

ATANASIO D. VÁZQUEZ, EL ESTRIDENTISMO Y EL CINE EN VERACRUZ, 1925-1927

Elissa J. Rashkin

Universidad Veracruzana

Resumen

En 1925, en el estado mexicano de Veracruz, el movimiento de vanguardia conocido como el estridentismo, liderado por el poeta y abogado Manuel Maples Arce, llegó como insólito colaborador del nuevo gobernador revolucionario, el general Heriberto Jara Corona. La alianza entre Maples Arce y Jara permitió el renacimiento del movimiento estridentista —nacido unos años después en la ciudad de México— como fenómeno regional: una vanguardia literaria cultural, con fuertes lazos con las políticas públicas y a la vez con movimientos sociales activos en la región durante esta turbulenta época. Por otra parte, el gobierno de Jara fomentó la fotografía y la cinematografía documental, contratando en particular al ex ferrocarrilero Atanasio D. Vázquez como el camarógrafo oficial para numerosos eventos públicos tanto en la capital como fuera de ella. Los caminos de Vázquez y los estridentistas cruzaron en torno al cine, que ambos promovieron como medio moderno por excelencia, estrechamente vinculado con el programa gubernamental de modernización. Este artículo explora las relaciones entre Vázquez, los estridentistas, el régimen jarista y el cine en la sociedad veracruzana durante este corto pero fructífero periodo de la década de 1920.

Palabras clave: Atanasio D. Vázquez, cine mexicano, Veracruz, Xalapa, estridentismo.

Abstract

In 1925, in the Mexican state of Veracruz, the avant-garde movement known as estridentismo (stridentism), led by the poet and lawyer Manuel Maples Arce, entered into an unusual collaboration with the newly elected revolutionary governor Heriberto Jara Corona. The alliance between Maples Arce and Jara led to the rebirth of the stridentist movement —begun a few years before in Mexico City— as a regional phenomenon: a literary and cultural avant-garde with strong ties to public policymaking and also to social movements active in the region during this turbulent era. At the same time, the Jara government promoted film and photography, hiring the ex-railway man Atanasio D. Vázquez as official photographer for numerous events both in and outside of the state capital. The paths of Vázquez and the estridentistas crossed via the cinema, understood by both as a modern medium par excellence, and moreover closely linked to the government's program of cultural, social and urban modernization. This article explores the relationships between Vázquez, the stridentists, the Jara regime, and film in Veracruz

society during this brief but fruitful period in the 1920s.

Keywords: Atanasio D. Vázquez, Mexican cinema, Veracruz, Xalapa, Stridentism.

La Revolución Mexicana de 1910-1920, generadora del cambio del antiguo régimen de Porfirio Díaz a la política moderna expresada en la Constitución de 1917, también conllevó numerosas repercusiones en los campos sociales y culturales del país. Las iniciativas de José Vasconcelos, secretario de educación pública entre 1920 y 1924, impulsaron movimientos educativos y artísticos, entre ellos la Escuela Mexicana de Pintura, también conocido como el muralismo mexicano. En el cine, revolucionarios como Pancho Villa se volvieron protagonistas de películas tanto documentales como de ficción, mientras, desde la facción de Venustiano Carranza —que se convirtió en gobierno en 1917—, se intentó mejorar la imagen del país en el extranjero, a través del fomento de la producción cinematográfica nacionalista y, al mismo tiempo, por medio de la censura a las representaciones percibidas como negativas.

Al margen del sector estatal, surgieron fenómenos como el estridentismo, movimiento de vanguardia que durante la década de 1920 sacudió el ámbito cultural con sus ataques estrepitosos a las vacas sagradas de la literatura y del arte mexicanos y universales (“¡Chopin a la silla eléctrica!”, dijo el poeta Manuel Maples Arce en su manifiesto fundacional de 1921, *Actual No. 1*), pero también con su producción literaria, editorial y artística. Sus manifiestos, revistas, libros, entrevistas, poemas y actos públicos llamaron a la renovación de la cultura de manera paralela a la revolución política, de la cual el cambio en las representaciones y las

mentalidades fue considerado un reto o elemento de lucha esencial.

En 1925, Maples Arce volvió a su estado natal de Veracruz en busca de trabajo. Recién egresado de la Escuela Libre del Derecho en México, el joven abogado-poeta encontró empleo como juez de primera instancia en la ciudad capital de Xalapa; menos de un año después, fue nombrado Secretario de Gobierno del Estado por el gobernador revolucionario, el general Heriberto Jara Corona. A Maples Arce le siguieron varios integrantes del grupo estridentista: el escritor Germán List Arzubide, quien se encargó de la revista *Horizonte* y otras actividades culturales ahora respaldadas por el erario estatal, y los artistas plásticos Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez. A ese núcleo se sumaron otros creadores e intelectuales como el poeta y médico Ignacio Millán, el fotógrafo Pedro Casillas, el joven jurista Miguel Aguillón Guzmán y el abogado y escritor duranguense Xavier Icaza. Estos acontecimientos permitieron el renacimiento del movimiento estridentista como fenómeno regional: una vanguardia literaria cultural, con fuertes lazos con las políticas públicas y a la vez con movimientos sociales —obrerismo, agrarismo, reforma educativa— presentes en la región durante esta turbulenta época.

