

# CINE Y PROPAGANDA: LA EPOPEYA DEL CAMINO (1941), DE FRANCISCO ELÍAS

Enrique Sánchez Oliveira  
*Universidad de Sevilla*

## Resumen

Abordamos en este trabajo un análisis de **La epopeya del camino**, película mexicana rodada por el director español Francisco Elías en 1941. Este film es un interesante ejemplo de la utilización por el poder del enorme potencial del cine de ficción como arma de propaganda; en este caso, al servicio de las ideas de progreso y desarrollo que imperaron en México durante el mandato presidencial del general Ávila Camacho (1940-1946).

Antes de entrar en el tema central de la investigación se exponen algunas consideraciones sobre la biofilmografía del director andaluz Francisco Elías y sobre la situación social, política y económica de México en aquellos años de conflagración mundial.

## Palabras clave

Cine mexicano - Francisco Elías - La epopeya del camino - cine y propaganda.

## Abstract

This essay intends to make an analysis of **La epopeya del camino**, a mexican film made by the spanish director Francisco Elías in 1941. This film is an interesting example of how governments use the great potential that fictional movies have as a propagandistic element. In this case, working in favour of the progressive ideas of development that existed in México during the presidency of general Ávila Camacho (1940 - 1946).

Before going into the main subject of this essay, exposed above, we make some considerations about the andalucian director's biography and filmography, together with the social, political and economical situation of México back in those years of world conflagration.

## Key words

Mexican cinema - Francisco Elías - La epopeya del camino - cinema and propaganda.

## 1. APUNTES BIOFILMOGRÁFICOS SOBRE FRANCISCO ELÍAS

La trayectoria profesional de Francisco Elías Riquelme (Huelva, 1890 - Barcelona, 1977) ejemplifica lo que significó ser pionero del cine en España y acercarse a su biografía es adentrarse en el conocimiento de jalones significativos de la historia del cine español. Al repasar algunos periodos o hechos que con presumible unanimidad los historiadores de la cinematografía hispana considerarían fundamentales, podríamos concluir que "Elías estaba allí"; y, además, escribió sobre ello, legándonos

en su autobiografía *Anatomía de un fantasma* el valioso testimonio de un protagonista de los hechos.

Francisco Elías nació en Huelva, el 26 de junio de 1890. Su padre, José Elías, era maestro de primera enseñanza y propietario de un colegio en la capital onubense; la oportunidad de ocupar una plaza de maestro en Barcelona le anima a traspasar el colegio y marchar a la Ciudad Condal con toda la familia cuando Francisco tenía siete años de edad.

Según cuenta el director andaluz en sus memorias, a edad muy temprana decidió dedicarse al cine. En 1908, con dieciocho años de edad, el inquieto Elías marchó a París – que en esta primera década del siglo XX se encuentra en el cenit de la industria del cine – buscando unas posibilidades de iniciación en el cinematógrafo que ninguna ciudad del estado español ofrecía en modo equiparable. Seis años después, vuelve a España, dirige **La vocación de Rafael Arcos** (1914), su primer cortometraje, y funda en Barcelona la empresa “Manufactura del Film”, dedicada a imprimir títulos para las películas silentes y a realizar pequeños reportajes y documentales sobre corridas de toros, partidos de fútbol y “vistas naturales” de Cataluña.

En 1916 se traslada a EE.UU. y funda en Nueva York, junto a sus hermanos Julio y José, una empresa de traducción y confección de rótulos e intertítulos en castellano para películas mudas que llegó a consolidarse entre las más importantes del sector. Según Elías, la casi totalidad de las películas estadounidenses exportadas a España e Hispanoamérica insertaban sus rótulos en castellano en los talleres y laboratorios de los hermanos Elías.

Tras un largo periplo vital y profesional regresa a España en los años de la dictadura de Primo de Rivera que coincide en lo cinematográfico con la transición del cine mudo al sonoro. En ese periodo se realizan en nuestro país múltiples experiencias con distintas tecnologías de grabación de sonido sincrónico caracterizadas, en general, por su escaso índice de éxito. Una de ellas –la más relevante– es la producción del primer largometraje sonoro realizado en España: **El misterio de la Puerta del Sol**, dirigido por Francisco Elías en 1929.

