásticas se encargó de decorar con pinturas murales la biblioteca de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Asimismo los pintores, desde antes de salir, prepararon, como un homenaje al pueblo de Michoacán, dos retratos monumentales de 10 por 8 metros de Isaac Arriaga, dirigente muy querido en ese estado, y del general Lázaro Cárdenas. Estos retratos fueron colocados primero en la fachada de un edificio público y después en la confederación referida. [...]. De los catorce tableros con temas revolucionarios pintados en la Confederación Michoacana, entre ellos los dos excelentes de Anguiano con los temas de Revolución y Contrarrevolución, el notable de Santos Balmori sobre *La libertad*, y la figura de Lenin avanzando, pintada con extraordinaria finura por Zalce y Méndez, nada ha quedado porque un arquitecto remodelador los tomó hace unos pocos años por revoques y los mandó borrar (Tibol, 8 de octubre de 1983).



En 1936, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins y Fernando Gamboa, por contrato con el Sindicato Obrero de los Talleres Gráficos de la Nación, pintan en el cubo de la escalera principal el fresco "Los trabajadores contra la guerra y el fascismo". En abril de 1937, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Ignacio Aguirre, Isidoro Ocampo, Raúl Anguiano, Luis Arenal y otros fundan el Taller de la Gráfica Popular, organización encaminada al apoyo de las luchas populares (Tibol, 18 de agosto de 2002). Sobre el nacionalismo Leopoldo Méndez señalaba en un Congreso de escritores celebrado por la LEAR en enero de 1937 que:

Todo arte realmente importante en México sólo puede venir por el camino de la mayor identificación del artista con los intereses de la mayoría nacional. Esta identificación exige actividades concretas y definidas de la producción plástica basadas en una observación directa de la dinámica de la lucha popular y en una justa apreciación de todos los valores plásticos autóctonos e internacionales que sean aprovechables. (Tibol, 18 de agosto de 2002).

De 1939 a 1940 Pablo O'Higgins llevó a cabo la decoración mural del salón de actos de la Escuela Técnica "Estado de Michoacán", donde exaltó la obra social del régimen cardenista (Catálogo de la exposición *Pablo O'Higgins un compromiso plástico*, 1995). Alfredo Zalce recuerda que en 1948 trabajaba "en la organización de una escuela de pintura y grabado que

formaba parte del proyecto Tepalcatepec, que en Michoacán dirigía el general Lázaro Cárdenas. Entre otras cosas, pinté, con la ayuda de los artistas Pablo O'Higgins e Ignacio Aguirre, un muro en la escuela primaria de la comunidad de Caltzonzin, que se formó con las tierras que el propio Cárdenas había donado a los campesinos que perdieron las suyas por la erupción del volcán Parícutín" (Zalce, 1995:623).



VI. Jícaras de Michoacán: un modelo de estética nacionalista y popular

Al combinar su negocio con la distribución y producción de películas, Jorge Pezet pretendía formar parte significativa dentro de la incipiente industria cinematográfica. Muy seguramente durante la filmación de *El fantasma del convento*, Pezet entabló amistad con Agustín Jiménez y en algún momento le propuso realizar la fotografía de *Jícaras de Michoacán*, que contó además con la colaboración de Armando Rosales en la parte musical.⁶ Así, en 1935, un poco antes de morir de manera fulminante, víctima de peritonitis, Pezet produce y dirige dicho corto documental, de siete minutos de duración, rescatado por el investigador Rogelio Agrasánchez Jr., e incorporado a su valioso archivo fílmico ubicado en Harlingen, Texas. Ya en el argumento de *El tigre de Yautepec*, en el que se hace un retrato de la época en que se sitúa la trama, se detallan el mercado y la pelea de gallos, entre otras cosas, lo que puede darnos la pauta de lo que Pezet quería filmar en el mencionado corto documental.