Por su parte, el gobierno de Jara fomentó la fotografía y la cinematografía documental,¹

¹ Se emplea aquí el término “documental” en el sentido elemental de un registro que documenta lugares, personajes, eventos, etcétera; no se trata de un género investigativo sino, más bien, de un record

contratando en particular al ex ferrocarrilero Atanasio D. Vázquez como el camarógrafo oficial para numerosos eventos públicos tanto en la capital como fuera de ella. Los caminos de Vázquez y los estridentistas cruzaron en torno al cine, que ambos promovieron como medio moderno por excelencia, estrechamente vinculado con el programa gubernamental de modernización. El seguimiento de estos caminos se ha realizado a través de una extensiva investigación documental, tanto en archivos públicos y particulares como en la bibliografía, notablemente especializada y diversa, sobre la historia del periodo en varios campos de conocimiento (artes, literatura y movimientos sociales entre otros). Este artículo, fruto de la mencionada investigación y a la vez reflexión sobre los posibles puntos de cruce poco documentados en la historiografía existente, explora las relaciones entre Vázquez, los estridentistas, el régimen jarista y el cine en la sociedad veracruzana durante este corto pero fructífero periodo de la década de 1920.²

Vanguardias emergentes: el estridentismo y el cine

visual que complementaba la fotografía fija y —cabe subrayar— conllevaba una relación distinta con los públicos al presentar los “hechos reales” como entretenimiento, a la vez que los contenidos, los enfoques y la edición implicaban un proceso de selección que obviamente reflejara puntos de vista subjetivos de parte de los realizadores.

² Una versión anterior de este texto fue presentada en el *VIII Coloquio Nacional de Historia de Cine Regional*, Oaxaca de Juárez, Oax., 13 de marzo de 2015. Agradezco los comentarios de los participantes, que ayudaron a precisar varios puntos, plantear nuevas preguntas y afinar el argumento del artículo.

La relación entre el cine, como medio emergente en las primeras décadas del siglo XX, y las vanguardias hoy denominadas históricas —el dadaísmo, el constructivismo, el surrealismo y el estridentismo entre otras— fue, como es conocido, multifacético. En algunos casos (como el surrealismo europeo), hubo una producción cinematográfica asociada con el grupo vanguardista; en otros, sin embargo, la relación fue más indirecta, apreciativa y conceptual. Vemos, por ejemplo, la adulación de Charles Chaplin (“Charlot”) como elemento común que ligaba algunos vanguardistas con los sectores y gustos populares; en este sentido los estridentistas, mientras derrumbaban verbalmente los íconos culturales y políticos de las élites mexicanas, proclamaron en su manifiesto de Puebla el primer día de 1923 que “Charles Chaplin es angular, representativo y democrático”. También vemos la apreciación de los estridentistas y otros grupos de vanguardia por el incipiente cine de arte europeo (por ejemplo, *El gabinete del doctor Caligari*, dirigido por Robert Wiene, 1920) que mostraba las posibilidades plásticas y poéticas del medio.

Por otra parte, debemos considerar el cine como un elemento empleado en la poética vanguardista, en primer lugar como referencia material (junto con otros elementos de la vida moderna: la fábrica, el avión, el ferrocarril, la radio y otras novedades tecnológicas ajenas al canon de temas consagrados en la poesía decimonónica, como la naturaleza y el amor romántico), pero también, de manera más

profunda, como una ruta para repensar la forma poética, en términos de imágenes, velocidad y secuencias en lugar de las estructuras tradicionales de métrica y rima. Los estridentistas escribieron poemas cinemáticos, contruidos a partir de secuencias de imágenes cuya relación entre sí a veces no era comprensible en términos del contenido literal (ni “literario”) sino que tenía que ver con procesos temporales y espaciales de la acumulación.³ Al fragmentar la realidad de manera parecida al cine (con su aparente linealidad fracturada en miles de tomas individuales que sólo cobran significado al unirse unas con otras), los poetas expresaron las sensaciones de fragmentación, vértigo e incluso enajenación que les sugería el ambiente urbano en los umbrales de su modernización.⁴

Contexto histórico: el cine mudo en Veracruz

Cuando los estridentistas llegaron a Veracruz, el cine en la entidad había seguido la misma trayectoria evolutiva que se ve, a grandes rasgos, en el resto del país; es decir, de ser inicialmente un pasatiempo llevado por cinematógrafos itinerantes a lugares de proyección improvisados para la ocasión, ya se había estabilizado como opción de entretenimiento cotidiano, por lo menos en los principales centros urbanos del

estado.

Entre los primeros salones de cine encontramos el Molino en Orizaba, los teatros Limón, Cauz y Victoria en Xalapa, y un controvertido lugar construido en el puerto de Veracruz por el empresario Aurelio H. Lechuga, quien estableció su “caseta destinada a exhibiciones del cinematógrafo y audiciones del fonógrafo” en la Alameda en noviembre de 1902, solicitando permiso para su traslado al parque Porfirio Díaz el siguiente año. Correspondencia de los años 1903-1907 indica que el ayuntamiento no estaba de todo contento con la empresa, ya que varias veces le negó la prórroga de su permiso. En una de las cartas el alcalde comentó respecto al “jacalón del Sr. Lechuga”, que “no es ni con mucho un lugar de solaz de la sociedad veracruzana”.⁵

Otros documentos de la época muestran los problemas técnicos sufridos de manera constante por sus operadores, ya que las casetas donde se colocaban los proyectores eran contruidas de madera, y con la corriente eléctrica y el calor del aparato había fuerte peligro de incendio, situación que frecuentemente motivó la clausura de los salones por las autoridades. Por ejemplo, en una carta dirigida a funcionarios del cantón de Orizaba en febrero de 1909, el gobernador Teodoro Dehesa advierte de los peligros de incendio en cines y

³ Sobre las estrategias poéticas de los estridentistas, véase Hernández Palacios (1983, pp. 134-158).

⁴ Para una discusión más extensa de la relación entre la poética de los estridentistas y el cine, véase Rashkin (2008).

⁵ Correspondencia entre Aurelio H. Lechuga, el gobierno estatal y el ayuntamiento de Veracruz (1903-1907). Retomo aquí algunos datos que incluí con otros fines en “Amigas de todos, mujeres de nadie: Las mujeres y el cine en el estado de Veracruz” (Rashkin, 2011).

otros lugares empleando la luz eléctrica, recomendando inspecciones y el no otorgar permiso al Teatro Llave de presentar películas hasta que se cumpla con las medidas de protección adecuadas. Como respuesta, el gobierno del cantón afirma estar apegándose a las recomendaciones y constata del cierre del Teatro Gorostiza hasta que se reúnan los requisitos de cumplimiento. En marzo, el gobierno escribe al presidente del Consejo de Salubridad pidiendo que éste “dicte las medidas [...] para proteger las vidas y los intereses del público, con relación a las casetas en que funcionan los aparatos cinematográficos en los teatros de esta capital [Xalapa] y en los demás del Estado”. El cine, más que un sitio de entrenamiento y sociabilidad, surgió, desde la perspectiva de las autoridades, como un problema de salud pública.