Tras el fracaso de este film regresa a París donde participa en la conversión del medimetraje **Cinópolis** (1930) en un largometraje y dirige **Blanc comme neige** (1930), estrenada en España con el título de **¡Manos arriba!** Además, escribe guiones y adapta obras de autores españoles para la industria francesa.

Dentro de las innovaciones propiciadas por la nueva tecnología cinematográfica destaca la instalación en Barcelona de los estudios “Orphea”, los primeros de España con tecnología para filmar películas habladas, que fueron montados con capital y personal técnico mayoritariamente francés. También en esta experiencia pionera tuvo Elías una activa participación –desde su gestación en París hasta su fundación en Montjuic– y Pax (1932), la primera película rodada en “Orphea”, fue dirigida por Elías.

Durante la II República, la producción cinematográfica española atraviesa un momento esplendoroso y compite con éxito frente al omnipresente cine de Hollywood. Elías fue uno de los directores españoles que más películas dirigió en este lapso de tiempo y algunos de sus filmes se cuentan entre los más taquilleros de la temporada. De esta época son **Bolicho** (1933), **Rataplán** (1935) y **María de la O** (1936).

En la Guerra Civil y a pesar de su ideología filofalangista, Elías fue director artístico del Comité de Producción de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), que tuvo una influencia innegable en la política cinematográfica de la Generalitat al ser el sindicato anarquista mayoritario en Cataluña. En esta época dirige dos filmes comerciales y tan poco comprometidos con la República que pudieron exhibirse sin contratiempos en la España franquista: **Bohemios** (1937) basada en la zarzuela homónima del maestro Vives y **¡No quiero! ¡No quiero!** (1937) sobre la comedia de Jacinto Benavente.

En 1938 marcha a México donde consigue introducirse en la industria cinematográfica, primero como guionista y posteriormente como realizador. En los diez años que permaneció en el país azteca dirigió ocho largometrajes, entre ellos el que aquí tratamos: **Calumnias** (1939), **Mi madrecita** (1940), **El milagro de Cristo** (1940), **La canción del plateado** (1941), **La epopeya del camino** (1941), **La virgen roja** (1942), **Sierra Morena** (1944) y **No te dejaré nunca** (1947). En esta etapa vivió —a pesar de las diferencias ideológicas que le separaban de los refugiados republicanos que arribaron al país azteca— el cine del exilio; otro hito desgarrado y trascendente de la historia del cine español.

Quería enfatizar la presencia relevante de Elías en acontecimientos o periodos significativos de la historia del cine español, especialmente en la década de los treinta, pero hay otra época de su vida que puede ejemplificar lo que significaba ser cineasta o aspirante a cineasta en nuestro país: los últimos años de su vida. Desde que volvió de México, en 1948, y hasta su muerte, acaecida casi 30 años después, no consiguió reintegrarse en la industria del cine. Sólo pudo dirigir un film, **Marta**, en 1954. Para sobrevivir escribía guiones, algunos de ellos llevados a la pantalla, y traducía al español libros ingleses y franceses. Y así, como muchos pioneros del cine español, se fue muriendo en el olvido tras años de penurias físicas y morales; amargado por no poder dirigir, por no poder dar rienda a la voluntad de hacer cine que fue su verdadera pasión.

## 2. CONSIDERACIONES SOBRE EL SEXENIO ÁVILACAMACHISTA

En 1941, cuando Elías dirige **La epopeya del camino**, México está inmerso en un proceso de industrialización y modernización —no exento de contradicciones y tensiones— promovido por el gobierno de la República. Desde su investidura como presidente en diciembre de 1940, el general Ávila Camacho aprovechó la situación de excepción creada con la II Guerra Mundial para consolidar un auge económico sin precedentes. El conflicto bélico representó un estímulo fundamental a la economía mexicana al propiciar un considerable aumento de la producción, tanto por el crecimiento de las exportaciones como por el incremento del consumo de productos

mexicanos en el mercado interno al desaparecer la competencia externa de los países en guerra. El sector manufacturero, que había doblado su producción de 1910 a 1940, la volvió a duplicar en sólo diez años, de 1940 a 1950 (Solís, 1971:217).

La entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial coincide con el inicio de los años dorados del cine mexicano que se extienden, con altibajos, a lo largo de la década de los cuarenta. La disminución de la producción de los estudios norteamericanos a causa de la contienda, favorece a la industria cinematográfica mexicana que consigue una producción estable—con un promedio de 75 películas al año— que se exhibe con éxito en toda América Latina.