El breve pero muy interesante testimonio fílmico se inicia en una locación del poblado de Tzintzuntzan,⁷ con una toma desde arriba de un enorme árbol; la cámara baja lentamente y nos muestra a un padre con sus dos pequeños hijos en un bello bosque. Hay un corte a una cruz y nuevamente

la cámara se desplaza para descubrir la floresta; un hombre se acerca a las raíces de otro árbol y voltea con una gran sonrisa, para ser tomado por la cámara que se desplaza por éste. Al descender capta las raíces de donde sale otro hombre con bastón que se aleja, lo que anuncia la siguiente toma al enfocar los zapatos de varios hombres bailando “La danza de los viejitos”. El camarógrafo filma los pies y las sombras de las siluetas de sus danzantes, para cortar hacia la figura redonda de un tambor y las manos de quien lo toca; antes de ver el rostro, aparece el pie de un indí-

⁶ Entre otras labores artísticas, durante 1937 Rosales acompañó a la célebre cantante Lucha Reyes en la interpretación de los temas “Andar” (Armando Rosales, 1937), “El aburrido” (Joaquín Pardavé, 1937), “Cuquita” (Pedro Galindo, 1937), “La Tequilera” (Alfredo D’Orsay, 1937), “Torito retinto” (Armando Rosales, 1937) y “Tú dirás” (Pedro Galindo, 1937), entre otras. Además Rosales compuso la música, arreglos y/o canciones para cintas como *Payasadas de la vida* (Miguel Zacarías, 1934), *Rosario* (Miguel Zacarías, 1935), *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936), *Irma la mala* (Raphael J. Sevilla, 1936), *La gran cruz* (Raphael J. Sevilla, 1937), *La mujer de nadie* (Adela Sequeyro, 1937), entre otras. La música del corto *Jícaras de Michoacán* hace referencia a los ritmos purépechas.

⁷ La voz en off de la cinta nos informa que el corto fue filmado solo en Uruapan, pero gracias al apoyo del Dr. Álvaro Ochoa, investigador de *El Colegio de Michoacán*, todo hace suponer que la primera parte se filmó en TzinTzunTzan.



gena que sigue el ritmo de la música; éste resulta ser un flautista.



Distinguimos su rostro cubierto por un sombrero, volvemos a ver la silueta de dos danzantes, para por fin advertir el cuerpo de los bailadores. En segundo plano aparece el público espectador, la nueva toma enfoca a los danzantes, que cubiertos con máscaras saludan a la cámara. Nuevamente emerge el público como si formara parte de una escultura humana que prácticamente no se mueve, para revelar una vez más a los danzantes y músicos, con tomas cercanas de cinco máscaras, para presentar el camino que los danzantes han venido “trazando” en la pantalla. Luego de una toma abierta del conjunto musical, se muestra el círculo que han formado los danzantes.

La siguiente parte, rodada en Uruapan, describe detalladamente la elaboración de diversas artesanías. Percibimos una toma abierta de un pequeño taller familiar, para enfocar un grupo de jícaras, un hombre toma una y la corta con un serrucho, quita

el producto; sobreviene un corte y nuevamente lo observamos al mostrar varias jícaras, con acercamiento a éstas y sus manos; algunos de esos objetos de ornato y uso común en Michoacán ya han sido pintados, transformados en bellos diseños con dibujos de flores. Aparecen algunas artesanías en forma de aves (cigüeñas, garzas, cisnes⁸ y otras similares), con diversos trazos curvilíneos. Una pequeña niña con rebozo y una enorme sonrisa nos ofrece a la vista algunas aves contenidas en la artesanía, luego un pescado hecho de madera y más aves en un fondo negro que resalta (y exalta) todas esas formas geométricas.