El mismo expediente, localizado en el Archivo General del Estado de Veracruz, incluye varios documentos más en el mismo tenor que las citadas cartas de Dehesa, incluyendo detalles sobre cines específicos de Xalapa, Veracruz y Orizaba. Algunos textos también aluden a los debates acerca de la influencia social del cine: por ejemplo, en una carta que Lechuga envió al gobernador en 1907, el empresario argumenta el valor moral del cine, apoyándose en un recorte periodístico que lo promueve como una sana alternativa al vicio del alcohol.

De respuesta, Lechuga recibió la prórroga de su contrato por dos años, pero el debate no terminó ahí. En 1912, otro hombre de

negocios, Fernando Miguelena, escribió al gobernador solicitando permiso para explotar en la ciudad de Veracruz “un cinematógrafo y variedad sicalíptica”; en su carta, Miguelena aseguró que este tipo de diversión ya existía en “las principales capitales del mundo como París, Barcelona, Habana, && && [sic] y aún en nuestra misma capital de la República, sin que este implique una alarma para la sociedad”, y además aclaró que iba a ser destinado “exclusivamente para hombres solos”. En ese momento, es claro que el cine aún tenía el dudoso estado social de las carpas y cabarets; pero pronto, ya con las dificultades técnicas resueltas, se establecería como diversión común y familiar, con salones diversificados para atraer a espectadores de distintas clases de la sociedad.

Por otra parte, la poca producción cinematográfica de la entidad en las primeras décadas del siglo XX surgió principalmente en la zona industrial de Orizaba, debido a su comunicación vial con el centro del país, a la estrecha relación entre las tecnologías de producción y las de comunicación, y también a la población de obreras y obreros urbanos que laboraban en las grandes fábricas textiles y cerveceras, entre otras, y quienes, en sus pocas horas de ocio, constituían un amplio público de espectáculos y diversiones (Ortiz Escobar, 2000, p. 298; La Monja Alférez, 2010). “Desde diciembre de 1896—de acuerdo con Roberto Ortiz Escobar— hay constancia del cinematógrafo en Orizaba con la exhibición de materiales filmicos”, y en 1897 hubo

proyecciones en el teatro Gorostiza y los bajos de la Lonja Orizabeña (2000, p. 298).

En este contexto, un poco más tarde, surge el Centro Cultural Cinematográfico (CCC) en la segunda mitad de la década de 1920: es decir, contemporáneo con los estridentistas en Xalapa, aunque aparentemente los dos grupos nunca entablaron ninguna relación. Por el contrario, y a decir de David Wood, “las películas del grupo [el CCC] pueden verse como expresiones ideológicas de un conservadurismo moralista provinciano, frente a la inseguridad y la fragmentación social que amenazaban con socavar la emergente narrativa social” (Wood, 2013). Tenía, entre otros patrocinadores, el apoyo del Club Rotario. De este grupo sobresalen las aportaciones de Gabriel García Moreno, director de los largometrajes *El tren fantasma* (1926) y *El puño de hierro* (1927), éste último notable por su mirada sobre el tema novedoso de las drogas ilegales y su abuso.⁶

En Xalapa, a pesar de ser también una zona con algunas industrias (con su correspondiente organización sindical) y una rápida expansión urbana, no encontramos este tipo de intento de generar un cine narrativo de corte industrial. En cambio, su condición como capital política de la entidad se refleja más bien en los esfuerzos de producir cine bajo el patrocinio del gobierno estatal. Es aquí, por lo tanto, donde ubicamos la confluencia del proyecto del general Jara y su visión

⁶ Ambas películas se pueden ver en línea en la página de la Filmoteca de la UNAM, www.filmoteca/unam.mx.

modernizadora urbanista con los intereses estético-sociales de los estridentistas, a través de una figura clave: Atanasio D. Vázquez, documentalista por excelencia de los llamados “años radicales” veracruzanos.

Atanasio D. Vázquez: fotógrafo y cinematógrafo de los “años radicales”⁷

Como es el caso de muchos fotógrafos mexicanos de las primeras décadas del siglo XX, los datos sobre la vida y carrera de Atanasio Vázquez son escasos. Probablemente fue originario de la región, aunque no de la ciudad capital. A todas luces, entra a la fotografía profesional a mitad de la década de 1920, posiblemente en conexión con una relación previa con el coronel Adalberto Tejeda, gobernador de Veracruz de 1920-1924 y otra vez en 1928-1932. En 1923, por ejemplo, lo encontramos enviando informes por escrito al gobernador respecto a conflictos de tierras en varios municipios y rancherías; la carta está fechada en Soledad de Doblado, foco en ese entonces de la lucha agraria en la zona central de la entidad. En el documento no hay referencia alguna a la fotografía; se trata de un informe

⁷ El siguiente apartado se deriva de los resultados del proyecto de investigación *Atanasio D. Vázquez y la fotografía de la posrevolución en Veracruz*, apoyado por el Instituto Veracruzano de Cultura (Ivec) y Conaculta en 2013 (publicados parcialmente en Rashkin, 2014, 2015). Por los “años radicales” se refiere al periodo inmediatamente posrevolucionario, y específicamente a los gobiernos “jacobinos” de Cándido Aguilar, Adalberto Tejeda y Heriberto Jara Corona, caracterizados por sus políticas que iban muchas veces más allá de (o en abierta confrontación con) las del gobierno central, sobre todo en torno a los derechos campesinos y obreros.

escrito detallado, reenviado de la oficina del gobernador a las autoridades en México (Tejeda para Secretario de Gobernación y Secretario de Guerra y Marina, 9 de abril de 1923).