La ciudad tiene cada vez más importancia, en particular la capital, que experimenta un crecimiento espectacular. La ciudad de México duplica su censo en la década de los 40; si en 1940 cuenta con una población de 1.760.000 habitantes, en 1953 se incrementa hasta 3.480.000. La población total estimada del país en esta última fecha es de 27 millones de habitantes (Benítez, 1981:236).

Estos cambios económicos y demográficos tienen su reflejo en los hábitos de ocio y consumo cultural de los mexicanos. Como testimonia el cronista Fernando Benítez, es en la capital donde más se vive la modernidad y donde los cambios sociales resultan más evidentes: *El cine desplaza al teatro, la estufa de gas al brasero de carbón. El radio (sic) se hace indispensable, los discos proscriben al piano y la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan las librerías, los cafés y los restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad parece vivir una época de transición, de respiro* (Benítez, 1981:144).

Con estos cambios, vertiginosos en ocasiones, se asiste a una proliferación de las salas cinematográficas en México. Y fue la pantalla de cine el lugar primordial elegido por el poder para comunicar al pueblo los nuevos valores, entre los que destaca la exaltación del trabajo como vehículo de transformación del país.

### 3. ANÁLISIS DE LA EPOPEYA DEL CAMINO

#### 3.1. Cine y propaganda en el periodo avilacamachista

En los años 40 y 50 los discursos patrióticos que retaban a hacer de México un país moderno se multiplican. Como afirma Susan Dever (1994:38), del cine y de la radio, de las aulas del Instituto Nacional de Bellas Artes y de los estrados de plazas pueblerinas, brotaban nuevos himnos nacionales que se transformaban en la música de fondo de la vida cotidiana. El gran melodrama discursivo que vivía el México posrevolucionario resonaba con las glorias de la Patria: el triunfo reemplazaría la tragedia, la industria superaría el letargo, el progreso vencería el primitivismo.

Las películas documentales y los noticieros fueron vehículo de transmisión de la propaganda oficial. Difundieron la obra del gobierno (inauguraciones de obras públicas e infraestructuras varias, logros culturales y deportivos, etc.), conmemoraron fechas y personajes claves en la historia de la Revolución (apareciendo el gobierno como depositario de los valores genuinos de la misma) y trataron de acercar al pueblo la política planificada por la administración y el P.R.I. (Partido Revolucionario Institucional)

Si la propaganda política explícita era central en los noticieros y documentales auspiciados desde el poder, existía una propaganda oculta e invisible, tanto o más efectiva, en los filmes de entretenimiento. En muchas narraciones cinematográficas (y literarias) no es difícil reconocer componentes propagandísticos que deliberadamente disimulan ese carácter; tras un buen argumento o una trama atractiva se ocultan intenciones persuasivas.

Como afirma el profesor Huici (1999:29), en tanto que lenguaje, cualquier obra literaria o cinematográfica implica un cierto grado de persuasión, una intencionalidad, manifiesta o no, de producir un determinado efecto sobre la conciencia y la conducta del receptor, incluido el efecto estético. Determinadas obras, sin abandonar el ámbito del arte, buscan deliberadamente el compromiso político y social y la movilización del receptor hacia una determinada toma de posiciones, o el planteamiento y la discusión de ciertos valores o contravalores.

El mismo año que se rodó **La epopeya del camino**, al otro lado del Atlántico, Goebbels, ministro de propaganda del Tercer Reich y un maestro en la utilización del cine como instrumento ideológico al servicio del régimen nazi, se dirigía a la Sección de Cine de su ministerio señalando que la mejor propaganda no es aquella que se revela abiertamente a sí misma; la mejor propaganda es la que trabaja de modo invisible, penetra la totalidad de la vida sin que el público tenga conocimiento de la iniciativa propagandística.

En los años de la Segunda Guerra Mundial, el cine de entretenimiento mexicano no desaprovechó su potencial de propaganda para concienciar a la población en las ideas de trabajo y progreso y favorecer el acelerado crecimiento económico que la coyuntura bélica propiciaba.