Después se describe todo el proceso de pintado de las diversas jícaras y el utensilio principal que se usa en su elaboración, se hace un paneo que muestra el blanco y negro de esas jícaras, la elaboración de

⁸ Similares a los que fotografió Edward Weston, como “Pájaro blanco” y “Dos cisnes de guaje”, 1924

pinturas para su decorado, y notamos a una pequeña niña con rebozo trabajando en un metate que metafóricamente nos conduce a ser testigos del trabajo pictórico de diversos diseños de flores en dichas artesanías y la transformación de un fondo blanco a un fondo negro plasmado con otras formas florales, para nuevamente mostrar diversas jícaras ya completamente pintadas con ornatos en figura de flor. Para finalizar, aparece una jícara en segundo plano, mientras una mujer madura voltea tapada con su rebozo revelando una discreta sonrisa de *Mona Lisa* autóctona, con la que saluda y agradece a la cámara y, por lo tanto, a los espectadores.

En su versión original, el corto incluía una narración en *off* (escrita por el mismo Pezet, quien, como vimos, ya contaba con experiencia en esos menesteres después de trabajar en los argumentos y guiones de *El tigre de Yautepec* y *El fantasma del convento*), misma que se transcribe a continuación para ayudar a completar la descripción de la sucesión de imágenes que conforman la cinta:

Toma 1. Uruapan, Michoacán, duerme tranquilo y apacible bajo frondosas “ceibas”, especie de olivos milenarios que dan ejemplo de fortaleza. Campanas de cobre tan pesadas, que la torre de la iglesia no ha podido soportarlas.

Toma 2. Cruz implantada por los primeros misioneros, objeto de gran veneración de los indígenas. La leyenda cuenta que el lugar era seco, que se implantó la cruz

y un día, el demonio, al llegar ahí, se tropezó con ella y tuvo que doblar una rodilla en tierra haciendo así que una fuente de agua brotara, y que más tarde se convirtiera en río que hoy fecunda.

Toma 3. Casitas rústicas, piedra sobre piedra, símbolo de carácter tenaz del indígena.

Toma 4. El tronco protector de los “ceibas” sirve de improvisada morada para el viajero.

Toma 5. Vamos, señor, hace usted bien, no hay para qué apresurarse en la vida. Si no llegamos hoy illegaremos mañana!

Toma 6 y 7. Estos pies, de agilidad asombrosa, son nada menos que de “viejecitos”, danzan y danzan batiendo el record de cualquier Marathon [*sic*] moderno.

Toma 8. Al compás del tambor. “Vamos, señor músico, ¿por qué tanta seriedad?”

Toma 9. La “chirimía” (o flauta) es indispensable.

Toma 10 a la 17. Esta danza tuvo su origen mucho antes de la Conquista. Los viejos prueban su fibra y resistencia a pesar de los años y los jóvenes, usando máscaras, demuestran su fuerza para conquistar a las mujeres.

Toma 18 a 20. Los BULES, fruto de una planta trepadora, constituyen una industria netamente artística.

Toma 21 a 23. Se empiezan a trabajar abriéndolos para sacarles el corazón.

Toma 24 a 26. Hasta quedar ya convertidos en objetos de arte.

Toma 27 a 30. “Pero ¿qué me dice usted señor, de las jovencitas que son el mejor adorno de Michoacán?”

Toma 31 y 32. ¿Cigüeñas? No hay cuidado, no es de las que entran por las chimeneas dejando un pequeño paquete.

Toma 33. JÍCARAS talladas del tronco de árbol, dibujadas sin modelo ninguno, de acuerdo con el capricho del artista.

Toma 34. Utilizando el “rasmiñón”, especie de palita de metal.

Toma 35 a 37. Ninguna maquinaria se usa para este procedimiento, por eso es que el alma del Michoacano se refleja en cada uno de los detalles.

Toma 38. Hombres y mujeres se dedican a esta interesante industria.

Toma 39. Las mujeres pulverizan las pinturas usando su primitivo “metate”.

Toma 40. Que son mezcladas con una goma llamada “aje”, sacada del excremento de un insecto.

Toma 41. A “muñeca” se pulen hasta quedar con brillo de porcelana.

Toma 42 y 43. Y así, con los últimos detalles tenemos ya una colección que será un primoroso adorno para cualquier sala o comedor.

Toma 44. Doña Nieves es la poseedora de toda esta manufactura tan artística. “Vamos Doña Nieves, una sonrisa”.



La cinta de Pezet y Jiménez intenta sintetizar y difundir por medio del cine una larga tradición, rica en significaciones políticas, económicas y culturales. En Uruapan los talleres familiares elaboran jícaras en maque, ya que las de laca se confeccionan en Pátzcuaro. Como parte de un mismo impulso de exaltación de la cultura popular michoacana producida durante el cardenismo, el tema de las jícaras también se trasladó a las artes plásticas, como en el caso de H. Guevara que pinta “Mujer con Xicalpestle” (1935); Antonio Gómez plasmó “Poblana con Xicalpestle” (1935) y “Mujeres de Pátzcuaro” (1936), en la cual una mujer lleva pescados en una jícara. También, A. Barrón pintó “Vendedora de Jícaras” (1940) y José Bribriesca

Rubalcaba, la célebre “Danza de los viejitos” (1953), en la que aparece una mujer bailando con una jícara, por mencionar tan sólo algunos trabajos representativos con dicho tema. (Como se sabe, la tradicional y representativa “Danza de los viejitos” es originaria de Jarácuaro, Michoacán).

Las jícaras también han sido motivo de diversas manifestaciones musicales. No hay que olvidar que Eva Beltri, bailó de puntas el “jarabe tapatío” sobre una gigantesca jícara en el Palacio de Bellas Artes.⁹ Manuel Castro Padilla,¹⁰ de quien se dijo que sería el arreglista de la partitura de *¡Qué viva México!*, compuso por esa misma época un tema uruapense sobre las jícaras de Michoacán, cuya letra dice lo siguiente:

Jícaras, jícaras, jícaras de Michoacán; donde el alma de un artista puso en arte en loco afán. Pájaros, flores, fantasías del amor están en ellos combinado en armónico color. Tierra de flores, de bellos paisajes, de lagos azules, de espléndido sol. Oh, tierra de ensueños, jamás te he olvidado y eres el anhelo de mi corazón. Jícaras, jícaras, deslumbrantes de color que nos hablan de los indios, de una raza de vigor. Pájaros, flores, que arrullan con amor mis momentos más felices de poesía y de ilusión. Tierra de flores, de bellos paisajes, de lagos azules, de espléndido sol (Álvaro y Herón, 2000:153).

En el cine, por mencionar sólo algunos casos, aparecen en *México Lindo* (Ramón Pereda, 1938) varias mujeres portando jícaras, y en *La liga de las canciones* (Chano

Urueta, 1941), hacia el final de la película Ramón Armengod canta acompañado por un conjunto de mujeres que portan trajes típicos de Morelia. Cabe agregar que la onceava edición del Festival Internacional de Cine de Morelia, celebrado en octubre de 2013, utilizó como su imagen una mujer con rebozo, la cual porta una jícara en forma de rollo de película, a su vez reelaboración de la obra “Michoacana”, del maestro Jesús de la Helguera. A manera de anécdota, vale la pena recordar que, en agosto de 1929, siendo gobernador de Michoacán, Lázaro Cárdenas del Río envía un traje regional al periódico *El Universal* para el concurso “El vestido económico

⁹ Muñoz Castillo, Fernando, 2011. “Eva Beltri, la bailarina de los pies de seda”.

¹⁰ Castro Padilla fue autor de revistas musicales muy afamadas en los años treinta, como las producidas por Roberto El Panzón Soto (“La tierra de los volcanes”, “El colmo de la revista” y “El raudal de la alegría”, entre otras); de algunas de Joaquín Pardavé (“El peso murió” y “México se derrumba”, estrenadas en el Teatro Fábregas); así como de importantes melodías populares (“El Santo Señor de Chalma”); de música y canciones para las cintas *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Payasadas de la vida* (Miguel Zacarías, 1934), *Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1935), *Sor Juana Inés de la Cruz* (Ramón Peón, 1935) y *Silencio sublime* (Ramón Peón, 1935), entre otras. Murió trágicamente en la capital, en 1940: unos pistoleros pagados por políticos de la época lo asesinaron debido a críticas que hizo en una revista musical contra algunos líderes de la CTM.

de la mujer”, el cual es lucido por una empleada del mismo periódico; en la foto del reportaje ella porta una jícara.¹¹



El corto Jícaras de Michoacán, cinta con la que tal vez Jorge Pezet intentó ensayar en el plano de realización con objeto de debutar poco más adelante en los terrenos del cine de largometraje y ficción, cosa que ya no fue posible debido a su muerte, ofrece, pese a su brevedad, imágenes muy reveladoras sobre su época y contexto. Como ya se dijo, son la muestra de una exaltación del tipo de cultura popular michoacana concebida e impulsada por el cardenismo; de ahí que primero se muestre un ahuehuate, que es la materia prima para la elaboración de diversas artesanías, como las jícaras, y después una representación de “La danza de los viejitos”, que se alterna con máscaras simbólicas, en la que la fotografía de Agustín Jiménez revela claramente la influencia de Eisenstein (bastante lógica en este caso, ya que, como antes comenta-

mos, el talentoso camarógrafo fue amigo y uno de los asistentes del cineasta soviético durante su estancia en México), mediante el uso de un lenguaje cinematográfico innovador y ángulos de la cámara al servicio de un objetivo colectivo durante dicha danza.



Es importante para el fotógrafo destacar el trabajo de los pequeños talleres familiares en la elaboración de artesanías: los hombres cortan las jícaras, la niña trabaja en el metate los materiales que servirán para el pintado; hombres y mujeres pulen las jícaras y finalmente las pintan con bellos diseños florales. Otra característica importante es el rebozo que porta la niña, que muestra algunas artesanías y que resulta ser la que trabaja en el metate, así como la señora (Doña Nieves) que aparece sonriente al final del corto, mostrando (y demostrando) su “estado de gracia” al ser

¹¹ El Universal, jueves 15 de agosto de 1929.

portadora de una larga tradición que finalmente parece haber sido reconocida por el gobierno central del país y, en consecuencia, por la película misma.



Algunos personajes del público espectador que observan atentos el desarrollo de “La danza de los viejitos” forman una espectacular “escultura humana”, que a su vez pretende significar la especie de “unidad totémica” que el cardenismo quiso fomentar entre las clases populares para defender sus intereses y logros sociales. Otra peculiaridad son las diversas formas curvilíneas que aparecen en varias artesanías y que serán de gran preocupación en el trabajo fotográfico de Agustín Jiménez. Tanto las líneas que constituyen esa “escultura humana” como el trazo de las figuras plasmadas en las jícaras fueron hábilmente documentadas por medio de *close ups* de los rostros de los indígenas michoacanos y de algunos aspectos de los objetos, por lo que consideramos que los valores de la cinta se deben mucho más a su fotógrafo que al productor y director Jorge Pezet.

Como en muchas de las tomas realizadas por Eisenstein en México, la figura geométrica principal de *Jícaras de Michoacán* es el círculo, que en este caso se emplea como metáfora de la permanencia de lo tradicional, el cual se marca en el tambor que toca un músico, en la orilla de una pequeña flauta, en los múltiples sombreros que portan los varones, en las máscaras y en los trazos redondos que van formando los danzantes, y desde luego en la gran variedad de frutos secos y jícaras que se muestran a lo largo del documental y que confluyen en la que da fondo y forma a la toma final, que rima con el ovalado rostro de la mujer-artesana en primer plano.

Pero también se da una brillante concepción de Jiménez en el uso del claro oscuro, al mostrar las sombras de las siluetas de los danzantes, las artesanías de madera en fondos negros, el contraste entre jícaras de madera sin trabajar, con las ya pintadas en fondo negro, para enfatizar lo laborioso de dicho trabajo artesanal. Con ello, el gran camarógrafo mexicano muestra la perfecta asimilación de la estética expresionista alemana que poco antes había alcanzado proporción delirante en sus trabajos *Dos monjes* y *El misterio del rostro pálido*, de Juan Bustillo Oro, y que también plasmaría en *La mancha de sangre*, de Adolfo Best Maugard.

Por todo ello podemos concluir que la política cultural del régimen de Cárdenas requería sin duda de un arte propio, ya que el desarrollo de la cultura oficial se había

interrumpido durante la lucha armada y además existía el deseo de demostrar que el conflicto había finalizado y el ambiente era ya propicio para un renacimiento nacional, en el que los artistas profesionales se identificaron con los valores culturales de los más explotados y desprotegidos. Incluso el éxito de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), traerá como resultado un caudal de cantores rancheiros, trajes típicos, peleas de gallos, trenzas

femeninas, gastronomías (el mole, la barbacoa, etc.) y toda suerte de artesanías (jícaras incluidas) que comenzarían a poblar las pantallas de México y de buena parte del mundo de habla hispana.

Los fotogramas y transcripción de la narración en *off* de la película *Jícaras de Michoacán* se reproducen por cortesía del Archivo Fílmico Agrasánchez ■

Referencias

- Álvarez, José Rogelio (director), 1987. "Cárdenas, Lázaro". *Enciclopedia de México*, Tomo III. México: SEP.
- Álvaro Ochoa Serrano y Herón Pérez Martínez, 2000. *Cancionero michoacano 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos*. México: El Colegio de Michoacán.
- Base de Datos Genealógica* <https://gw.geneanet.org/fracarbo?lang=es&n=pezet+miro+quesada&oc=0&p=jorge+augusto>. Consultado el 10 de julio de 2018.
- Catálogo de la exposición *Pablo O'Higgins un compromiso plástico*, 1995. México: Museo Dolores Olmedo.
- Córdova, Arnaldo, 1987. *La política de masas del cardenismo*. México: Era.
- Escalante Esteban B, julio de 1934. *Revista Filmográfico*. México.
- García Riera, Emilio, 1984. *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. México: Cineteca Nacional.
- García Riera, Emilio, 1993. *Historia documental del cine mexicano 1929-1937*, tomo I. México: Conaculta-Imcine-Universidad de Guadalajara.
- Informe de Lázaro Cárdenas ante el H. Congreso del Estado (1928-1932)*, 15 de septiembre de 1932, número 16. México: Arte y Trabajo.
- "La evolución de la cinematografía mexicana: Humanidad", 1935. *En Revista de Revistas*. México.
- Lara Chávez, Hugo y Lozano, Elisa, 2011. *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano (1931-2011)*. México: Imcine-Cineteca Nacional.
- Lozano, Elisa, 2007. *Agustín Jiménez: sus imágenes móviles*. Tesis de maestría en Filosofía y Letras. México: UNAM. Sin editar.
- "México en las páginas de Eisenstein", mayo de 1931. *En Contemporáneos* 36.
- Ochoa Serrano, Álvaro y Pérez Martínez, Herón, 2000. *Cancionero michoacano 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos*. México: El Colegio de Michoacán.



- Patiño Gómez, Alfonso, (1 de enero de 1934). En *Cine Gráfico*. México.
- Quintanilla, Susana, *La educación en México durante el periodo de Lázaro Cárdenas 1934-1940*. México: Itam, http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_31.htm Consultado el 12 de julio de 2018.
- Tibol, Raquel, 1983. “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, *Revista Proceso*. México.
- Tibol, Raquel, 2002. “Expediente Leopoldo Méndez”, *La Jornada Semanal*. México.
- Zalce, Alfredo, 1995. “Jamás podré olvidar esa tarde”. Cárdenas Batel, Cuauhtémoc (coordinador editorial). *Se llamó Lázaro Cárdenas*. México: Grijalbo.