Un año después, el gobernador Tejeda escribe una carta de recomendación a los altos mandos de Ferrocarriles Nacionales, presentando a Vázquez, “viejo ferrocarrilero, que después de haber colaborado en el gobierno de esta Entidad durante tres años donde se ha hecho especial estimación de sus servicios, desea ingresar al ramo de ferrocarriles” donde también, según el gobernador, destacó en “algunos puestos de importancia” (Tejeda para A. López Piñeda y E. Ocaranza Llano, 11 de marzo de 1924). A pesar de ignorar la naturaleza de dichos puestos ocupados por Vázquez en la industria del transporte durante las primeras décadas del siglo, podemos destacar la relevancia del oficio ferrocarrilero para su actuación como fotógrafo, actividad que, curiosamente, ya estaba ejercitando durante este periodo, aunque la escasa documentación encontrada no nos revela más que una dirección: Aldama 99, en la ciudad de Orizaba, y un tema que le será persistente: el obrero, protagonista revolucionario, en su contexto colectivo laboral.⁸

⁸ Se trata de un espléndido retrato colectivo de los trabajadores de la fábrica de calzado La Constancia, realizado en la ciudad de Orizaba en enero de 1924 (García Díaz y Zevallos Ortiz, 1991, p. 66). La foto ostenta la firma “A. D. Vázquez, fot.”, indicando que nuestro protagonista ya estaba activamente ejercitando el oficio y se consideraba como profesional en el medio. Infortunadamente, todavía carecemos de la información contextual necesaria para saber si en ese entonces Vázquez ya estaba

En un contexto rural y agrícola, y especialmente en una región geográficamente fragmentada, el tren simbolizaba —de manera no tan disímil de la cinematografía itinerante— la movilidad, el progreso, la velocidad, la llegada de la modernidad. Por otra parte, es conocido el papel destacado de los ferrocarrileros en la evolución del movimiento obrero en el país; la militancia ferrocarrilera, por ende, también forma parte de su asociación simbólica con la modernidad. No nos sorprendería, entonces, si fuera en este ambiente donde Vázquez adquirió su gusto por viajar, observar y documentar tanto los paisajes naturales como los cambios iniciados en ellos por el hombre, en pro de los ideales modernizadores, agraristas y revolucionarios.

Las cartas mencionadas demuestran, además de los antecedentes del fotógrafo en los caminos de hierro, la alta posibilidad de desempleo que Vázquez enfrentaba a finales de la administración tejedista—su negocio fotográfico siendo, a todas luces, perenemente modesto en términos comerciales. Sin embargo, después de las elecciones de 1924, cuando gana la gubernatura el general Jara, éste empieza de inmediato a implementar diversas políticas progresistas e innovadoras, tanto en material social como en lo cultural. Establece, por ejemplo, una estación de radio cultural, donde el

documentando cuestiones laborales como comisión gubernamental o si el propósito de la fotografía fue otro; en todo caso hay grandes similitudes entre esta imagen y las que hará en años subsecuentes, como fotógrafo municipal, estatal y agrarista.

grupo estridentista tendrá incidencia; desarrolla el anteproyecto de la Universidad Veracruzana y establece el Departamento de Educación Estética Popular entre otras iniciativas educativas; además, estimula el uso de la fotografía y la cinematografía en los proyectos oficiales, a través del Departamento Fotográfico del estado.

Es en esta dependencia gubernamental donde Atanasio D. Vázquez empieza a trabajar como fotógrafo oficial, realizando tanto documentales cinematográficos como registros y reportes fotográficos que muestran las actividades del gobierno, sus actores y proyectos. Las primeras fotos de su autoría que hemos localizado, después de la antemencionada imagen de los trabajadores de la fábrica orizabeña realizada un año antes, fueron tomadas el 22 de febrero de 1925 en Teocelo, cerca de Xalapa, parte de la microregión cafetera que también abarca a los municipios de Coatepec y Xico, en ese entonces conectada con la capital por las vías del tren conocido como “El Piojito”.⁹

La fotos muestran una kermés organizada en apoyo de las obras públicas de ese municipio: personajes de la localidad, algunos de traje y otros disfrazados de acuerdo con su papel en las festividades, posan frente y sobre el quiosco del parque en actitud de celebración. La densa imagen, repleta de índices visuales de la vida cultural teocelana de ese entonces, parece marcar el inicio de la actividad fotográfica de Vázquez en conexión con la capital y sus alrededores; en

⁹ Hoy en día un museo comunitario ocupa la antigua estación del tren en Teocelo, dando fe de su otrora importancia en la cultura y economía de la región.

1925 pasará unos meses (marzo a agosto) como fotógrafo municipal, aunque incluso en ese entonces, su esfera de acción era más bien estatal.¹⁰

En julio del mismo año, por ejemplo, Vázquez acompaña a los dirigentes agraristas Úrsulo Galván y Manuel Almanza en su visita a la cooperativa agrícola fundada por la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz (LCAEV) en el ejido de Salmoral, cerca de la costa central del estado, donde toma impresionantes imágenes tanto del paisaje natural como de su transformación bajo las nuevas prácticas e ideologías asociadas con el movimiento campesino. Casi simultáneamente, pero en Xalapa, Vázquez se empeña en documentar la construcción del estadio xalapeño que empezó a finales de junio y concluyó apenas meses después, para inaugurarse el 20 de septiembre. Esta masiva obra pública fue dirigida por el multifacético ingeniero e ideólogo

¹⁰ En una carta dirigida al presidente municipal Pedro Sosa el 12 de marzo de 1925, Vázquez expresa que “teniendo necesidad de permanecer en esta propia Ciudad por tiempo indefinido y deseando prestar mis humildes servicios a la H. Corporación que dignamente preside usted, en el ramo de fotografía, atentamente me permito solicitar la planta de fotógrafo municipal [...]”; un acta del 25 de marzo constata de su nombramiento oficial como fotógrafo de cárceles municipales, mientras otra carta de Sosa al alcaide de cárceles avisa de su cese en agosto (documentos del ayuntamiento, compartidos generosamente con la autora por el cronista municipal Vicente Espino Jara, 2015). Aunque esta situación puede parecer caótica, si la comparamos con las experiencias de los estridentistas (entre otros actores sociales de la época), percibimos que, debido al pobre estado del erario público en ese momento, era bastante común tener dos o más empleos al mismo tiempo ya que sólo con suerte llegaría el sueldo en tiempo y forma.

revolucionario Modesto C. Rolland, y hasta la fecha se considera la iniciativa más representativa del proyecto constructivista del gobierno del general Jara.