Si el cine fue un medio privilegiado por el poder para comunicar al pueblo los nuevos valores, el melodrama fue la *forma* idónea de llegar a un público mayoritario, en buena medida analfabeto. Como apunta Peter Brooks (1976:15) por medio del exceso, la exageración y la reiteración de sus verdades una y otra vez, la retórica melodramática es *radicalmente democrática* en su esfuerzo por hacer claro su significado a todos.

Para plantear un análisis pormenorizado de los aspectos que nos interesan de **La epopeya del camino**, se hace necesario ofrecer una sinopsis de este melodrama rural.

### 3.2. Sinopsis

Comienza la película con planos generales de reatas de mulas que, guiadas por esforzados arrieros, transportan una pesada carga por abruptos senderos. Mientras, en una venta aislada, la joven Ángela vela a su madre que acaba de morir sin poder recibir ayuda médica, por lo apartado del lugar y el mal estado del camino. Cuando llegan los arrieros a esta venta, parada habitual en su travesía, Ángela confiesa a Raúl, el joven capataz de los arrieros, que al morir su madre ha quedado sola. El capataz se apiada y le propone ir a vivir con su familia.

Al llegar al pueblo, Raúl va a buscar a Eulalia, la joven rica de quien está enamorado que le desdén por no pertenecer a su clase social. Entre tanto, Ángela se integra en su nueva familia y la madre del arriero, una humilde campesina indígena, la acepta como a una hija. Cuando el apesadumbrado y rechazado Raúl llega a la casa vive un duro enfrentamiento con su abuelo, que quiere que trabaje la tierra y abandone los caminos. Pero el emprendedor Raúl, lejos de arredrarse, decide vender las mulas para comprar un camión. Los problemas de Raúl se multiplican al enterarse que es hijo natural de don Carlos, el rico hacendado del pueblo, en cuya mansión era sirvienta la madre del protagonista.

Raúl, acompañado de los otrora arrieros ahora ayudantes de camionero, avanza imparable en su camión destrozando cercados y arrasando cultivos, peculiar manera de abrir carreteras como metáfora del progreso. Los lugareños la emprenden a pedradas, machetazos y tiros con los invasores de sus tierras y consiguen quemar el camión. Humillados y a pié, Raúl y sus compañeros regresan al pueblo sin camión, sin mulas y sin dinero; pero el joven proclama que nunca se dará por vencido.

Mientras, Don Carlos pide en matrimonio a Eulalia para su hijo legítimo Enrique, un señorito vividor y calavera, quien, sin que lo sepa su progenitor, está dilapidando la hacienda familiar inducido por una amante voraz. Enterado Raúl de que Eulalia va a casarse con Enrique, la busca para confesarle su amor y pedirle que le espere. Eulalia, duda entre el amor de Raúl y el de Enrique.

Pero alguien acude en ayuda del héroe. Don Serapio, el abarrotero que siempre quiso a Raúl como el hijo que no tuvo, a costa de hipotecar su comercio, compra unos camiones para iniciar con el joven emprendedor un negocio de transportes. Ahora sí, la empresa prospera vertiginosamente y Raúl se hace rico.

Siguen adelante los preparativos de la boda de Eulalia y Enrique; éste, cada vez más acuciado por las deudas, ha tenido que hipotecar la hacienda familiar cuya escritura ha pasado a ser propiedad de Raúl.

Don Carlos reconoce a Raúl como hijo suyo y éste le devuelve la escritura de la finca al hacendado.

Eulalia, que ha cambiado de actitud con la nueva situación económica y social del joven empresario, está dispuesta a casarse con Raúl, pero éste elige el amor desinteresado de Ángela.

### 3.3. Un análisis de *La epopeya del camino*

**La epopeya del camino** es el cuarto largometraje que dirige Elías en su etapa mexicana y reúne de nuevo al director andaluz con el productor mexicano Rafael Arzoz y el director de fotografía estadounidense Ross Fisher, que anteriormente habían trabajado juntos en *Mi madrecita* (1940) y *El milagro del Cristo* (1940). El guionista de **La epopeya del camino** fue el escritor mexicano Rafael M. Saavedra y el ayudante de dirección Roberto Gavaldón, que consolidaría una interesante trayectoria como director en el cine mexicano.