El proyecto del estadio, como se puede constatar en los informes publicados en el periódico porteño *El Dictamen*, implicaba mucho más que una arena deportiva; en primer lugar, la decisión de construirlo, en medio de un sinfín de conflictos políticos (disputas entre Jara y las compañías petroleras, la expropiación de la planta de luz de la ciudad, presiones en torno al desarme de los agraristas, fracasados intentos de regular la economía a través de impuestos sobre productos de exportación, y huelgas constantes de todo tipo, entre otros), se puede ver como un intento de unificación e incluso de trascendencia. Empleando 600 trabajadores, el estadio fue concebido como la piedra angular de un proyecto de urbanización más amplio, que contemplaba tanto la universidad estatal (cuya primera y, por muchos años, última piedra sería colocada en 1927) como zonas de vivienda digna para la clase trabajadora (“Jalapa contará...”, 1925, p. 1).

El mismo gobernador, en su informe anual, afirmó que el “monumental estadio” — con capacidad de 80,000 espectadores— “que dará solaz y esparcimiento físico y moral a los habitantes de esta Entidad, es una prueba elocuente de lo que el hombre es capaz de desarrollar y como el Estado de Veracruz puede prosperar si en una administración se encuentran elementos firmes y honrados que se preocupan

[...] del adelanto moral y material de sus habitantes” (“El informe del C. Gobernador”, 18 de septiembre de 1925, p. 1). La obra fue inaugurada días después, a pesar de las lluvias que obligaron la cancelación de muchas de las festividades, con la presencia del Presidente Plutarco Elías Calles, su Secretario de Gobernación Adalberto Tejeda y el Secretario de Educación José Puig Casauranc, los representantes diplomáticos de diversos países y miles de espectadores que presenciaron muestras de talento físico y ejercicios militares (“El Sr. Presidente inauguró...”, 21 de septiembre de 1925, p. 1). *El Dictamen* comparó el “brillante” espectáculo con “épocas de la antigua Grecia”; sin embargo, no cabe duda de que el objeto del festejo no fue el lejano pasado occidental sino el deslumbrante presente encarnado en el programa modernizador del Estado posrevolucionario.

Con otros fotógrafos locales de la época, Vázquez participó en la documentación de esta gran construcción en los meses previos a su inauguración y su realización como foro deportivo y cívico a partir de septiembre. Es más, sabemos que filmó los eventos con cámara cinematográfica, para presentarlos posteriormente, dentro y fuera de la entidad, como elogio a la obra de la administración jarista. Igual que su fotografía fija, su incursión a la cinematografía contaba con el patrocinio oficial; de hecho, apenas ocupando el palacio del gobierno, en diciembre de 1924 Jara solicitó al presidente de la república, Plutarco Elías Calles, permiso de importar, libre de derechos

aduanales, aparatos cinematográficos de la Educational Project (*sic*) Film Co. de Estados Unidos para fines educativos.¹¹ En su informe de 1926, reportó que el Departamento Fotográfico de su gobierno llevaba más de diez películas filmadas (Jara, 1926/1986, p. 5898).

Infortunadamente, aún no se han localizado muestras de esta producción cinematográfica, y lo más probable es que las cintas ya no existan, debido a la volubilidad de la materia fílmica además de otras notorias dificultades para documentar la época jarista.¹² Pero sabemos que Vázquez tuvo un papel central en ella. Filmó, como ya hemos visto, el estadio desde su construcción hasta su inauguración. De hecho, una película titulada *Jalapa* se estrenó en el Salón Victoria¹³ en septiembre de 1925, pocos días antes de la ceremonia inaugural del estadio. Según la nota de Aurelio de los Reyes (2000, p.

36), una de las personas que aparecen en la película es “la señorita Rolland” —pariente, seguramente, del ingeniero Modesto C. Rolland, arquitecto del mismo estadio. Otros personajes locales, como Ana Avalos y el compositor, poeta y director del Departamento de Educación Estética Popular, Leobardo González, también figuraban en la cinta.

En 1926, año del antemencionado informe optimista del gobernador, Vázquez empezó a firmar algunas de sus fotos no con su nombre sino con el de su empresa, “Xalapa Films”. Es de destacar aquí el uso de la “X”, ya que pocas personas en ese entonces empleaban esa forma —ahora dominante— de escribir el nombre de la ciudad. Incluso los estridentistas típicamente usaban la “J”, y el propio sello de Vázquez decía “Xalapa Films — Jalapa, Ver.”; pero la influencia de Alfonso Reyes permeaba el ambiente cultural, en parte a través del escritor Xavier Icaza, amigo cercano de Reyes, colaborador en la revista *Horizonte* y autor del texto vanguardista *Magnavoz 1926*, publicado por los Talleres Gráficos del Estado de Veracruz en el año de su título.¹⁴ De acuerdo con el pensamiento de Reyes e Icaza, la “X”, tanto de México como de Xalapa (*Xallapan* en idioma náhuatl), representaba una auténtica y moderna visión identitaria, fiel a las raíces indígenas del país y liberatoria con respecto a la herencia

¹¹ Según estas comunicaciones de 16-22 de diciembre de 1924, localizadas en el Archivo General de la Nación, los aparatos ya se encontraban en Veracruz pero incautados por la Aduana ya que el gobierno estatal negó pagar los derechos de importación; luego el presidente otorgó la exención solicitada, “cargando importe derechos al adeudo que Federación tiene con ese Estado”. Posiblemente se trata de la Educational Films Corporation of America, productora y distribuidora que filmó varias cintas documentales en México en 1918.