Pedro Armendáriz, el protagonista masculino de **La epopeya del camino**, había debutado en el cine en 1935, en *María Elena* de Raphael J. Sevilla. Cuando rueda esta película es una figura consagrada dentro de México que en poco tiempo se convertiría en estrella internacional con las películas de *El Indio* Fernández: *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944) y *Bugambilia* (1944). *El Indio* utilizó el mismo equipo básico en estos filmes: Dolores del Río y Pedro Armendáriz como pareja protagonista, fotografía de Gabriel Figueroa y guión o adaptación de Mauricio Magdaleno. A partir del éxito de *María Candelaria* en el Festival de Cannes en 1946 las películas de Emilio Fernández proyectaron al mundo una imagen de México que, en cierta medida, aún perdura. Pedro Armendáriz, al igual que otros actores mexicanos consagrados en la década de los 40, dio el salto al cine de Hollywood trabajando a las órdenes de John Ford en *El fugitivo* (1948), *Fort Apache* (1948) y *Los hijos del diablo* (1949).

María Luisa Zea, la intérprete femenina de **La epopeya del camino**, protagonizó también *El Milagro del Cristo*, la anterior película que dirigió Francisco Elías, y prosigue en su recién adquirido rol de chica humilde, pareja ideal para un joven honrado y trabajador con el que casarse por amor.

Según la prensa especializada mexicana, la filmación de **La epopeya del camino** se inició el 12 de junio de 1941 en exteriores de Orizaba y Cuernavaca, continuando el rodaje en los estudios Azteca del Distrito Federal (*El Redondel*, 8 de junio de 1941). No volvemos a encontrar alusión alguna a los avatares de la película en los periódicos y revistas investigados hasta mediados de agosto, cuando se anuncia un pase privado para la prensa (*El Redondel*, 17 de agosto de 1941). Evidenciamos de nuevo la rapidez que caracterizó a Elías en sus quehaceres cinematográficos: tres meses después de iniciar el rodaje ya había terminado de montar la película. De todas formas, estos plazos eran hasta cierto punto usuales en la industria cinematográfica mexicana de los años cuarenta.

**La epopeya del camino** es un melodrama rural que se articula en torno a un eje fundamental: la lucha del progreso contra el primitivismo. El progreso se encarna en el tenaz y ambicioso Raúl García, joven arriero cuyo objetivo es crear un nuevo sistema de comunicaciones terrestres que sustituya el de mulas y veredas y transforme a México en un país moderno. El primitivismo está representado por el pueblo llano, que se opone a la apertura de carreteras y prefiere vivir apegado a la tierra de sus antepasados. Su más genuino representante es el abuelo, que no perdona a su nieto Raúl la traición a la tierra.

Los rótulos iniciales que aparecen en **La epopeya del camino**, inmediatamente después de los títulos de crédito, están en consonancia con el discurso oficial que emana del poder y aclaran, desde el principio, los planteamientos que defiende la película:

*Hasta hace pocos años gran parte del territorio de México carecía de comunicaciones modernas. De ahí que el tránsito de personas y mercancías se hiciera, en su mayor parte, en bestias de carga, al través de serranías imponentes.*

*En esa época en la que se ha situado la versión de esta película para, novelizando, exponer las dificultades con que tropieza toda obra nueva, en este caso representada por las carreteras que ahora se multiplican por todo el país, gracias a la obra constructiva del Gobierno de la República y al concurso entusiasta del pueblo mexicano.*

Se deja bien claro al espectador que la situación de atraso y subdesarrollo que a continuación verá pertenece a una época anterior a la realización del film y que, además, está recreada ("novelizada"). Frente a este pasado oprobioso para el pueblo, el presente es prometedor (gracias a la acción del gobierno) y tangible (se invita al espectador a reparar en las carreteras que se multiplican por el país).

Desde el inicio del film se nos muestra la situación de aislamiento que padece la comunidad y los problemas que de ello derivan, dramáticamente evidenciado en la muerte de la madre de Ángela, que no pudo recibir asistencia médica por lo retirado de la venta en que vivía y lo intransitable del camino.

A partir de este arranque, **La epopeya del camino** glosa el afán de superación de Raúl, un nuevo héroe moderno que emerge de entre una galería de personajes conformistas y anticuados. En tono épico se narra la lucha individualista y feroz de este joven humilde para abrirse camino en un entorno atrasado y supersticioso. Raúl, gracias a su espíritu emprendedor, consigue un desarrollado sistema de transportes que soluciona los problemas de la comunidad a la par que le proporciona, como justa recompensa a sus desvelos, un notable enriquecimiento personal.

**La epopeya del camino** presenta una galería de personajes tajantemente divididos en partidarios y detractores del progreso, pero con un tratamiento interesado que favorece a los primeros. Además de Raúl, don Serapio (el abarrotero), don Antonio (el padre de Eulalia), los ayudantes de Raúl, y entre ellos José, su inseparable compañero, son partidarios de la civilización y el progreso y persiguen, de una manera responsable, dar un servicio a la comunidad.

En la película se suceden las escenas que reiteran la idea de sacrificio por el bien común. Como ejemplo, podemos mencionar aquella en que Raúl y sus ayudantes asisten impotentes a la quema de su primer camión por una horda de campesinos enfurecidos; malheridos y a pié, casi a rastras, reemprenden el camino para que las sacas de correo, de cuyo transporte son responsables, lleguen a tiempo al pueblo. Para que esto sea posible, Raúl, con la enfurecida oposición de su amigo José, toma la dramática decisión de no enterrar a un ayudante que murió en el enfrentamiento (tributo y mártir del progreso) por la demora que supondría.

El tratamiento de los personajes que se oponen al progreso es bien distinto. El irascible abuelo fustiga y golpea a su nieto; el pueblo se nos presenta como una masa desafiante, despersonalizada y sin rostro, que la emprende a tiros y machetazos con los partidarios del progreso. Es un pueblo ignorante que no alcanza a comprender el sacrificio del héroe. Dicho sea de paso, este alzamiento del pueblo se nos antoja hoy perfectamente legítimo, habida cuenta la barbarie de Raúl al volante del camión destrozando cercas y cultivos.

Este planteamiento maniqueísta de **La epopeya del camino** entre partidarios y detractores del progreso, es acertadamente reflejado en un artículo publicado en la prensa días antes del estreno del que entresacamos el siguiente párrafo: "...Pedro Armendáriz es el indito que quiere para su pueblo lo mejor, y que con tesón, trabajo y patriotismo llega a la cima de sus deseos, proporcionando a sus semejantes y a su patria querida lo que otros consideraron una quimera. Por su lado existe el indito apegado a la tierra, que vive sólo pensando en el sol, en las milpas y en sus antepasados y que cree que las comunicaciones le quitarán lo que de patriarcal tiene su vida. Este papel esta a cargo del actor Miguel Inclán (El Redondel, 7 de diciembre de 1941). En consonancia con este maniqueísmo, en **La epopeya del camino** hay poco espacio para los que no toman partido; los tibios, o son mujeres o son vividores sinvergüenzas o son indolentes sin remedio.

La historia edificante de Raúl es la historia que se quiere forjar para México: una nación nueva que labore, se transforme y prospere. Como acertadamente escribe Susan Dever: *a mediados de la década de 1930 hasta principios de la década de 1950, los comunicadores del nacionalismo mexicano alzaban la mirada hacia los altares que ahora eran las pantallas plateadas del cine. Su devoción al panteón de dioses y diosas aseguraba esa condición casi sagrada de una industria empeñada en reproducir los mitos de un pasado nacional edénico para forjar visiones fantásticas del futuro. Situado entre la Revolución y la Industrialización, el cine nacionalista creó una Época de Oro para la adoración de héroes, donde las proezas narradas de muchos Ulises mexicanos le brindaron honor y orgullo a la patria* (1994:41).

De paso, el optimismo tecnológico que rezuma **La epopeya del camino** es presentado como un vehículo de igualdad, justicia y bienestar colectivo, legitimando así el modelo capitalista de producción y reivindicando el individualismo frente a cualquier veleidad de colectivización que pudiera recordar a la política socializante del presidente Lázaro Cárdenas.

El componente étnico tiene también una interesante lectura en **La epopeya del camino**. Raúl se mueve en un laberinto de identidad que es alegórico de la crisis de identidad del mexicano frente a las dos civilizaciones que le dieron vida: la española y la indígena. Raúl es hijo del hacendado don Carlos –descendiente de españoles– y de una indígena. Participa de ese ideal de *raza cósmica* preconizada por José Vasconcelos que la formuló como el resultado de fundir las cualidades de las demás razas para crear una nueva: la cósmica. Este mestizaje cósmico era un espejo donde podía mirarse el mexicano moderno. Y nadie mejor que Pedro Armendáriz con sus rasgos mestizos para encarnarlo. Desde esta perspectiva, **La epopeya del camino** se puede insertar en esa búsqueda del carácter nacional –de qué es lo mexicano– que ocupa

desde la Reconstrucción Nacional a una buena parte de la intelectualidad, Manuel Gamio, José Vasconcelos, Octavio Paz o Roger Bartra entre otros.

Junto a la línea argumental hegemónica de conflicto progreso/primitivismo, aderezada con el componente étnico, se desarrolla en la película un conflicto de clases. Raúl está enamorado de la bella y rica Eulalia, pero el arriero no pertenece a su círculo y es desdeñado por ello. Al final de la película, ascendido Raúl en el escalafón social gracias a su esfuerzo personal, podría haberse casado con Eulalia, pero prefiere el verdadero amor, el de Ángela, una chica de su mismo y humilde origen social.

Como en cualquier melodrama que se precie, este desenlace establece el triunfo de la moral tradicional y refuerza el carácter modélico conferido a la figura de Raúl, cuyo sacrificio hizo posible el bienestar de la comunidad. El final feliz – tan presente en las películas de Elías – coloca a cada personaje en su sitio y, parafraseando a Adrián Huici (1999:141), infunde la idea de que existe en el mundo la posibilidad de realización de la justicia, que las buenas acciones, tarde o temprano, son premiadas mientras que la maldad siempre recibe su castigo.

Las críticas de **La epopeya del camino** publicadas en la prensa reflejan los valores imperantes en la época. A raíz de una exhibición privada para los cronistas cinematográficos del Distrito Federal, el crítico A. Salazar resalta el interesante argumento *que tiene como fondo un drama rural en el que se ofrece la vida de un joven que con tesón llega a cultivarse hasta convertirse en un elemento sano para la patria* (*El Redondel*, 7 de septiembre de 1941). Destaca también de **La epopeya del camino**, en la línea de otras producciones recientes, el interés extraordinario de los paisajes, costumbres y bellas canciones mexicanas que en ella aparecen, propiciando que *el cine nacional esté dando excelentes oportunidades turísticas*. Como vemos, en esta época de desarrollo económico a ultranza se toma conciencia del potencial del cine para promocionar otros sectores productivos.

**La epopeya del camino**, como otros filmes mexicanos de esos años, encontró bastantes dificultades para ser estrenada y exhibida con normalidad en las salas de cine de la República. Este hecho persiste incluso en unos momentos favorables para la producción nacional habida cuenta el descenso de las producciones estadounidense y europea por la II Guerra Mundial. Ante las continuas demoras para ser exhibida en México, Films Victoria optó por distribuir la película en EE.UU., en los circuitos de cine en español (*El Redondel*, 12 de abril de 1942). Poco después, el 17 de abril de 1942, se estrenó en México, en el cine Rex del Distrito Federal.

La crítica publicada en la revista *Estampa* (21 de abril de 1942) destaca la dirección del *cinematografista* español Francisco Elías y deja traslucir el espíritu de decidida admiración por el progreso que imperaba en la época: *La cinta ensalza a esa pléyade de abnegados arrieros mexicanos que, con su tesón admirable y su trabajo ingente, han transformado bellamente aquellas veredas mexicanas, aquellos senderos y atajos de ayer, en soberbios caminos por donde la civilización corre rauda y hace grandes y bellas las naciones*.

Otra crítica aparecida en *El Redondel* (19 de abril de 1942) se centra en aspectos más moralistas del film y se congratula de que en **La epopeya del camino** se fustigue a las clases acomodadas, representada en Enrique, el hijo legítimo, zángano y señorito

y se ensalce a Raúl por su trabajo y honradez. Prosigue destacando la gran altura de los interpretes, en especial de Miguel Inclán en el papel de abuelo.

García Riera (1992:22) constata la moraleja edificante que impregna los hechos narrados en la película y censura a Elías el triste espíritu rutinario con que los relata. Además, le parece curioso que como aliado de esta apología del individualismo emprendedor se elija a un comerciante gachupín (de la vieja colonia de españoles), y como enemigo al pueblo supersticioso y a un abuelo conservadoramente aferrado a la tierra.

Desde la perspectiva con que hemos analizado este film de Elías, **La epopeya del camino**, envuelta en un ropaje de melodrama rural, nos parece un claro ejemplo de como el cine de ficción transmite las ideas emanadas del gobierno de la República, exaltando los valores que se pretenden imperantes en este periodo: progreso frente a primitivismo, individualismo y ambición frente a letargo secular, laboriosidad para forjar patria. En esta línea, la cinematografía azteca produjo, también en 1941, el film **Águila roja**, del director norteamericano Robert Curwood, que insiste en tratar el desarrollo de las comunicaciones para México desde la idea de progreso promovida por el gobierno de Ávila Camacho. Por otro lado, **La epopeya del camino** nos parece una de las películas más interesantes del director onubense y marca la cumbre profesional de su etapa mexicana.

#### 4. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE LA EPOPEYA DEL CAMINO

Producción	Producciones Rafael Arzoz
Nacionalidad	Mexicana
Fecha de producción	1941
Distribución	Films Victoria
Dirección	Francisco Elías
Asistente de dirección	Roberto Gavaldón
Argumento y diálogo	Rafael M. Saavedra
Fotografía	Ross Fisher
Sonido	José de Pérez
Escenografía	José Rodríguez Granada
Edición	Mario del Río
Supervisión	José María Arzoz
Jefe de producción	Paul Castelain
Selección temas musicales	Jorge Pérez H.
Canciones	Felipe Bermejo
Scrip clerk	Américo Fernández
Staff	Nacional
Lugar de rodaje	Estudios Azteca y exteriores en Orizaba y Cuernavaca
Fecha inicio de rodaje	12 de junio de 1941
Laboratorios	Azteca
Película	Dupont
Estreno	Cine Rex (México D.F.), 17 de abril de 1942
Duración	85 minutos

Intérpretes:	Pedro Armendáriz (Raúl García)
	María Luisa Zea (Angela)
	Antonio R. Frausto (José)
	Dolores Camarillo (madre de Raúl)
	Miguel Inclán (Tata, el abuelo)
	José Morcillo (Don Serapio)
	Victoria Argota (madre de Eulalia)
	Enrique García Álvarez (don Carlos)
	Irma Rosado (Eulalia)
	Miguel Manzano (Enrique)
	Conchita Gentil Arcos (esposa de D. Carlos)
	Josefina Romagnol (Rosa)
	José Ortiz de Zárate (don Antonio)
	Francisco Martínez (don Pedrito)
	José Elías Moreno (vendedor de camiones)
	Carolina Barret (amante de Enrique)
	Alfonso Bedoya

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, José (1990), *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México D.F., Planeta.
- AMADOR, M<sup>a</sup> Luisa y AYALA BLANCO, Jorge (1982), *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México D.F., Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM.
- AYALA BLANCO, Jorge (1993), *La aventura del cine mexicano*, México D.F., Grijalbo.
- BENÍTEZ, Fernando (1981), *La ciudad de México*, vol. 3, México D.F., Salvat.
- BROOKS, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Universidad de Yale.
- DEVER, Susan (1994), "Las de abajo: La Revolución Mexicana de Matilde Landeta", en *Archivos*, n<sup>o</sup> 16, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ELÍAS, Francisco (1972), *Anatomía de un fantasma*, Barcelona, obra inédita.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1992), *Historia documental del cine mexicano*, vol. 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, (primera edición 1969, México D.F., ediciones Era).
- GARCÍA, Gustavo (1995), "Le mélodrame: la mécanique de la passion", en *Le cinéma mexicain*, París, Centre Georges Pompidou.
- GUBERN, Romá (1989), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Ediciones Akal.
- HUICI, Adrián (1999), *Cine, Literatura y Propaganda*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1995), "Dix raisons pour aimer ou détester le cinéma mexicain et pour exclure toute indifférence" en *Le cinéma mexicain*, París, Centre Georges Pompidou.
- PORTAS, Rafael y RANGEL, Ricardo (1955), *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955*, México D.F., Publicaciones Cinematográficas S. de R.L.
- SOLÍS, Leopoldo (1971), *La realidad económica de México. Retrovisión y perspectiva*. México, Siglo XXI.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1995), "Orígenes, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)", en *Le cinéma mexicain*, París, Centre Georges Pompidou.