¹² Ya que la administración jarista terminó con el desafuero del gobernador y la incursión de tropas federales a Xalapa, muchos de los documentos del periodo, entre ellos gran parte de la producción editorial que los estridentistas tenían en proceso en los Talleres Gráficos del Estado, se perdió; de acuerdo con el personal del Archivo Histórico Municipal de Xalapa, mucho material fue destruido de manera intencional, dificultando la documentación precisa de este periodo.

¹³ Lugar ubicado en el Parque Juárez donde actualmente se encuentra el Ágora, o sea, en el centro de la ciudad.

¹⁴ Ya que nuestro interés central es el cine, cabe mencionar que *Magnavoz* toma la forma de un guion fantástico, imposible de montar como teatro y sólo imaginable como película por la flexibilidad del *montage* cinematográfico, proyecto realizado muchos años después por el cineasta Jesse Lerner (2006).

colonial implícita en la “J” (Reyes, 1993; Zaitzeff, 1995). Con “Xalapa Films”, entonces, Vázquez se adhiere al vanguardismo nacionalista también encarnado en el estridentismo, el jarismo y en el mismo cine como medio moderno: una visión dinámica del nuevo siglo.

¿Qué habrá sido de esta mirada cinematográfica tan singular —a todas luces unipersonal— y a la vez emblemática de su lugar y su tiempo? En julio de 1927, casi dos años después del estreno de *Jalapa, El Dictamen* anuncia la proyección de varias cintas en el Teatro Lerdo, donde al fotógrafo Vázquez le acompañan figuras culturales como el maestro Leobardo González y el escritor estridentista

En el Teatro Lerdo de esta ciudad, comenzará su jira el señor Vázquez y exhibirá la película del Estadio de Jalapa desde cuando estaba en construcción, hasta los festivales que en él se han efectuado, así como su inauguración con la asistencia del cuerpo diplomático del presidente de la república y todas las personas que vinieron a estas fiestas. La misma película contiene detalles de muchas fiestas efectuadas en esta ciudad y especialmente las hechas por la Colonia Española en ocasión de Covadonga y otras.

Para completar el número tomarán parte de esta función el señor Germán List Arzubide que ofrecerá la fiesta y el señor Leobardo González que recitará algunas composiciones durante su intermedio. La función promete resultar interesante y concurrida pues numerosas personas de Jalapa figuran en la film.

La nota concluye mencionando que después del evento en Xalapa, “irá el señor Vázquez a Veracruz, donde exhibirá igualmente sus películas agregando las películas tomadas en la fiesta en el Club España de ese puerto que tanto éxito alcanzó” (“Jira cinematográfica”, 1927).¹⁵

El 4 de agosto, *El Dictamen* reportó que

Germán List Arzubide, director de la revista *Horizonte*:

Mañana iniciará una jira [*sic*] cinematográfica por el Estado de Veracruz, el fotógrafo Atanasio D. Vázquez, bien conocido en el Estado y quien llevará consigo varias cintas cinematográficas que ha tomado de varios actos efectuados en esta Capital y en diversos lugares del Estado, con el objeto de dar a conocer las obras que se realizan actualmente.

“el conocido cinematografista jalapeño” había regresado de su gira, con planes de partir nuevamente y llevar sus películas a otras regiones del estado. Es interesante notar que los lugares visitados no son poblaciones grandes sino “las congregaciones y alrededores de Jalapa tales como Naolinco, Coatepec, Tepetates, Concepción, San José de Miahuatlán, etc.” (“Exhibición...”, 1927). En estos pueblos

¹⁵ Aclaramos que en todos los documentos citados hemos respetado la ortografía original.

cañeros, cafeteros y agrícolas, muy probablemente sin salas de cine establecidas, Vázquez habría compartido su obra con agrupaciones de obreros y campesinos además de otros públicos aficionados al séptimo arte.

La nota periodística agrega que Vázquez “permanecerá algunos días en esta población [Xalapa], para descansar y después proseguirá el viaje rumbo al Sureste del estado comenzando por Acayucan, Minatitlán, Puerto México, y otras poblaciones de importancia. Más tarde visitará Veracruz, y el norte del estado” (“Exhibición...”, 1927). Los pueblos petroleros, igual que otras zonas industriales, habrían tenido más facilidades para la exhibición de cine que las congregaciones rurales, pero igual ahí las funciones habrían sido actos de difusión tanto social como artístico. Dado su conocimiento y

Seguramente mi correspondencia no recibióla Jalapa [en este momento Jara se encontraba en la ciudad de México]. Permítome ratificarle mi más sincera adhesión elevando enérgica protesta contra actos diputados venales arrojaronlo Gobierno que pueblo designóle. Mañana paso películas su grandiosa obra en Cine Isabel y si no ordena contrario salgo Monterrey ponerme ordenes Gral. Sáenz efecto combatir infidencia. Salúdolo muy resppte. (Vázquez, 5 de octubre de 1927).

El 8 de octubre, ya en Monterrey, Vázquez vuelve a escribir a Jara. Ya no habla de sus negocios cinematográficos, sino reporta su encuentro con el gobernador Aarón Sáenz y pide fondos para su pasaje a México. Dos días

Logré alquilar películas. Salgo esa. Aplausos prodigaron su obra en Tampico así como Jefatura Guarnición autorízanme considerar que su labor pro reconstrucción patria es tomada en cuenta por elementos sanos. Sentimos carecen sus deturpadores por dominarlos personalismo absoluto y ser materialmente incapaces realizar alguna obra en provecho de su pueblo (Vázquez, 10 de octubre de 1927).

afinidad con el espacio rural veracruzano (debido a su actividad como fotógrafo agrario desde 1925), es lógico que Vázquez no limitara la exposición de sus películas a las ciudades grandes sino que seguía los pasos de los cinematógrafos itinerantes que predominaban a principios de siglo, para así alcanzar a las audiencias pertenecientes a las bases de apoyo popular de los gobiernos y movimientos sociales posrevolucionarios.

Dos meses más tarde, Vázquez se encontraba presentando sus películas en Tampico cuando recibió las noticias del violento desafuero del gobernador Jara, orquestado por el gobierno central del presidente Calles y llevado a cabo con el respaldo de tropas federales. Igual que otros aliados del controvertido general, el cinematógrafo le mandó un telegrama de apoyo:

después, antes de irse de Nuevo León, Vázquez escribe una vez más, mandando un mensaje en que la alegría causada por el triunfo de sus películas es apagada por la amarga sensación de impotencia respecto a la situación política:

Desde la correspondencia de 1923 hasta estos telegramas de 1927, la documentación revela la persistencia de los lazos entre el fotógrafo-cinematógrafo y los gobiernos de Tejeda y Jara; el último telegrama comunica con elocuencia el sentido de una colaboración política que va más allá del respeto que guardaría un documentalista hacia su empleador o mecenas, aun siendo éste uno de los protagonistas, directo o indirecto, de una parte sustancial de su obra.

Por supuesto, la documentación sólo revela lo que se tuvo que plasmar por escrito por razones de distancia; cuando Vázquez llega a la ciudad de México y se encuentra con el ahora ex gobernador Jara, le perdemos la pista. No sabemos si se quedó en México un tiempo, si siguió de gira con sus películas o en qué momento volvió a Veracruz.¹⁶ Lo seguro es que estos cambios turbulentos en la administración de la entidad contribuyeron a que las películas que llevaba —y, por ende, el archivo cinematográfico del jarismo que se podía haber armado entonces— quedaran tristemente en el olvido.

Reflexiones finales

En este texto, hemos caracterizado a Atanasio

¹⁶ Vázquez siguió trabajando como fotógrafo durante el segundo gobierno de Adalberto Tejeda, tomando importantes imágenes en Misantla (donde también se involucró en la política local en 1930) y en los congresos estatales de la LGAEV en Xalapa. Sin embargo, después de 1927, no se ha encontrado ninguna evidencia de una producción cinematográfica de su autoría.

Vázquez, ex ferrocarrilero y militante tejedista empleado por el gobierno estatal en calidad de fotógrafo y cinematógrafo documentalista, como el personaje más próximo al proyecto estridentista en Xalapa en el terreno específico del cine.¹⁷ Será una curiosa paradoja, quizás, que dicho papel no hubiera sido más explícitamente vanguardista: es decir, que los estridentistas, conscientes de las posibilidades artísticas del medio cinematográfico y posiblemente conocedores de los experimentos realizados por sus homólogos europeos (los inicios del cine dadaísta o cubista), no hubieran hecho el intento de fomentar un proyecto artístico en el cine comparable a sus esfuerzos en la literatura, la plástica e incluso la fotografía (a través de su asociación estrecha con Tina Modotti y Edward Weston, publicados con frecuencia en la revista *Horizonte*). El cine de Vázquez, si bien diferente del “conservadurismo” representado por el grupo de cineastas orizabeños encabezado por Gabriel García Moreno, no se puede considerar “experimental” en el sentido artístico del término, pues sus intenciones, a todas luces, fueron estrictamente documentales, o sea, de crear el registro de los actividades y escenarios sociales más notables del momento.

¹⁷ En otros textos hemos señalado la importante relación entre el estridentismo y la producción cinematográfica de la directora, actriz y periodista veracruzana Adela Sequeyro; no obstante, a pesar de su amistad con los estridentistas en la ciudad de México a medios de los 1920, Sequeyro realizó sus tres películas (*Más allá de la muerte*, *La mujer de nadie* y *Diablillos del arrabal*) durante la siguiente década, en la ciudad de México y en un contexto diferente del “Estridentópolis” xalapeño.

Sin embargo, es importante recalcar que, a diferencia de lo que podemos imaginar hoy en día al pensar en palabras como “oficial” o “estatal”, durante los 1920 la totalidad de las actividades realizadas por los gobiernos revolucionarios como el veracruzano tenía cierta calidad “experimental”. La asociación entre los estridentistas y el régimen del general Jara tenía que ver con el proyecto modernizador de éste, y más ampliamente, la idea de que, a través de la renovación cultural instituida por el proceso revolucionario, todos los campos de actividad humana bien podían ser modificados, transformados y radicalizados. Vázquez, sin llegar al nivel de experimentación formal que vemos en sus contemporáneos Weston y Modotti, sí radicalizó el ambiente fotográfico al tomar como sujetos, primordialmente a los campesinos —protagonistas de lo que bien podemos considerar la lucha política más radical y “vanguardista” de esta época— y a la vez contribuyó a la difusión de la visión jarista-estridentista a través de su trabajo cinematográfico, el cual llevó tanto a los pequeños pueblos y ciudades de la entidad como a las zonas urbanas de otros estados de la república.

Podemos contemplar, entonces, la idea de un vanguardismo no definido tanto por criterios formales sino como una especie de “puesta en escena”, un contenido estrechamente relacionado con su contexto y que además ejemplifica las emergentes tendencias estéticas, políticas, culturales e ideológicas de su momento

histórico. Tal definición, de hecho, cuadra totalmente con la propuesta de los mismos estridentistas en su revista *Horizonte*, cuando anunciaron en el primer número que su contenido abarcará toda temática “que sea de actualidad y de interés”, “todo lo que palpita y pugna en la hora mundial en que se avizoran nuevas ansias [...] la síntesis de un mundo que está en fiebre de espiritual liberación” (“Propósito”, 1926, p. 1).

Dado que la breve era estridentista en Xalapa fue un periodo de transición —la convergencia entre las propuestas estéticas radicales de la vanguardia cultural y las políticas igualmente radicales derivadas del pensamiento socialista, anarquista y comunista—, es posible concebir la aportación de Vázquez como una manifestación más del anhelo de transformación de los imaginarios sociales, en este caso, a través del cine.

Referencias

Fuentes de archivo y prensa histórica

Dehesa, T. (febrero de 1909). [Carta al gobierno del cantón de Orizaba]. Archivo General del Estado de Veracruz (Fondo Gobernación, Serie Actividades Sociales y Culturales, Subserie Diversiones Publicas, Caja 4 Expediente 5), Xalapa, Ver.

Exhibición de películas (4 de agosto de 1927), *El Dictamen*, p. 5.

El informe de C. Gobernador (18 de septiembre de 1925), *El Dictamen*, p. 1.

Jalapa contará con el mejor estadium y de mayor capacidad en la república (16 de septiembre de 1925), *El Dictamen*, sec. 3 p. 1.

Jara Corona, H. (16-22 de diciembre de 1924). [Telegramas entre H. Jara, A. J. Pani y P. E. Calles]. Archivo General de la Nación (Ramo Presidentes, Fondo Álvaro Obregón-Plutarco Elías Calles, exp. 241-H-V-87), México, DF.

Jira cinematográfica (23 de julio de 1927). *El Dictamen*, p. 5.

Lechuga, A. H. (1903-1907). [Correspondencia entre A. H. Lechuga, el gobierno estatal y el ayuntamiento de Veracruz]. Archivo General del Estado de Veracruz (Fondo Gobernación, Serie Actividades Sociales y Culturales, Subserie Diversiones Publicas, Caja 4 Expediente 5), Xalapa, Ver.

Miguelena, F. (1912). [Carta al gobernador del estado]. Archivo General del Estado de Veracruz (Fondo Gobernación, Serie Actividades Sociales y Culturales, Subserie Diversiones Publicas, Caja 4 Expediente 5), Xalapa, Ver.

Propósito (abril de 1926). *Horizonte 1*, p. 1.

El Sr. Presidente inauguró solemnemente el estadio (21 de septiembre de 1925), *El Dictamen*, p. 1.

Tejeda, A. (9 de abril de 1923). [Carta para Secretario de Gobernación y Secretario de Guerra y Marina]. Archivo General del Estado de Veracruz (Fondo Adalberto Tejeda, caja 181, f. 98), Xalapa, Ver.

Tejeda, A. (11 de marzo de 1924). [Cartas para Alberto López Piñeda, Presidente de la Confederación de Ferrocarrileros, y y E. Ocaranza Llano, Gerente General de los FFCC Nacionales]. Archivo General del Estado de Veracruz (Fondo Adalberto Tejeda, caja 29, ff. 261 y 389), Xalapa, Ver.

Vázquez, A. D. (5 de octubre de 1927). [Telegrama para Heriberto Jara]. Centro de Estudios Sobre la Universidad (Fondo Heriberto Jara Corona, 1927, caja 11, exp. 432, f. 6448), México, DF.

Vázquez, A. D. (8 de octubre de 1927). [Telegrama para Heriberto Jara]. Centro de Estudios Sobre la Universidad (Fondo Heriberto Jara Corona, 1927, caja 11, exp. 432, ff. 6439, 6440), México, DF.

Vázquez, A. D. (10 de octubre de 1927). [Telegrama para Heriberto Jara]. Centro de Estudios Sobre la Universidad, Fondo Heriberto Jara Corona, 1927, caja 11, exp. 432, f. 6471.

Otras referencias

Alfárez, La Monja (5 de febrero de 2010). Los inicios del cine en Orizaba. Recuperado de *Cine Silente Mexicano*: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2010/02/05/los-inicios-del-cine-en-orizaba/>

De los Reyes, A. (2000). *Filmografía del cine mudo mexicano, vol. 3*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

García Díaz, B., y Zevallos Ortiz, L. [texto e investigación] (1991). *Orizaba. Veracruz: imágenes de su historia*. Coord. Ana Laura Delgado. Segunda ed. México: Archivo General del Estado de Veracruz.

Hernández Palacios, E. (1983). Acercamiento a la poesía estridentista. En *Estridentismo. Memoria y valoración* (pp. 134-158). México: Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica.

Icaza, X. (1926). *Magnavoz 1926*. Xalapa: Talleres Gráficos del Gobierno del Estado.

Jara Corona, H. (1986). Informe que rinde el Ejecutivo del Estado ante la XXX Legislatura el 5 de mayo de 1926. En C. Blázquez Domínguez (comp.), *Estado de Veracruz. Informes de sus*

- gobernadores, 1826-1986, tomo XI* (pp. 5875-6012). Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Lerner, J. (director) (2006). *Magnavoz* [película]. EUA/México: American Egypt. 16mm. 25 min.
- Ortiz Escobar, R. (2000). El cine mexicano filmado en Veracruz. En E. de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México* (pp. 297-314). México: Universidad de Guadalajara/UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/ Cinoteca Nacional/Instituto Mora.
- Rashkin, E. (2008). Una opalescente claridad de celuloide: El estridentismo y el cine. *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura* (Universidad Veracruzana), julio-diciembre, 6(12), 53-71.
- Rashkin, E. (2011). Amigas de todos, mujeres de nadie: Las mujeres y el cine en el estado de Veracruz. En E. Rashkin y N. E. García Meza (coords.), *Escenarios de la Cultura y la Comunicación en México* (pp. 195-228). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Rashkin, E. (mayo-agosto 2014). El agrarismo y la modernidad rural en Veracruz: La mirada fotográfica de Atanasio D. Vázquez, 1925-1930. *Dimensión Antropológica* (Instituto Nacional de Antropología e Historia), 61, 143-160. En línea: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/>
- Rashkin, E. (2015). *Atanasio D. Vázquez, fotógrafo de la posrevolución en Veracruz*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura.
- Reyes, A. (1993). *La "X" en la frente: textos sobre México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wood, David. (23-24 de mayo de 2013). Las modernidades del cine provinciano: entre el nacionalismo, el cosmopolitanismo y la experimentación. Ponencia presentada en el coloquio *Vanguardia y Experimentación en el Arte Mexicano (1920-1940)*, Museo Nacional de Arte, México, DF.
- Zaïtzeff, S. I. (comp.) (1995). *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana.