



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
DOCTORADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
EN EL CAMPO DE CONOCIMIENTO DE LAS CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE SONORO
MEXICANO
(1931-1942)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR
EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
EN EL CAMPO DE LAS CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

~ FEDERICO DÁVALOS OROZCO ~

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Francisco Martín Peredo Castro – Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dr. Vicente Castellanos Cerda – Universidad Autónoma Metropolitana - Cuajimalpa

Dr. Rafael Loyola Díaz – Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM

REVISORES

Dra. Carola García Calderón - Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM

Dra. Eva Salgado Andrade – Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología
Social – Ciudad de México

•Cd. Universitaria, Ciudad de México, enero de 2018•



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hay no sé qué vago idealismo, no sé qué misticismo confuso, pero profundo, como un cristianismo que se renueva libre y fervoroso. Tarde o temprano triunfa el bien. Lo que a mí todavía no me descubre la Historia es la manera del triunfo. No sé si el triunfo y la liberación son casos individuales, como lo afirma el saber tradicional, o si no estamos totalmente errados los que creímos, con todo el idealismo social del siglo XIX, que el progreso podía adoptar formas universales y colectivas para que la salvación ya no se hiciese por individuos, sino por pueblos. El enigma sigue insoluble. Prestemos nuestro aliento al soplo de la esperanza, ya que así lo manda la ley de emoción de esa filosofía que yo quiero ver brotar en el continente. El continente donde manda el corazón encendido. ¡La zarza ardiente de la sabiduría divina!

José Vasconcelos, Indología, 1927.

*Es mucho lo que sabemos sobre las películas, pero muy poco sobre las industrias que las producen.
[...] Tal y como la organización se encuentra actualmente, el aspecto industrial es la base del lado creador del cine. Si ignoramos eso, cualquier trabajo sobre la estética del cine carece sencillamente de fundamento.*

Thomas H. Guback.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue posible gracias al apoyo generoso de muchas personas, instituciones y circunstancias.

Primeramente agradezco a mi esposa Esperanza y a mis hijos Sergio Arturo, Luis Gerardo y Laura Eugenia, por su amor, comprensión y respaldo, a prueba de todo y en todo momento. A ellos dedico este esfuerzo.

Un recuerdo para mis padres, Guillermina y Federico, que permanecen imborrables y omnipresentes en mi vida cotidiana, a quiénes debo la posibilidad de mi formación profesional y que, de manera incondicional, siempre respaldaron mi vocación por el estudio de las ciencias sociales.

Indispensable fue el aliento de mi tutor, el Dr. Francisco Martín Peredo Castro, quien insistió en mi ingreso al Posgrado, orientó el curso de mi investigación con sus valiosos consejos y que, con generosidad, me proporcionó documentos y bibliografía pertinentes sobre el tema, que yo desconocía o difíciles de conseguir. Agradezco su confianza y sólo espero que el presente trabajo esté a la altura de sus expectativas.

Igualmente valiosos fueron los comentarios y las observaciones de los doctores Vicente Castellanos Cerda y Rafael Loyola Díaz, miembros del Comité Tutor, y de las revisoras, las doctoras Carola García Calderón y Eva Salgado Andrade.

Especialmente útil, formativo y aleccionador, a lo largo del doctorado, fue el Seminario Metodológico a cargo de la Dra. Eva Salgado, donde semana a semana intentamos atender sus puntuales observaciones y confrontamos nuestros avances con los alcanzados por los demás compañeros del posgrado, de cuyas experiencias particulares mucho aprendimos.

En el curso de la investigación tuve acceso a resultados del Proyecto PAPIIT IN308009, “Historia sociocultural de la cinematografía mexicana a través de la prensa (1925-1952)”, a cargo del Dr. Francisco Martín Peredo Castro, que me proporcionaron información hemerográfica de interés. La Dra. Isabel Lincoln-Strange Reséndiz, gentilmente canalizó algunos resultados preliminares a través del Proyecto PAPIIT-IA-301716 “Cine, literatura, prensa e historia en México”, a su cargo. También agradezco la información hemerográfica y de archivo que me facilitaron Esperanza Vázquez, Luis Gerardo Dávalos, Robert Endean Gamboa, Itandehui Endean Acuña y Edgar Santoyo.

A la Dra. Susana González Reyna, al Lic. Román Vázquez Choreño, a la Ing. Norma Sánchez, a la Lic. Gaby Medina, a las compañeras de Servicios Escolares y a todas las autoridades y a todos los funcionarios del Posgrado que me orientaron en los vericuetos de la inasible tramitología y que apoyaron todas las gestiones y diligencias necesarias para hacer efectiva y posible la obtención del doctorado, les brindo mi agradecido reconocimiento.

Como siempre, estoy en deuda con los Pasantes Anónimos por su benemérita solidaridad y por las inolvidables y periódicas reuniones en las que celebramos nuestra pasión por la vida, por la amistad que nos reúne y la honda preocupación por el destino de nuestro país: Aída Castañeda Rodríguez Cabo, Lilia Diupotex Chong, José Atanasio Gutiérrez Gutiérrez, Arturo Martínez Colín (+), Ana María Menéndez Macín, Lila Toledo Manzur, Raúl Velázquez, Esperanza Vázquez Bernal, Malena, Nacho y Vero.

A la Universidad Nacional Autónoma de México debo mi formación académica y la posibilidad cotidiana de estudiar y reflexionar sobre los fenómenos asociados al cine mexicano y a las industrias culturales, en general. También, ahí, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, han sido muy provechosos el diálogo, la confrontación, los cuestionamientos permanentes y el intercambio de puntos de vista, tanto con mis alumnos del Seminario de Sociología del Cine Mexicano, como con mis colegas del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación.

Finalmente, quiero agradecer a los médicos y enfermeras del Hospital de Zona Darío Fernández y a los del Centro Médico Nacional 20 de Noviembre del Instituto de Seguridad Social al Servicio de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), especialmente a la doctora Gisela León Hernández, cirujana cardiovascular, y a su equipo, quienes me devolvieron a la lid que me permite, ahora, culminar este proceso doctoral iniciado en el semestre lectivo 2013-1.

Gracias a todos.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	- 7 -
ÍNDICE.....	- 9 -
INTRODUCCIÓN.....	- 11 -
CAPÍTULO 1. DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES A LA ECONOMÍA POLÍTICA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA.....	- 23 -
1.1. EL CINE COMO UN PROCESO DE PRODUCCIÓN CULTURAL, COMO UN PROCESO DE PRODUCCIÓN SIMBÓLICA.	- 24 -
1.2. EL CONCEPTO DE INDUSTRIAS CULTURALES.	- 26 -
1.3. ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES	- 28 -
1.4. EL CAMPO DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES.....	- 30 -
1.5. LOS TRES ASPECTOS DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES.....	- 32 -
1.5.1. <i>La faceta política</i>	- 32 -
1.5.2. <i>La faceta cultural</i>	- 37 -
1.5.3. <i>La faceta económica</i>	- 40 -
1.6. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y SUS TRES SECTORES: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	- 41 -
1.6.1. <i>Exhibición y públicos</i>	- 43 -
1.6.2. <i>Géneros y fórmulas dramáticas; formación de públicos y de mercados: audiencias-espectadores-recepción-consumo</i>	- 44 -
1.6.3. <i>El cine como una industria internacional: mercados locales y matrices foráneas</i>	- 49 -
1.7. ECONOMÍA POLÍTICA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA	- 52 -
CAPÍTULO 2. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA COMERCIALIZACIÓN FÍLMICA EN MÉXICO.	- 61 -
2.1. DIFICULTADES Y ESPECIFICIDADES PARA EL ESTUDIO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO. ..	- 61 -
2.2. ESTADO DEL ARTE: ACERCA DE LAS FUENTES Y DE LA BIBLIO-HEMEROGRAFÍA SOBRE LA HISTORIA DEL CINE MEXICANO.....	- 64 -
2.2.1. <i>Algunos antecedentes</i>	- 65 -
2.2.2. <i>Antecedentes de la investigación académica</i>	- 68 -
2.2.3. <i>Repertorios filmográficos, etc</i>	- 70 -
2.3. LAS FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA DISTRIBUCIÓN Y DE LA EXHIBICIÓN EN MÉXICO (1931-1942). ..	- 73 -
2.4. NOTAS SOBRE LA PRENSA CINEMATOGRAFICA MEXICANA.	- 76 -
2.4.1 <i>Aproximaciones a la prensa cinematográfica mexicana</i>	- 77 -
2.4.2. <i>El universo hemerográfico de la investigación (1925-1943)</i>	- 79 -
2.4.3. <i>Las revistas mexicanas de cine (1925-1952)</i>	- 81 -
2.5. OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS: ANUARIOS, DIRECTORIOS Y GUÍAS.	- 85 -
CAPÍTULO 3. LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA (1931-1942).....	- 87 -
3.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA SOCIEDAD MEXICANA DEL PERIODO.	- 87 -
3.1.1. <i>Maximato, cardenismo, y los inicios del avilacamachismo</i>	- 88 -
3.1.2. <i>El nacionalismo revolucionario</i>	- 90 -
3.2. DESARROLLO Y CARACTERÍSTICAS DEL SISTEMA DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES DURANTE EL PERIODO 1931-1942.	- 101 -
3.3. PANORAMA DE LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA (1931-1942). LA PRODUCCIÓN: VOLUMEN, CARACTERÍSTICAS, TEMAS, TÉCNICAS.	- 133 -
3.3.1. <i>Condiciones de producción de 1931 a 1942</i>	- 135 -
3.3.2. <i>La producción: evolución histórica de géneros y temas</i>	- 169 -
3.4. POLÍTICA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y CINEMATOGRAFICA. FUNCIÓN DE LA CINEMATOGRAFÍA. LAS RELACIONES DEL ESTADO MEXICANO CON LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. EL ESTADO MEXICANO COMO PROMOTOR DE LAS DIVERSAS RAMAS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL. LEGISLACIÓN Y CENSURA.	- 190 -
3.5. IMAGINAR UNA INDUSTRIA: DIAGNÓSTICOS, PROPUESTAS, PLANES Y PROGRAMAS.	- 210 -

CAPÍTULO 4 ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LOS SISTEMAS DE COMERCIALIZACIÓN FÍLMICA (DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN) EN MÉXICO EN EL PERIODO 1931-1942.	- 229 -
4.1. ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA DURANTE EL DECENIO DE 1930. .	- 229 -
4.2. PÚBLICOS Y MERCADOS EN EL DECENIO DE 1930: CINE SOCIEDAD Y PÚBLICOS, AUDIENCIAS, ESPECTADORES, CONSUMO, MERCADOS. LOS PÚBLICOS Y EL CINE SONORO: CINE HABLADO EN INGLÉS; CINE HABLADO EN ESPAÑOL.	- 238 -
4.3. LA COMERCIALIZACIÓN DE LAS PELÍCULAS MEXICANAS.	- 243 -
<i>Producción mexicana vs. Comercialización (Distribución y Exhibición): Relaciones de los sistemas de comercialización fílmica con la incipiente industria cinematográfica mexicana: Relaciones, Acuerdos y Conflictos.</i>	- 247 -
4.3.1. <i>Distribución en México.</i>	- 250 -
4.3.2. <i>Exhibición en México.</i>	- 261 -
CONCLUSIONES	- 277 -
FUENTES BIBLIO-HEMEROGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.....	- 285 -

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se estudia la organización y el desarrollo de los sistemas de distribución y de exhibición durante los primeros años del cine sonoro mexicano, de 1931 a 1942, como parte del proceso de construcción de una industria cinematográfica nacional en México.

El estudio del fenómeno cinematográfico va más allá de la historia de la producción, del recuento filmográfico y del estudio crítico de las películas. La cinematografía es una industria de bienes y servicios culturales cuyo consumo depende de un eficaz sistema de comercialización.

Es de interés deslindar la historia de la producción de aquélla referida a los procesos de comercialización (distribución y exhibición), apuntando sus relaciones y condicionamientos mutuos, e insertar estos procesos en un modelo explicativo que considere cabalmente la naturaleza internacional de la industria cinematográfica y la inserción en dicho proceso internacional de una industria nacional como la cinematografía mexicana.

En el periodo histórico que se estudia, de los años de 1931 a 1942, la industria cinematográfica, concebida como una industria orientada al entretenimiento y al consumo, se desarrolla fundamentalmente en los Estados Unidos y, en menor medida, en otros polos de Europa (Francia, Italia, Alemania), que ocupan un lugar hegemónico en los circuitos de exhibición internacionales del mundo occidental. Dados los lazos de dependencia económica y cultural de nuestro país frente a los Estados Unidos, obligan –necesariamente- a preguntarse de qué manera surge y se desenvuelve la industria fílmica en nuestro país y cuáles son las relaciones y nexos que se establecen entre las empresas nacionales y las extranjeras.

Por lo tanto, aquí se aborda el estudio de las formas y de los desarrollos nacionales de los sistemas de distribución y de exhibición en la naciente industria cinematográfica mexicana, durante los primeros años del cine sonoro, de 1931 a 1942.

Las historias de la cinematografía mexicana se han concentrado en la indispensable historia de la producción y en el establecimiento de la filmografía nacional, con su respectivo repertorio de empresas productoras, cineastas, técnicos y actores. Esto es muy importante pues, como se sabe, la fuente primaria para el estudio del cine es la obra cinematográfica misma. Las filmografías presentan listados sistemáticos de la producción nacional que incluyen datos fundamentales sobre el personal técnico y artístico, sinopsis, géneros, fechas de producción y estreno, entre otros.

Sin embargo, el estudio de las industrias de cine, tanto en el ámbito nacional como supranacional, debe también considerar las formas y los desarrollos internacionales, regionales, nacionales y locales de los sistemas de distribución, de exhibición, de recepción, de la formación de públicos, así como de las reacciones oficiales y de las políticas gubernamentales frente al espectáculo cinematográfico.

Esta situación hace evidente la necesidad de profundizar el estudio de los procesos de distribución y de exhibición previos a la madurez industrial de nuestro cine, para descubrir su papel en el desarrollo y consolidación de la industria fílmica mexicana desde la producción (1931) y el estreno (el 30 de marzo de 1932) de la película *Santa* (dirigida por Antonio Moreno), hasta la fundación y entrada en funciones del Banco Cinematográfico, S. A., en 1942, pasando por la secuela de melodramas rancheros que siguieron al buen éxito del estreno de la película *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), el 6 de octubre de 1936.

De manera indirecta y secundaria, como resultado del proyecto, se presentan aproximaciones a los procesos de formación de públicos, de recepción y de formación de mercados para el cine mexicano.

Por eso, cuando se intenta responder a la cuestión sobre cuáles son los sistemas de distribución y de exhibición y su papel en el proceso de construcción de la industria cinematográfica nacional durante los primeros años del cine sonoro mexicano, nos encontramos que, sin éstos, el desarrollo de la industria hubiera sido difícil o inviable. Para competir con el cine en inglés proveniente de los Estados Unidos, no bastaban las posibilidades que la sonorización de la industria cinematográfica internacional brindaba a los países de habla hispana; tampoco era suficiente el entusiasmo de realizadores y productores incipientes o de veteranos del periodo silencioso, ni los capitales que apoyaban tales esfuerzos. Fue necesario romper la barrera de la exhibición copada por la programación de las distribuidoras foráneas y ganar un espacio en el gusto de los espectadores urgidos de cintas habladas en su propio idioma, así como forjar nuevos públicos para la producción mexicana. Finalmente, el cine mexicano formó nuevos públicos e hizo posible la construcción de nuevas salas en toda la República y en el extranjero, logrando establecerse como una de las principales industrias del país y constituyéndose en una herramienta indispensable para la construcción de la identidad nacional y forjadora de la imagen de lo mexicano en el extranjero. El proceso culmina, después de intentos previos, con la creación del Banco Cinematográfico, S. A., en 1942. Gracias a él, se organiza y controla de manera

vertical todos los procesos que entrañan el negocio fílmico, desde la planeación, el financiamiento, la producción, la distribución y la exhibición, estructurando un círculo virtuoso que permitió el florecimiento de la industria, que se vería coronado al final del decenio y principios del siguiente, el de 1950, con la aprobación de la Ley de la Industria Cinematográfica y su respectivo Reglamento. Ya otros procesos, fenómenos y circunstancias darían al traste con las posibilidades y potencialidades del sistema, que sumergen al cine nacional en una profunda crisis de creatividad y de mercados en los años siguientes.

La estrategia metodológica para la realización de este proyecto de investigación doctoral, dedicado al conocimiento de la comercialización fílmica mexicana durante los primeros años del cine sonoro mexicano (1931-1942) implica, en primera instancia, el establecimiento del marco teórico conceptual, que se elabora alrededor de la noción de *industrias culturales* y de la inserción de este concepto en una perspectiva sociopolítica que atiende a la existencia de un sistema internacional asimétrico que explica la *economía política de la comunicación y de la cultura*.

Una perspectiva integral para abordar el estudio del fenómeno cinematográfico debe considerar, además de la producción, las formas y desarrollos tanto locales como regionales de los sistemas de distribución, de exhibición, de recepción, de los públicos, de las reacciones y de las políticas oficiales frente al espectáculo cinematográfico.

El interés por orientar la investigación hacia el estudio de los sistemas de distribución y de exhibición en los primeros años del cine sonoro mexicano (1931-1942) se manifiesta con claridad a través de una conceptualización y teorización del problema consecuente y pertinente. Es decir, se deslinda la historia de la producción de la referida a los procesos de comercialización (distribución y exhibición), apuntando sus relaciones y condicionamientos mutuos, y se insertan estos procesos en un modelo explicativo que considera –cabalmente- la naturaleza internacional de la industria cinematográfica y la inserción en este proceso internacional de una industria nacional como la mexicana.

Marco conceptual (industrias culturales, Economía Política de la Comunicación y la Cultura)
Marco sociohistórico del periodo en estudio
Historias de la industria cinematográfica mundial y nacional.

Economía y organización de la industria cinematográfica
Distribución y exhibición
[Cine y públicos, audiencias, espectadores, consumo, mercados.]

Tabla 1

Los aspectos anteriores son los que abordaremos en el primer capítulo de nuestro trabajo de investigación, “De las industrias culturales a la economía política de la industria cinematográfica”, elaborado a partir, fundamentalmente, de libros y de artículos académicos sobre el asunto.

En el segundo capítulo, “Fuentes para el estudio de la comercialización fílmica en México”, se abordan las técnicas y fuentes bibliográficas y hemerográficas que se emplean como fuentes primarias para el estudio de la comercialización (distribución y exhibición) en México en el periodo 1931-1942. Los resultados son producto de la exploración de los catálogos de bibliotecas y de hemerotecas, así como de la revisión de diversas fuentes bibliográficas y hallazgos ocasionales.

La identificación de fuentes y acopio bibliográfico específico que se ha realizado constó de tres fases íntimamente interrelacionadas:

1. Identificación y revisión de obras generales e históricas sobre la organización y sobre la economía de la industria cinematográfica, en particular sobre la distribución y la exhibición, tanto nacional como internacional.
2. Identificación y localización de publicaciones periódicas generales y especializadas del periodo en estudio.
3. La revisión de los trabajos filmográficos e históricos clásicos que, en primera instancia, permitieron establecer el marco histórico general de la industria cinematográfica en el mundo y en México y, en un segundo momento, después de una relectura y revisión crítica, el estudio de tales materiales contribuyó a esclarecer hechos, señalar pautas y precisar datos y tendencias.

Sobre el cine mexicano, durante los primeros sesenta años del siglo XX se escriben numerosas monografías parciales y trabajos periodísticos de diverso valor. En esta labor destaca especialmente el abundante trabajo de José María Sánchez García y de otros periodistas que legan algunos apuntes históricos sobre el cine mexicano como Rafael Bermúdez Zatarain (1927) y Gustavo Sáenz de Sicilia(1934).

Sin embargo, el paso del periodismo fílmico y de espectáculos a la toma de conciencia de la necesidad de generar registros históricos de la cultura fílmica mexicana, de la producción cinematográfica nacional, de sus productores, realizadores, actores y técnicos; de sus circunstancias, se concreta con mucho retraso. Apenas en los años sesenta se inicia el estudio sistemático, riguroso y académico, así como el proceso de rescate y preservación de nuestra historia y de nuestro patrimonio cinematográficos. El abordaje sistemático, académico, desde perspectivas históricas, sociológicas y críticas del cine mexicano es resultado de la iniciativa de diversos grupos de jóvenes con formación universitaria que se aproximan al disfrute del cine no sólo como una forma de entretenimiento sino, ante todo, como una experiencia artística. A partir de los sesenta, sin duda, las más relevantes empresas filmográficas han sido las emprendidas por Aurelio de los Reyes, Gabriel Ramírez, Juan Felipe Leal (con diversos colaboradores), sobre el periodo mudo; y los de María Isabel de la Fuente, Emilio García Riera y Moisés Viñas sobre el periodo sonoro. Desde la crítica y el análisis fílmico, destacan, inicialmente, los trabajos de Jorge Ayala Blanco. Todos estos esfuerzos, tanto históricos como críticos, han tenido continuidad en el mundo de la enseñanza superior con la proliferación de numerosos trabajos recepcionales y de grado desde el decenio de 1970, así como con el valioso y rico fruto del trabajo académico que brota del mundo de las escuelas, facultades e institutos de las diversas universidades del país, así como el apoyo de instituciones como la Fimoteca de la UNAM y de la Cineteca Nacional.¹

Es evidente que el cúmulo bibliográfico sobre la cinematografía mexicana se centra en la historia de la producción y en su filmografía. Obras comprensivas sobre el conjunto de la industria o referidas a la distribución o a la exhibición se emprenden en pocas ocasiones y de manera casi siempre marginal o circunstancial, situación que las vuelve escasas, poco accesibles y, menos aún, estudiadas.

Así, pues, información, referencias y datos sobre personas, empresas, empresarios, asociaciones gremiales y organizaciones, así como cuadros estadísticos, formas y organización de los sistemas de distribución y de exhibición pueden deducirse de la lectura y relectura de las historias generales sobre el cine mexicano que se han escrito. Obras que han tocado el tema, son escasas. En consecuencia, la información sobre el tema que nos interesa reposa dispersa, de manera circunstancial y azarosa, de forma poco sistemática, en la prensa general y especializada, así como en las muy útiles guías, directorios y anuarios. Tanto los archivos gubernamentales

¹ Sobre el trabajo de estos autores consultar la bibliografía al final.

como la información oficial son prácticamente omisos al respecto y, lamentablemente, han desaparecido numerosos archivos particulares de empresas y de las organizaciones gremiales de patrones y de sindicatos.

Para el periodo que se investiga en este proyecto hemos considerado las 34 publicaciones periódicas mexicanas de cine identificadas en un trabajo hemerográfico previo.² De ese universo editorial se considera que 19 están especializadas exclusivamente en cine y en las demás ocupa un lugar privilegiado al lado de otros espectáculos y medios de comunicación. Ya otro proyecto, ha iniciado la indización parcial de nueve títulos que han generado un volumen aproximado de quince mil referencias.³

A través de las publicaciones periódicas tenemos acceso a anuncios, publicidad, gacetillas, reportajes, notas, reseñas, crónicas, sinopsis argumentales, ilustraciones y fotografías de la producción fílmica mexicana y de sus protagonistas, así como de las vicisitudes de muchas de las películas en sus procesos de comercialización, de la aparición y desaparición de empresas y empresarios, de los avatares de los circuitos de exhibición; de la inauguración, reinauguración y cierre de salas de cine, de numerosos y variados editoriales y artículos de opinión sobre los problemas de la industria. Aunque con frecuencia nos informan de manera irregular y sesgada, son una fuente aún no cabalmente explotada a pesar de su relativa accesibilidad y de su riqueza que la hace una de las fuentes primordiales para el estudio de nuestro cine. Algunos títulos ilustrativos que se revisaron de manera general o parcial son: *Magazine Fílmico* (1926-1928), *Mundo Cinematográfico* (1930-1938), *El Exhibidor* (1932-1936), *Filmográfico* (1932-1938) y *Cinema Repórter* (1938-1964).

Las guías, directorios y anuarios son fuentes documentales complementarias de las anteriores. En un sentido amplio estos impresos también caben dentro de la definición de publicaciones periódicas. El presente trabajo muestra su enorme potencial y su gran utilidad, pues habitualmente proporcionan datos de personas, empresas y organizaciones, así como relaciones, tablas y cuadros estadísticos. Entre otros, se consultaron la *Primera Guía Cinematográfica Mexicana* (1934), el *Directorio Cinematográfico Internacional de México 1938-1939* (1939), algunos anuarios de la revista *El Cine Gráfico* (1934-1951), el *Anuario*

² Vázquez Bernal-Dávalos Orozco 2006.

³ *La historia sociocultural de la cinematografía mexicana a través de las publicaciones periódicas 1925-1952*, proyecto PAPIIT INV, a cargo del Dr. Francisco Martín Peredo Castro, 2009-2011.

Cinematográfico Latinoamericano (1942-1946/1947) y la *Enciclopedia cinematográfica mexicana*, editada por Ricardo Rangel y Rafael E. Portas (1957).

En el tercer capítulo, “La cinematografía mexicana (1931-1942)”, de acuerdo con el marco teórico-conceptual propuesto, se establece el marco sociohistórico en el que se desarrollan en nuestro país las industrias culturales durante el periodo en estudio y el lugar que en ese sistema ocupa la industria cinematográfica mexicana. El conocimiento de la cinematografía mundial y de la nacional y de la organización y funcionamiento de la industria fílmica internacional es lo que permite orientar el trabajo de exploración sobre los sistemas de distribución y de exhibición en nuestro país y su papel en el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana.

La industria cinematográfica se institucionaliza plenamente durante el segundo lustro del siglo XX en Francia y se organiza alrededor de los llamados tres sectores o ramas de la industria: producción, distribución y exhibición. De esta manera se organizan Pathé Frères, Gaumont, y Éclair, entre otros grandes consorcios fílmicos en ese país. El modelo de producción y comercialización del cine francés se extiende a todas las industrias fílmicas de los países hegemónicos y, en términos generales, aún se mantiene hasta la actualidad.

El relativo aislamiento de las naciones latinoamericanas entre sí y su amplia interacción y franca subordinación con los países hegemónicos –Estados Unidos y algunos países de Europa-, no es sólo política y económica; también se expresa en el campo de la producción simbólica y, por tanto, en el campo fílmico: hegemonía en las naciones del subcontinente de los sistemas de distribución y de exhibición cuyas matrices residen en los países centrales y que obstaculizan o desalientan el desarrollo de sistemas de producción y de explotación locales.

Se trata de mercados dominados principalmente por las industrias de cine foráneas, que con sus cadenas de salas y sus agencias de distribución garantizan la venta de sus propias películas. En esa situación las iniciativas locales son pocas, de escaso aliento, duración y éxito.

En este sentido, además de las potencialidades del mercado local, definidas por el tamaño de la población y la fuerza económica y las posibilidades de fuentes de financiamiento de cada país, el desarrollo de una cinematografía nacional depende de la implantación de políticas de respaldo por parte de los gobiernos. Pero, a la vez, de manera simultánea, los procesos locales, regionales y subregionales se encuentran profundamente marcados por los procesos internacionales. El cinematógrafo, además, es en esencia un dispositivo tecnológico, por tanto, el desarrollo de la industria del cine-espectáculo se encuentra también profundamente modulado y

modelado por el desarrollo técnico del medio. Las mutaciones y conflictos que ocurren en y entre esos centros de poder incide poderosamente en los procesos locales.

En 1926, con el estreno en los Estados Unidos de *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), la primera película “vitafónica” (proyección sincronizada de una película con sonido grabado en un disco), se inicia el proceso irreversible de la sonorización de la industria en todo el mundo. Este hito tecnológico y comercial es un proceso que deja sin futuro los ensayos locales de producción fílmica muda pero, de manera insospechada, el nacimiento del cine sonoro establece los fundamentos para el surgimiento de verdaderas industrias cinematográficas nacionales en algunos países de la región latinoamericana. Donde ocurre, muy pronto se desarrollan “géneros nacionales” como el melodrama y la comedia rancheros en México, el “tango film” en la Argentina; la “españolada” en España; o la “chanchada”, en Brasil; todos ellos fórmulas taquilleras que contribuyeron a consolidar el cine de sus respectivos países, cuyo buen éxito sería inviable sin el indispensable respaldo del sonido y de la explotación de la música vernácula⁴. Fenómenos similares se aprecian en países como Perú con las cintas “criollas” de los años treinta.

En consecuencia, podemos postular que el sonido es una condición necesaria, pero no suficiente para el desarrollo de las industrias cinematográficas en las naciones periféricas como las de la región latinoamericana. El sonido marca un antes y un después en el desenvolvimiento de la producción de películas y del lenguaje cinematográfico; su afianzamiento en algunos países coadyuva, al verdadero nacimiento de industrias nacionales de cine, es decir, que cuentan con un aparato productivo de películas más o menos sistemático y continuo, con características propias y distintivas que, por la ausencia de condiciones propicias, no se desarrolla en la época muda.⁵

Dichas posibilidades estarían condicionadas en el futuro no sólo por la existencia de recursos humanos (cineastas, actores y técnicos) y materiales (estudios y equipo) que permitan aprovechar –en su caso– la experiencia y la mínima infraestructura levantada durante el periodo del cine mudo para la producción, sino también por la posibilidad de consolidar el potencial productivo con el desarrollo de sistemas o mecanismos de distribución y de exhibición al servicio de los filmes mexicanos.

⁴ Cfr. Peredo Castro (2004: 114-129). Sobre la “chanchada” brasileña se puede revisar Melo Souza y Mendes Catani (1990).

⁵ Dávalos 1996: 49.

Se hace una aproximación al contexto social e histórico dentro del cual se desarrolla la novedosa industria del cinematógrafo en nuestro país. Desde su arribo pleno, en 1896, la cinematografía se rige por los modelos de explotación propios del capitalismo dependiente en los que se encuentra inserta la región latinoamericana. Se apunta que, como resultado de la Revolución de 1910, el país inicia un vigoroso proceso de desarrollo nacionalista en el marco del capitalismo, con un amplio espectro de garantías sociales consagradas en la Constitución de 1917, un sistema político autoritario que con mecanismos corporativos y a través de un partido hegemónico controla férreamente a los diversos estamentos sociales que conforman a la nación.

Es en el decenio 1930-1940, cuando la sonorización de la industria fílmica se convierte en la condición necesaria, pero no suficiente, para permitir en todo el globo terráqueo el florecimiento de las industrias nacionales de cine. Tal posibilidad fructifica en el caso mexicano gracias al invento del sistema sonoro de los hermanos Rodríguez, a la política nacionalista de los regímenes de la revolución y a la exploración de temas y asuntos que derivan en la llamada “comedia” ranchera, una fórmula dramática especialmente atractiva para los públicos populares de México y de América Latina. También, se realiza una aproximación a las políticas oficiales sobre la industria cinematográfica en general, y, en particular, a la naciente producción fílmica mexicana, que se aplican en materia fiscal, de promoción o de censura.

De manera panorámica nos adentramos en la comprensión de la sociedad mexicana durante el periodo en estudio; se identifica el proyecto histórico de los grupos dominantes, se describe la política de comunicación social y la específicamente aplicada a la cinematografía, así como las funciones políticas y culturales de la misma, a través de las relaciones del estado mexicano con la industria cinematográfica, tanto como promotor de las diversas ramas de la industria cinematográfica nacional, como de la tutela que ejerce a través de medidas fiscales, legislativas y de censura política y moral y su relación con los sectores de la industria fílmica: producción, distribución y exhibición.

También se aborda el desarrollo y las características del sistema de las industrias culturales en México después de la Revolución y hasta los inicios del avilacamachismo. Como ocurre con la cinematografía, el decenio de 1930 es fundamental, pues nacen o se consolidan industrias como la de la radio, de la industria editorial -a través de la prensa y de la historieta-, la de la música grabada, etc.

En el mismo capítulo nos aproximamos al desarrollo de la industria cinematográfica en México: su infraestructura física; las formas de financiamiento; la organización de la producción, las empresas productoras, los productores, los trabajadores, las asociaciones empresariales y los sindicatos. Intentamos un acercamiento a la producción fílmica entre los años de 1931 y de 1942, desde la perspectiva de los géneros, las fórmulas dramáticas y los temas ensayados por la industria, como una forma de aproximarnos a los nexos que se establecen entre los públicos, la taquilla y los productores. El capítulo concluye con una reseña de algunos de los proyectos y diagnósticos, sobre la situación y sobre las posibilidades de una industria cinematográfica mexicana.

El capítulo cuarto y final de este trabajo, se titula “Organización y funcionamiento de los sistemas de comercialización fílmica en México en el periodo 1931-1942”, donde se brindan datos para entender las formas de organización de la industria, especialmente las de la distribución y las de la exhibición en el mundo y en México durante el decenio de 1930. Se presentan algunos hallazgos sobre la la organización y funcionamiento de los sistemas de comercialización fílmica (distribución y exhibición) en México, resultado, sobretudo, de la exploración y análisis de las fuentes hemerográficas. Las mismas fuentes ofrecen pistas para analizar y conocer las relaciones de los sistemas de comercialización fílmica con la incipiente industria cinematográfica mexicana y sobre los mecanismos para la distribución y exhibición desarrollados por la industria en el periodo 1931-1942.

En el capítulo describimos la organización internacional de la industria cinematográfica, durante el periodo en estudio y su relación con los mercados locales. En este sentido es posible apreciar como la producción de películas se concentra en algunos polos centrales, como los Estados Unidos y algunos países europeos, desde donde se distribuye a todos los mercados mundiales a través de agencias o concesionarias. Se puede señalar, así, que la producción fílmica es local y centralizada, pero la distribución es internacional, dando pocos espacios para la producción en los mercados subordinados.

En el campo de las industrias culturales los procesos de creación y de comercialización de bienes y servicios simbólicos se encuentran estrechamente vinculados. En la industria cinematográfica el problema del *consumo* –de los públicos o audiencias- está ligado íntimamente al de la *exhibición*. A diferencia de otros productos, el cine requiere de condiciones y circunstancias adecuadas para su consumo más allá de la distribución. En este punto es necesario

traer a colación el monopolio de facto que la producción extranjera ejerce sobre el mercado fílmico local y que, por lo tanto, los sistemas de comercialización locales (distribución y exhibición) son una extensión de los sistemas de comercialización foráneos. Por lo anterior, muchos proyectos de producción local son marginados al considerarse una amenaza potencial para los intereses de la producción foránea. Además, los sectores de la distribución y de la exhibición surgen y se desarrollan al amparo de la producción foránea. Los proyectos locales de producción y el desarrollo de una industria cinematográfica local debe estar respaldada, por lo menos, por sistemas de distribución y de exhibición que garanticen su difusión y recepción por parte de los públicos.

En el mismo capítulo revisamos como, el proceso de sonorización de la industria cinematográfica mundial, que se inicia en los Estados Unidos en el año de 1926 con el estreno de *Don Juan* (Alan Crosland) y que se generaliza en el siguiente decenio, es propicio para el desarrollo de la producción fílmica mexicana, ante el rechazo de las audiencias a las películas habladas en inglés. Además, las producciones mexicanas habladas en español, suman nuevos públicos a la cinematografía permitiendo la multiplicación de las salas de cine en las capitales y en las pequeñas ciudades de provincia.

El proceso de construcción de una industria cinematográfica mexicana debió superar numerosos obstáculos, comenzando por el financiero, pues se carecía de recursos constantes y sistemáticos para solventar las fuertes inversiones que requiere la infraestructura de producción fílmica y la necesaria planeación de una producción regular para poder satisfacer las necesidades de programación de las salas de cine. En ese proceso, cumplen un papel relevante las asociaciones de exhibidores que demandan cintas habladas en español para sus públicos, especialmente los empresarios del norte del país, con intereses en el sur de los Estados Unidos.

Ahí mismo se describen las diversas estrategias desarrolladas por los productores para dar salida a sus películas, tanto a través de las agencias de distribución extranjera, ya establecidas en el país, como fundando sus propias empresas distribuidoras. En este sentido, tienen poco éxito aquéllos improvisados o entusiastas que centran su interés en la producción. Mejores resultados obtienen aquéllos otros que contemplan todas las etapas del proceso productivo y de comercialización, como se puede apreciar en la Compañía Nacional Productora de Películas, que cuenta con sus propios estudios y laboratorios y con el apoyo de la Unión de Exhibidores del Norte, que garantiza la salida y consumo de sus filmes; o bien, el caso de la Cinematográfica

Latinoamericana, S.A. (CLASA), que además de sus estudios y laboratorios, cuenta con apoyos financieros y la creación de una agencia distribuidora. Un papel relevante cumplen numerosos empresarios, ya formados en las filas de la distribución de cine norteamericano, para respaldar la difusión de las películas mexicanas. Especialmente difícil fue lograr fechas de exhibición en las salas de cine, que requieren material suficiente para exhibir durante todo el año y contaban con contratos de largo plazo para la presentación de cintas extranjeras, cuando los productores mexicanos no podían garantizar la disponibilidad de cintas para fechas precisas. Si los exhibidores de la capital se mostraban poco interesados en estrenar cintas nacionales, ocurre todo lo contrario con los empresarios de provincia. A la larga, la cinematografía mexicana incorporaría públicos ajenos al espectáculo y expandiría la afición por el espectáculo fílmico a todos los países de habla hispana de América Latina, España y públicos de habla española del sur y de las grandes ciudades de los Estados Unidos.

En este sentido, consideramos que en esta investigación logramos demostrar que:

1. El desarrollo de sistemas de comercialización (distribución y exhibición) es fundamental para la consolidación de la industria cinematográfica mexicana.

2. La distribución y la exhibición intervienen decisivamente en los procesos de formación de públicos y de formación de mercados para el cine mexicano.

3. En este proceso juegan un papel relevante el proyecto nacional de desarrollo del Estado mexicano, así como la construcción del nacionalismo revolucionario.

4. La sonorización de la industria cinematográfica mundial obliga a los sistemas de distribución y de exhibición nacionales a intervenir decisivamente en los procesos de producción fílmica con el fin de satisfacer una demanda –cine sonoro en español– que la cinematografía foránea era incapaz de satisfacer.

En fin, el presente trabajo apenas se asoma a un campo de estudio poco frecuentado y que ayuda a comprender el rápido ascenso de la industria cinematográfica mexicana en el decenio de 1930.

Capítulo 1. De las industrias culturales a la economía política de la industria cinematográfica

1.1. El cine como un proceso de producción cultural y como un proceso de producción simbólica. **1.2.** El concepto de industrias culturales. **1.3.** Organización y funcionamiento de las industrias culturales. **1.4.** El campo de las industrias culturales. **1.5.** Los tres aspectos de las industrias culturales: política, cultural y económica. **1.6.** La industria cinematográfica y sus tres sectores: producción, distribución y exhibición. **1.6.1.** Exhibición y públicos. **1.6.2.** Géneros y fórmulas dramáticas; formación de públicos y de mercados: audiencias-espectadores-recepción-consumo. **1.6.3.** El cine como una industria internacional: mercados locales y matrices foráneas. **1.7.** Economía política de la industria cinematográfica

El arte del cine es un mundo tan complejo y rico como el Universo, cuyo reflejo y recreación es a veces. Sin sus millones de espectadores, el cine no habría podido nacer, desenvolverse, vivir, lanzarse a un futuro imprevisible. Nadie puede, en consecuencia, entender su verdadero sentido si no lo considera en sus relaciones con el genio y las aspiraciones de los pueblos.

Georges Sadoul, *Las maravillas del cine*, 1960.

Y dijeron los medios masivos: ésta y no otra, es la vida del pueblo y al pueblo le gustó su imagen y su habla y procuró adaptarse a ellos.

Carlos Monsiváis, "Cultura urbana y creación intelectual", 1984.

Al orientar mi trabajo de investigación hacia el estudio de los sistemas de distribución y exhibición en los primeros años del cine sonoro mexicano (1931-1942) pretendo deslindar la historia de la producción de la referida a los procesos de comercialización (distribución y exhibición), apuntando sus relaciones y condicionamientos mutuos para incorporar, estos procesos, en un modelo explicativo que considere cabalmente la naturaleza internacional de la industria cinematográfica y la inserción, en este proceso internacional, de una industria nacional como la mexicana.

Inicialmente, plantaremos una reflexión sobre el concepto de cultura en el ámbito de las ciencias sociales, que nos permita comprender la relevancia que, en la producción y reproducción de los sistemas simbólicos de las sociedades contemporáneas, tienen las industrias culturales, entre las cuales ocupa un papel relevante la cinematografía. Explicaremos la

organización y funcionamiento de las industrias culturales y sus diversas facetas: sociopolítica, cultural y económica. A partir de la última faceta, nos aproximaremos al estudio de los tres sectores de la industria cinematográfica –producción, distribución y exhibición-, la forma específica en que se organiza la cinematografía. Al final, todos estos elementos nos permitirán plantear un modelo para el estudio de los sistemas de distribución y exhibición en la industria cinematográfica mexicana.

1.1. El cine como un proceso de producción cultural, como un proceso de producción simbólica.

La historia de la cultura, la historia de los conceptos de cultura y la historia de la palabra cultura son distintas, pero se confunden, sobre todo al usar palabras y conceptos de una época para las realidades, conceptos y palabras de otra.

Gabriel Zaid, “De la cultura a las culturas”, 2007.

Me refiero al cine como un *proceso de producción cultural*. Es una perspectiva que permite entenderlo y abordarlo de manera más general, sin menospreciar una cinta por su mala calidad o nulos valores plásticos o artísticos; sino al contrario, asumiéndola como un producto cultural, elaborado en un momento y circunstancias específicos, por un grupo de personas que plasman en cada uno de sus filmes sus valores e intereses de clase específicos, sus aspiraciones plásticas, sus notaciones críticas sobre la vida cotidiana, sus reflexiones filosóficas, sociales y políticas, sus aspiraciones de trascendencia o sus ambiciones de éxito comercial.

Hablar de la cinematografía como un proceso de producción cultural obliga a revisar la noción del concepto de cultura en un sentido amplio y profundo, cercano a las propuestas de la antropología. Así, es necesario relegar la aproximación reduccionista, “estrecha” y elitista de la cultura entendida como una forma superior de hacer, pensar y conocer que, de manera difusa, se aplica de manera exclusiva a la producción artística, científica y humanística, para extenderla a toda la producción material y simbólica que resulta de las formas de organización social desarrolladas por el ser humano para adaptarse y relacionarse con su entorno humano, geográfico y natural a lo largo de su historia. Sólo así podremos superar las imprecisiones con las que

habitualmente se abordan los fenómenos culturales y que obscurecen, innecesariamente, la comprensión del fenómeno cinematográfico entendido como un fenómeno cultural.⁶

En el campo de las ciencias sociales el concepto de cultura adquiere en nuestros días un sentido específico que "apunta a los atributos y productos propios de las sociedades humanas que no pueden ser explicados en términos de herencia biológica". La aparición de este nuevo sentido ocurre en Alemania a mediados del siglo XIX. Es en 1871 que el antropólogo inglés Edward B. Tylor, en su obra *Cultura primitiva*, fija y aclara el sentido hoy familiar en el ámbito de las ciencias sociales. Tylor comienza su obra diciendo:

Cultura o civilización es aquella totalidad compleja que incluye conocimiento, creencias, arte, ley, moral, costumbres y cualquier otra capacidad y hábito adquirido por el hombre como miembro de la sociedad. (Citado por Rubio Hernández 1975).

La cultura, acota la *Encyclopaedia Britannica*, incluye el comportamiento y los objetos materiales producto de la actividad del *homo sapiens*; el repertorio de los fenómenos que la conforman incluye: lenguaje, ideas, creencias, costumbres, códigos, instituciones, herramientas, técnicas, obras de arte, rituales, ceremonias y demás. La misma obra también nos informa que la existencia y uso de la cultura descansa en la capacidad humana de crear símbolos, es decir, "de asignar a las cosas y eventos ciertos significados que no pueden ser aprehendidos por los sentidos exclusivamente". La cultura, en fin, es "el proceso que nos hace hombres y el resultado de este proceso: los objetos que el hombre crea, transforma y humaniza [...]".⁷

Este sentido del concepto de cultura nos permite comprender la preeminencia que la producción habitual de los medios de comunicación de masas tiene en la formación y socialización de los individuos en las sociedades contemporáneas. Como lo afirma Guillermo Bonfil Batalla (1981: 20):

⁶ Como bien apunta Gabriel Zaid (2006: 44), "para situar la confusión, conviene distinguir entre palabras, conceptos y realidades". Es necesario reconocer el carácter polivalente, la naturaleza histórica del concepto de cultura, y el uso, tanto político como ideológico, que se ha hecho de este concepto. La aplicación del término a las sociedades humanas y a la historia es posterior a 1750 y contempla la "idea de mejora progresiva hacia la perfección". Es en este sentido que se habla del "complejo de manifestaciones de la vida espiritual de un pueblo o de una época, en que están comprendidos el arte, la literatura, etc." (*Dic. Enc. Abreviado*); o de "las creaciones artísticas y literarias de un pueblo". (*Dic. Enc. Durvan*).

⁷ Ver *Dic. Enc. UTEHA*. En su viejo sentido de "cultura y crianza", proveniente del latín clásico, aún se conserva en palabras como agricultura, apicultura, horticultura, etc. Es con este significado que se habla de una persona "culto" o que tiene "cultura", "resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre". (*Dic. Enc. Quillet*).

Una cultura es experiencia histórica acumulada; se forja cotidianamente en la solución de los problemas, grandes o pequeños, que afronta una sociedad. La cultura consta de prácticas probadas y del sistema de conocimientos, ideas, símbolos y emociones que les da coherencia y significado.

Es importante insistir, en consecuencia, en que la división entre lo "cultural" y el "entretenimiento" es artificiosa. La programación habitual de la televisión, de la radio o del cine, orientada según sus detentadores a "divertir" o "distraer" incide en nuestra formación cultural. Es decir, "educa"; contribuye de manera efectiva en la construcción de nuestra concepción de la realidad. Las telenovelas, los noticieros, las caricaturas, las series filmadas norteamericanas, la programación musical de la radio, la música enlatada, los churros del cine nacional, las películas de ficheras, los videojuegos, los melodramas familiares, las comedias melodramáticas de sabor campirano o las películas "infantiles" nos aportan, tras la fachada del entretenimiento, opiniones, datos e información que nos proponen formas de entender el mundo y la vida, e inciden en la percepción de los aspectos más nimios de la cotidianidad en la que nos desenvolvemos. Los crecientes espacios dedicados por los individuos al disfrute del ocio son cubiertos predominantemente por los servicios de programación y de información que se distribuyen a través de los medios de comunicación colectiva y por los espectáculos de masas. La naturaleza banal, mercantil e industrial de muchas de estas manifestaciones contemporáneas de la cultura no debe orillarnos a su descalificación y marginación académica. Debemos entender a ese conjunto y complejo amasijo de bienes, conductas, valores y creencias, que el ser humano forja cotidianamente y que conforma la cultura como "el texto de nuestras vidas" (Kolker 1999: 61-62).

1.2. El concepto de industrias culturales.

Cuando los medios de comunicación colectiva (cine, radio, televisión, prensa, historieta, industria fonográfica, etc.), se entienden como procesos culturales es posible compararlos entre sí y entender, tanto sus semejanzas, como sus diferencias y sus especificidades. Son los condicionantes sociohistóricos y la naturaleza económica e industrial de la cinematografía las cualidades que permiten, tanto relacionarlo fructíferamente con los demás medios de comunicación social y con otras formas de entretenimiento masivo, como establecer sus especificidades. Además, sin duda, todos ellos se caracterizan por la producción industrial y

estandarizada de mensajes; son *industrias culturales*. Para Enrique Bustamante, este concepto supera ampliamente la “denominación de medios masivos de comunicación” y

[...] Tiene la ventaja de unificar el campo de la cultura industrializada con el de los medios informativos o, mejor dicho, de restituir la unidad y las interrelaciones que mantienen ambos en la práctica. Evidencia así que no existe difusión masiva de la cultura sin un modelo comunicativo subyacente y que no es posible una comunicación masiva que no actúe al tiempo como una sistemática máquina de difusión (y re-producción) de la cultura. (Bustamante 2003b: 22).

Aunque el concepto de *industria cultural* no es nuevo, se ha empleado de manera muy esporádica para el estudio de los medios de comunicación en nuestro país. Menos aun, se ha utilizado para reflexionar y analizar diversos fenómenos relacionados con la industria cinematográfica. En la actualidad es frecuente emplearlo de manera muy liberal y poco rigurosa en diversos ámbitos de la política cultural para justificar la conveniencia de excluir de los apoyos económicos y de eficaces esquemas de protección legal, como industrias de interés público y de importancia nacional, tanto al cine como a otras actividades artísticas (la llamada “excepción cultural”).⁸

El concepto *industria cultural* lo desarrollan, a mediados de los años cuarenta (1944), Max Horkheimer y Theodor Adorno en el capítulo "La producción industrial de bienes culturales" de *La dialéctica de la razón*.⁹ Para esos autores, la industrialización cultural significa la quiebra de la cultura, su mercantilización; su transformación en objeto con valor de cambio que "suprime su potencia crítica y disuelve en él los rastros de una experiencia auténtica". A Horkheimer y a Adorno no les interesa, al menos inicialmente, la organización y funcionamiento de la industria cultural, sino los resultados de su funcionamiento; es decir, el producto de esa "conjunción entre la tecnología, la cultura, el poder y la economía [...]": la cultura de masas, "[...] hecha de una serie de objetos que llevan muy claramente la huella de la industria cultural: serialización, uniformidad, división del trabajo". (Mattelart y Piemme 1982: 62-64).¹⁰ Es por lo

⁸ Octavio Getino parte del mismo concepto para el estudio de las industrias audiovisuales en América Latina (cfr. Getino 1998). Presentan un panorama reciente de las industrias culturales en México las obras de Ernesto Piedras Feria (2004) y de Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Feria (2006).

⁹ La primera edición, de 1944, fue un tiraje reducido. Después de concluida la Segunda Guerra Mundial, en 1947, con algunos cambios y agregados mínimos se hace una nueva edición. La obra de Horkheimer y Adorno es también conocida en español como *La dialéctica del iluminismo* o *La dialéctica de la ilustración*.

¹⁰ Aunque, como señala Rodolfo Stavenhagen (1984: 298), se trata, no tanto de *cultura de masas*, sino más bien de *cultura para las masas*.

anterior que hablan en singular de la industria cultural. En la actualidad se ha avanzado en el desarrollo del concepto y se ha comprendido la conveniencia de referirnos en plural a las *industrias culturales*.¹¹

Por lo tanto, con el concepto de industrias culturales designamos “[...] toda una serie de creaciones simbólicas que, multiplicadas en numerosas copias en soportes materiales o inmateriales, van al encuentro de sus receptores”. (Bustamante 2003b: 21). Cuando hablamos de industrias culturales nos estamos refiriendo a “la producción en masa de mensajes y símbolos”; a “la industrialización de los sistemas de producción y de difusión de los mensajes culturales, en forma de productos y servicios; a “los mensajes y los bienes culturales producidos, difundidos y conservados industrialmente, en particular en el campo audiovisual”; en fin,

[...] existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural. (*Industrias culturales* 1982: 9, 14, 21).

1.3. Organización y funcionamiento de las industrias culturales

¿Cómo funcionan y cómo se organizan las industrias culturales? ¿Cuáles son los diversos modos de producción de los bienes culturales? Albert Breton distingue la inversión inicial en bienes de capital (radiorreceptores, televisores, reproductores y grabadoras de audio, videograbadoras, computadoras, dispositivos “inteligentes” conectados a las redes telemáticas y demás sistemas informáticos, etc.), que permite a los usuarios la posibilidad de consumir el flujo de servicios y bienes que se ofrecen en el mercado cultural: programas de radio y de televisión, grabaciones de música y de películas, artículos de diarios y revistas, programas de computadoras, videojuegos, asistencia a diversos espectáculos en vivo, etc. Breton observa que, en prácticamente ningún producto cultural, se puede repetir el consumo muchas veces, por lo que la variedad, la diversificación, la desemejanza, la variación y la multiplicidad son atributos esenciales de los productos culturales. Señala que, desde un punto de vista económico, la demanda de los bienes y servicios propios de las industrias culturales son sumamente sensibles a

¹¹ Mabel Piccini hace notar cómo hace casi ciento setenta años Marx y Engels en *El manifiesto comunista* “(...) describían, con inocultable confianza en la idea de progreso, las condiciones históricas que permitirían el surgimiento de un proceso generalizado de producción, circulación y consumo de objetos culturales y su rápida universalización sobre las fronteras nacionales”. Cfr. Piccini 1984.

las fluctuaciones de los ciclos económicos, como si se tratara de mercancías de “superlujo”. En consecuencia, con el paso del tiempo, tales industrias han desarrollado una serie de estrategias de adaptación para prever la evolución y estabilizar la demanda, o sea, “formas de adaptación al riesgo” de inestabilidad en la demanda, entre las que se encuentran las siguientes (Breton 1982: 46-61):

- a) La estructura material de un periódico;
- b) Los acuerdos vinculatorios;
- c) El *star system*;
- d) Los prototipos;
- e) La integración vertical; y
- f) Lo “antiguo” frente a lo “nuevo”

La estructura material de un periódico hace referencia a la diversificación de la oferta de contenidos culturales e informativos, tal y como ocurre en los supermercados, en las cartas programáticas de la radio y de la televisión o en las diversas secciones de un periódico diario. Los acuerdos vinculatorios obligan a la distribución en bloque o a la imposición o condicionamiento de la adquisición forzosa de un producto para comprar otro.¹² La integración vertical de los consorcios permite compensar las pérdidas en una rama o subsector de la industria.

El *star system* vincula al consumidor de manera indirecta mediante el establecimiento de lazos afectivos o emotivos con una o más estrellas o figuras de las industrias del espectáculo: radio, cine, televisión y música. Es un proceso en el que la prensa escandalosa y de espectáculos cumple un papel muy eficaz. El productor, con base en la fama, en el carisma, en la imagen erotizada, en los personajes representados y en la construcción mediática de la personalidad del intérprete-actor-estrella, puede aspirar, con cierta certidumbre, a reducir los riesgos para la recepción y consumo exitosos de sus productos.

Otro aspecto observable en el conjunto de la producción cinematográfica, como en el resto de las industrias culturales, es la carencia de propuestas novedosas, su resistencia a la innovación y a la experimentación. Según Breton, “los riesgos inherentes a una producción antigua pueden ser grandes pero son conocidos, mientras que, en el caso de las nuevas, se

¹² Las prácticas del *block booking* (localidad bloqueada) o *blind booking* (localidad a ciegas), tan comunes en la industria cinematográfica, se abordan en el apartado 4.1, del capítulo 4 de esta investigación.

desconocen y, por consiguiente, son subjetivamente mayores” (Breton 1982: 60). Para evitar la “repetición” del consumo se invita los espectadores al disfrute de variaciones sobre un mismo asunto o tema ya probado o se prefiere la reelaboración de éxitos previos.

El punto anterior se asocia con el surgimiento de los “prototipos”, “planes”, “recetas”, “matrices” o fórmulas dramáticas que resultan de producciones exitosas y que sirven de modelo para toda una serie de productos similares, aunque después de cierto punto, su rentabilidad desciende.

De manera extraordinariamente sintética y clara Armand Mattelart y Jean Marie Piemme (1982: 74) explican la organización y funcionamiento de las industrias culturales en toda formación social de la siguiente manera:

Las industrias culturales forman parte de un sistema, son un sistema y en el interior de él algunas ocupan el centro y otras la periferia, y su sino está determinado en gran parte por las mutaciones de dicho centro. Ahora bien, la percepción no política de las industrias culturales incita a considerarlas como una sucesión no jerarquizada de vectores, encubriendo el hecho de que en el interior de esa secuencia (televisión, prensa, radio, cine, etc.), algunos de ellos contienen las matrices que determinan en gran medida la evolución de las demás, y que, desde este punto de vista, ciertos vectores y ciertas industrias culturales son hegemónicas, e imponen a los demás su legalidad propia. Todos esos vectores forman parte de un sistema que tiene sus locomotoras.

Como se desprende de la apreciación anterior, el estudio de cualquier industria cultural debe contemplar la evidencia de la estrecha relación que se establece entre las diversas industrias culturales, y de como, a lo largo de su desarrollo, algunas se transforman en fuerzas dinámicas y hegemónicas, alrededor de las cuáles se reordenan o subordinan las otras.

En consecuencia, el sistema de las industrias culturales se transforma a lo largo del tiempo, está históricamente determinado y, además, se trata de un proceso condicionado, que no es autónomo, ni determinante.

1.4.El Campo de las Industrias Culturales

Hemos definido el concepto de las industrias culturales y hemos señalado que, en toda formación social, las industrias culturales se organizan en una red de relaciones que forma un sistema, dentro del cual una tiene un carácter hegemónico, alrededor de la cual se subordinan las demás, y que, la cinematografía, de acuerdo con lo expresado, es una industria cultural. Pero,

¿cuáles son las industrias culturales? ¿qué campos de la actividad social y económica, y de la producción simbólica pueden ser considerados como industrias culturales?

De acuerdo con Augustin Girard (1982: 39-41), son diez los campos de actuación de las industrias culturales: 1) el libro, 2) los diarios y revistas, 3) el disco [música grabada], 4) la radio, 5) la televisión, 6) el cine, 7) los nuevos productos y servicios audiovisuales, 8) la fotografía, 9) las reproducciones de arte y 10) la publicidad. Otros autores consideran también otras “máquinas culturales”. Por ejemplo, Mattelart y Piemme (1982: 66-67) hacen referencia a las “máquinas de producir el saber”, asociadas a lo que Machlup denomina “industria del conocimiento” (*knowledge industry*), que eventualmente sería desplazada por la noción de “industria de la información” que abarca, además de la producción y circulación de información y de datos, la producción y circulación de toda clase bienes culturales fruto del “connubio entre la computadora, el teléfono, la televisión, el cable y el satélite, y con la aparición de las redes telemáticas [...]”.

En las industrias culturales confluyen dos “universos”: el de la creación y el de los medios de reproducción y de difusión. En algunas, la creación posee características artesanales que luego es sometida a procesos de reproducción y difusión masiva, como ocurre en los ámbitos del libro, de la reproducción de las obras artísticas y de la música grabada; es decir, se trata de *industrias editoriales*. Por otra parte, en otras, “el propio acto creador implica, desde el primer momento, un complejo instrumental industrial”, como ocurre en los casos del cine y de la televisión, que caben en lo que se denomina “*industrias de programas*”. (Girard 1982: 36-37).¹³

Es en este contexto que el cine, la fotografía, así como otras formas de expresión y producción gráficas surgen en lo que Walter Benjamin llamó en 1931 la "era de la reproducción técnica". Para Benjamin, el cine y la fotografía transforman el sentido tradicional del arte, pues,

el progreso logrado en su reproductibilidad, mucho más acusado que en los demás medios de reproducción técnica, la extrae del terreno de lo sacro, de la élite, de los pocos: se transforma en accesible para todos, para las masas. El concepto que más se difumina en la época de la reproducción técnica, subraya repetidamente Benjamin, es el "aura", el "aquí y ahora", el concepto de irreplicable, de unicidad de la obra de arte, todo el conjunto indefinible de elementos místicos y sacros que le otorgaban posición de prestigio, de "aristocratismo". (Aristarco 1968: 11-12).

¹³ Para Girard, la fotografía es un caso especial, “gracias al cual un objeto industrial complejo, la cámara, con su informática incorporada, permite a un gran número de personas recuperar la libertad de creación de artesanía (...)”.

Históricamente, por ejemplo, la difusión industrial de carácter masivo para las obras de creación ocurre primero con la imprenta de Gutenberg, en el siglo XV, para las obras escritas y, para el sonido y la música, a fines del siglo XIX, con el fonógrafo de Edison. (Girard 1982: 36). También a finales del siglo XIX, gracias a la cinematografía, se transita de la difusión masiva de la imagen fija a la masificación de la imagen en movimiento. Es interesante, sobre los procesos anteriores, conocer el punto de vista de Salvador Novo cuando opina acerca de las relaciones entre el cine y el teatro, en los que enfatiza el papel multiplicador y masificador de los desarrollos técnicos en el campo de las industrias culturales:

Si no fuera por la fotografía, pocos disfrutarían de las obras maestras de la pintura que las reproduce. Si no fuera por la imprenta, pocos poseerían manuscritos de las obras maestras de la literatura, ni de ningunas otras. De igual modo puede pensarse que el cine capta y reproduce el teatro, llevándolo al disfrute de públicos muy numerosos, sometiéndolo a una preparación lenta e impecable y logrando para él una perfección que es hija de la máquina. El manuscrito es pues al teatro como la edición es al cine.

Y puestos a pensar por este camino, conviene reflexionar que diez mil ejemplares –diez mil lectores- constituyen un éxito raro para un libro, el mismo número de espectadores sería el más sonado fracaso de una película, que no se conforma con menos que millones de usufructuarios [...] (Salvador Novo, “El teatro y el cine”, *Cine*, nov. 1938, citado en García Riera 1992-1997: v.2, p. 9).

1.5. Los tres aspectos de las industrias culturales.

En los fenómenos propios de las industrias culturales pueden apreciarse tres facetas: la cultural, la sociopolítica y la económica. Es relevante, para la discusión de los procesos de producción cultural y simbólico, comprender que las tres facetas se encuentran íntimamente entrelazadas en la realidad social formando una totalidad indisoluble del mismo fenómeno, “pese a sus dinámicas autónomas”. (Bustamante 2003b: 20).¹⁴ Nos interesa deslindarnos de las facetas política y cultural, para centrarnos en la perspectiva económica.

1.5.1. La faceta política.

En la parte política, Bustamante parece referirse al abrumador papel que juegan las industrias culturales en la conformación de los sistemas culturales de las sociedades de masas. En efecto, por su *función*, las industrias culturales forman un *aparato ideológico* que responde a

¹⁴ Bustamante se refiere a tres “aspectos”: económico, político y cultural.

las necesidades del Estado en los diversos momentos del desarrollo del capitalismo, el proceso económico que lo determina en última instancia. (Ruy Sánchez 1978: 72, 73). No se trata de una derivación mecánica y unívoca. Es un producto complejo y contradictorio que forma un sistema simbólico donde confluyen los más diversos intereses y donde también se manifiestan los conflictos entre las élites y los grupos hegemónicos.

En palabras de Marx y Engels (1973: 37-38), la producción simbólica de las industrias culturales puede ser vista como una "forma de conciencia", y sus mensajes como parte de ese conjunto de "sublimaciones necesarias del proceso material de vida de los hombres"; en síntesis, se trata de un fenómeno que, como el resto de la producción simbólica de los medios masivos de comunicación, debe ser analizado como parte de la superestructura ideológica, que se explica por la producción social de la vida material.

Al respecto, la UNESCO ha señalado que,

Los medios de comunicación masiva, que se han convertido en uno de los pilares esenciales de la divulgación cultural, transmiten, en efecto, mensajes que no son culturalmente neutros. Esos mensajes reflejan el pensamiento, las ideas y los valores, en una palabra, la visión del mundo de los que los difunden." (*Industrias culturales* 1982: 13).

Para Hans Magnus Enzenberger,

desarrollo industrial y su creación se explica por la necesidad de este mismo desarrollo, de crear nuevas formas de control de las conciencias y métodos más eficaces para la trasmisión de información [...] Por eso hay que apreciar la industria cultural como lo que es: la industria clave del siglo XX, situación que se hace patente en las grandes conmociones sociales en donde los medios de comunicación masiva constituyen el punto más estratégico. (Toussaint 1982: 76-77).

Mucho se ha escrito sobre las funciones sociales y políticas del cine; de su papel como satisfactor de las necesidades educativas, de entretenimiento y de evasión para las grandes masas urbanas de las sociedades industriales, así como de su eficacia como aparato ideológico de estado con la disposición, por un lado, de apropiarse de elementos de la cultura popular para reelaborarlos y difundirlos ampliamente, como de proponer valores, personajes y símbolos capaces de introyectarse en los más profundo del imaginario popular.¹⁵ Néstor García Canclini

¹⁵ Para Faulstich y Korte (1997: 13-14), "El cine y la cultura cinematográfica a la que dio origen son características de las revoluciones tecnológicas y sociales del siglo XIX en dos formas: como producto industrial altamente

(2002: 85), apunta lo siguiente al reflexionar acerca de la distinción entre las culturas *populares* y la “popularidad”, noción, la segunda, que se encuentra profundamente asociada al fenómeno del consumo de los bienes culturales industriales:

Surgió entonces otra noción de lo popular, entendida como *popularidad*, condicionada por el modo en que el mundo anglosajón designaba la industrialización de la cultura y su difusión masiva según la lógica del mercado. “Popular” es lo que seduce a multitudes. Como expliqué en textos anteriores, a las industrias culturales, más que la formación de la memoria histórica y la cohesión comunitaria, les interesa construir y renovar el contacto *simultáneo* entre emisores mediáticos y millones de receptores.

Bajo la lógica globalizadora, lo “popular” no es sinónimo de local. No se forma ni se afianza sólo en relación con un territorio. No consiste en lo que el pueblo es o tiene en un espacio determinado, sino lo que le resulta accesible o moviliza su afectividad. Los intercambios mundializados mezclan ropas hindúes, músicas africanas y latinas, rock y pop multilingües. Pop, popular, popularidad: las identificaciones étnicas y nacionales, sin desaparecer enteramente, trascienden sus localizaciones en lenguajes y espectáculos transnacionalizados.

El impacto generado en el imaginario de todos los pueblos y culturas por la difusión masiva de la cinematografía es tal, que de inmediato todos los gobiernos advierten en él tanto su potencial político ideológico, como el riesgo que implica la difusión incontrolada, entre las masas urbanas, de valores y referentes imaginarios provenientes de otros ámbitos.

Como ocurre con las demás industrias culturales, el proceso de producción fílmico, siendo de índole material, cumple una función ideológica muy clara al presentar las películas como "entretenimiento", "diversión" o "cultura" al alcance de todos los públicos.¹⁶

El cine es un aparato ideológico que produce, reproduce y recrea los valores dominantes. Por tanto, contribuye a asegurar las condiciones para que se reproduzca el sistema de explotación vigente, mediante la producción y transmisión de los valores de clase o grupales de aquellos que

desarrollado, el cine es, por un lado, consecuencia de los avances técnicos de la época, pero, por otro, para poder ser comercializado como mercancía y resultar eficaz como medio masivo de comunicación debía estar disponible para un público interesado y con necesidades similares lo más amplio posible.” Es, además, un medio que satisface “las necesidades de educación, diversión y distracción en forma relativamente inofensiva y que fungiera, por tanto, como válvula de escape [y] (...) como un instrumento activo de influencia política de alta efectividad”.

¹⁶ Para Marx y Engels (1973: 80-81), “Es un hecho que cuando una nueva clase ocupa el lugar de la que hasta entonces había dominado, se ve obligada -aunque sea nada más para asumir sus objetivos- a presentar sus intereses como los intereses comunes a todos los miembros de la sociedad, a dar a sus ideas la forma de universalidad y presentarlas como únicas racionales o universalmente válidas. Por el solo hecho de enfrentar a otra *clase*, la clase revolucionaria se presenta ya de entrada, no como una clase, sino como representante de la sociedad entera, como la masa entera de la sociedad enfrentada solo a la clase dominante. Y puede actuar así, porque al principio, su interés marcha íntimamente ligado al interés común de todas las otras clases no dominantes y porque bajo la presión del anterior estado de cosas este interés aún no ha podido desarrollarse como interés particular de una clase particular.”

inciden o controlan directamente la producción cinematográfica y, por extensión, los valores e ideología dominantes en el conjunto de la sociedad. (Ruy Sánchez 1978: 73).¹⁷

En esas tareas propias de las sociedades de masas de fines del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, el cine ocupa un lugar privilegiado en el que acompaña y apoya a los recursos propios de las sociedades de medios contemporáneas, recursos que ahora se consideran “tradicionales”, por el sustrato analógico de su tecnología.

La noción de aparato ideológico aplicada a la producción cultural, enfatiza la función política de las industrias culturales y el papel central que desempeñan en las políticas de comunicación social y en los procesos de comunicación política contemporáneos. Su uso, de ninguna manera, implica la determinación y condicionamiento unidireccional del consumo cultural, ni la asimilación mecánica y acrítica de los mensajes y de las propuestas de sentido y de interpretación planteadas para sus productos por los creadores o realizadores de los bienes culturales.¹⁸ La interrelación de los espectadores-receptores-consumidores con la producción simbólica es siempre activa. Es decir, desde la perspectiva de cada uno de los miembros de una

¹⁷ Para Marx y Engels (1973: 78), “Las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad resulta al mismo tiempo la fuerza *espiritual* dominante. La clase que controla también los medios de producción intelectual, de tal manera, que en general las ideas de los que no disponen de los medios de producción intelectual son sometidas a las ideas de la clase dominante. Las ideas dominantes no son más que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes o sea, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas, es decir, la expresión de las relaciones que hacen de una clase determinada una clase dominante, en una palabra son las ideas de su dominio. Los individuos que integran la clase dominante poseen entre otras cosas una conciencia y por tanto piensan; mientras dominan como clase y determinan una época en toda su amplitud es evidente que dominan en toda la extensión dominando al mismo tiempo como pensadores, como productores de ideas que les regulan la producción y distribución de pensamientos en su época.”

¹⁸ Sobre la vigencia o la pertinencia de conceptos marxistas para la comprensión crítica de la vida social, señala Michèle Mattelart que “los países del socialismo real ofrecían sin duda una caricatura de la utopía comunista o socialista; resulta muy sencillo hacer caer el aporte marxista con el derrumbe de estas sociedades fallidas. Sin embargo, el otro marxismo, el no institucional, siempre tuvo la virtud de emprender su propia autocrítica; vemos en la obra de Antonio Gramsci y Walter Benjamin, por mencionar a dos personajes, elementos que continúan siendo fuente de miradas críticas, de ideas que conducen a percatarse de la diversidad y hondura en los campos de la creación y el quehacer humano. Pienso que el interés por la cultura popular gana cada día más terreno; la tendencia misma se inscribe en las inquietudes de la heterodoxia; al respecto, Gramsci es un referente valioso, en cuanto propuso categorías útiles y fecundas; junto a Benjamin son todavía guías señeras. Creo, en fin, que la actitud epistemológica ofrecida por el marxismo está vigente, junto a otras opciones.” Y complementa Armand Mattelart: “La crisis del marxismo oficial prueba que ningún enfoque puede proclamarse como –expresión de Barthes- ‘referente privilegiado’; que diferentes perspectivas confluyen en el esfuerzo por hacer la crítica de la sociedad y de sus medios”. (Fregoso Peralta 1991: 229). También, sobre la relación del marxismo pensado y practicado en los naciones del llamado “socialismo real”, sobre la necesidad de un marxismo crítico, abierto y creador, y sobre la vigencia del marxismo como una metodología de conocimiento científico, que debe estar sometida a una crítica incesante alejada del dogmatismo, revisando y descartando tesis caducas y renovando sus conceptos para pensar el mundo contemporáneo y estar en condiciones de transformarlo, reflexiona la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (cfr. 1997 y su entrevista con V. Mikecin 1985).

audiencia, se trata de un proceso activo; tanto su posición de clase y su nivel educativo, como sus intereses personales, le permiten aceptar, asimilar, negociar, seleccionar, rechazar, reinterpretar, refuncionalizar y percibir significados o sentidos diversos, incluso inesperados, a los contenidos. Haciendo referencia a los estudios sobre recepción de contenidos de la televisión, del chileno Valerio Fuenzalida, Lozano (1991: 101) señala la importancia que ocupan en esos procesos los mecanismos de mediación y de intermediación como la familia, el círculo de amistades, la iglesia, la escuela, los partidos políticos y los sindicatos.

Entre ambos extremos conceptuales, las industrias culturales como aparatos ideológicos de Estado y la participación activa de las audiencias en los procesos de consumo de bienes simbólicos, puede apreciarse una afinidad original. Según Michèle Mattelart y Lozano, es en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham (CCCS) donde se desarrolla (a la par de otros grupos de investigadores y de pensadores de inspiración gramsciana, como Althusser) la noción de *aparato ideológico*, y es ahí mismo, en la llamada Escuela de Birmingham, donde más tarde florecen novedosos procedimientos etnometodológicos para el estudio de las audiencias, los llamados enfoques “culturalistas”. (Fregoso Peralta 1991: 230; Lozano 1991: 87). Juega también un papel significativo en la reflexión sobre la experiencia de los procesos de recepción la obra de Walter Benjamin, otro exponente del pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt. (Martín-Barbero 1987).

En fin, el estado de la cuestión la resume de una manera comprensiva Manuel Alejandro Guerrero:

En este sentido, muchos de los desarrollos más recientes sobre audiencias muestran que **gran parte de las experiencias mediáticas que se tienen son personales**, en pequeña escala y la forma de entender lo que los medios presentan está estrechamente **vinculada al entorno social y familiar del espectador**, que de hecho incorpora y utiliza lo que ve en los medios en su vida diaria de acuerdo a dichos entornos; por tanto, **el contacto con lo que los medios presentan también está mediado por el entorno social y familiar del individuo** que le ayuda a interpretar y entender lo que presentan. Es necesario tener presente entonces que las audiencias son tanto el resultado de un determinado contexto social (intereses compartidos, ideología, educación, necesidades, etc.), como de los desarrollos tecnológicos que van creando nuevas formas de transmisión de información y datos (INTERNET). Este último aspecto es lo que hoy en día dota a las audiencias de la posibilidad de un carácter dual: ser a un tiempo receptoras y generadoras de mensajes (Guerrero 2007: 8-9 [negritas en el original]).

1.5.2. La faceta cultural.

Desde la perspectiva que Bustamante denomina cultural, se hace referencia a las formas específicas que adquiere la producción simbólica en una sociedad: las características de los procesos de creación, de apreciación y de recepción/consumo/uso. De acuerdo con Carlos Véjar Pérez-Rubio (2006: p. 170), éstas consideran exclusivamente el aspecto subjetivo de la cultura, pues,

Las maneras tradicionales de pensar, sentir, creer y actuar de un grupo humano constituyen el aspecto subjetivo de la cultura. Los productos finales del pensamiento, del sentimiento, de las creencias y la acción humanas son, en sí mismos, concreciones, es decir, objetivaciones de la cultura: una rueda, un alfabeto, un sistema numérico, una danza, una ley, una casa, un templo, una poesía, un cuadro, una plegaria, un vestido, una canción, un guiso, en tanto realizaciones concretas del espíritu humano, son formas objetivas de la cultura. Los valores y sentimientos que asociamos a esos “objetos”, el conocimiento que sobre ellos logramos acumular, las ideas del bien y el mal, de lo bello y lo feo, lo correcto y lo incorrecto, lo natural y lo sobrenatural, son expresiones subjetivas de esa misma cultura. Entre los aspectos objetivos y subjetivos, es decir, entre el espíritu y su producto, hay una relación dialéctica permanente, cuya expresión es la acción misma del hombre. De ahí que éste sea siempre el agente responsable, o causa eficiente, de la historia.

De entre todas las industrias culturales, en el cine, en particular, es frecuente aproximarse a las obras fílmicas como una forma de expresión artística y a los directores o realizadores como los artistas o autores cinematográficos. Conviene, pues, deslindarse de esa perspectiva.

El cinematógrafo logra despertar, a poco de su nacimiento, el interés de intelectuales, artistas y filósofos que lo elevan a la categoría de "arte", privilegio que, por ejemplo, ya ha sido extendido a la historieta (cómico o narrativa gráfica), pero no -al menos unánimemente- a la radio o a la televisión.¹⁹ En este sentido, Alberto Ruy Sánchez (1978) se refiere al cine como un proceso de producción estético, es decir, un proceso productor de instancias plásticas y narrativas y, según lo expresa André Malraux en su obra *Psicología del cine*,

En tanto el cine no era más que un medio de reproducción de personas en movimiento, no era un arte como no lo eran la fonografía o la fotografía de reproducción... Gracias a la división en planos, es decir, a la independencia del

¹⁹ En 1911, el italiano Riccioto Canudo, publica *El nacimiento de un séptimo arte*, un manifiesto que se inspira en los artistas futuristas. Ahí propone “que el cine absorbiera las tres artes espaciales (pintura, escultura, arquitectura) y las tres temporales (música, danza, poesía) para crear esa nueva forma, síntesis de la otras, que definió como “arte plástico en movimiento”. (Coria 2006 : 43).

operador y del director ante la escena misma, nació la posibilidad de expresión del cine, nació el cine como arte. (Citado por De la Colina 1972: 22).

Sobre esta materia coincido con la apreciación de Enrique Bustamante (2003b: 21) acerca de la falsa disyuntiva entre arte e industria planteada por Malraux. En el cine, los obstáculos que opone la industria al arte y al artista son particularmente ciertos. El proceso de realizar una cinta está sometido a numerosos imponderables que no siempre quedan bajo el control del realizador. Van desde los requerimientos financieros, las dificultades de producción, las presiones políticas y de censura, las dificultades de conjuntar y armonizar al equipo humano interviniente, etc. Son pocos los cineastas que verdaderamente han conquistado su libertad para crear y expresarse. Pero las tensiones entre la industria y el artista fílmico no son privativos; se dan también, con sus peculiaridades, en las demás artes: siempre el creador se verá sometido a las presiones del mercado, al juego de rechazo-aceptación, de represión-promoción, de legitimidad-ilegitimidad a que lo somete la crítica, el mecenas o patrono, el público consumidor y la sociedad en general. En conclusión, si lo que nos interesa es la valoración estética del cine, debemos entender el condicionamiento industrial y mercantil de su proceso productivo. Como bien apunta Georges Sadoul (1960: 31): “Como obra de arte, un *film* es dirigido por el *director* o *realizador*; como producto industrial, su fabricación es administrada por un *productor* o por un *director de producción*”.

Por eso, Girard (1982: 37) señala que “el comentario de la crítica de arte es esencialmente estético: remite a los valores o al deleite del lector o del oyente, y no al modo de fabricación y de comercialización”.

Desde esta perspectiva, en la cinematografía, el artista, es decir, el autor y responsable final de la expresión fílmica suele atribuirse al director cinematográfico. Es pues, el director o realizador el cineasta por antonomasia, en oposición al simple cinematografista, que tan solo registra la realidad que se le presenta, sin mayores afanes expresivos. (De la Colina 1972: 9-10).²⁰

²⁰ La periodista Beatriz Reyes Nevares lo apunta así: “El director de cine, que antes estaba limitado por los criterios del productor, del argumentista y otros personajes, se encuentra en nuestros días solo con su megáfono. Si esto es para bien o para mal es cuestión que no vamos a decidir aquí. El hecho es evidente: el director se ha liberado. Es de veras el autor de una obra, y a pesar de la complejidad de ésta y de las muchas manos que intervienen en su factura, él ha reclamado para sí -o se los han cedido sin que los reclamara- lo mismo los lauros que las censuras.” (Reyes Nevares 1974: 11). La misma idea la sintetiza brillantemente el crítico José de la Colina (1972: 11): “De todos los que contribuyen a la existencia de un film, el director es el que crea esa ventana, escoge el punto de vista en que se

En este sentido, luego se estudia el desarrollo del lenguaje fílmico como producto exclusivo de las aportaciones de grandes maestros olvidando la intrincada y profunda interrelación de estos artistas con el rápido desenvolvimiento técnico del medio, con la organización y necesidades de la industria y con sus sociedades. El lenguaje del cine, como medio de expresión -artístico o no-, evoluciona vertiginosamente y alcanza prácticamente su madurez en sus dos primeras décadas. De filmar la "realidad", la "verdad de la naturaleza" pasa a la concreción de sueños e imagerías variadas. Desde Georges Méliès, a fines del siglo XIX, "en lugar de recoger la realidad con su cámara", el cine "construye otra realidad con la imagen". (De la Colina 1972: 10). El proceso de codificar y combinar las posibilidades técnicas con el potencial expresivo de los planos, los desplazamientos de cámara, el montaje y el ritmo culmina con maestros como el norteamericano David Wark Griffith (a mediados del decenio de 1910) o los soviéticos Vsévolod Pudovkin, Serguei M. Eisenstein y Dziga Vértov (durante el decenio de 1920). (Gutérrez Vega 1973: 18-19).

En cualquier caso, el cineasta, cuando empuña el aparato tomavistas, cualquiera sea su intención -reflejar fielmente la "realidad" social o natural o construir una ilusión-, siempre deja plasmados en la película cinematográfica la expresión personal, individual de una forma colectiva de ver, sentir y entender la realidad natural y social:

La añoranza de un hombre es siempre una añoranza compartida. Los sueños del artista, grabados en su obra, aclaran casi siempre los anhelos dispersos de otros seres; por eso, a veces, las ensoñaciones de un loco encuentran eco universal. Se pensaría que estos soñadores, pensadores y artistas funcionan como los catalizadores de la experiencia humana. Como si ésta, dispersa por el globo, se filtrara y centrara en unos cuantos para resurgir a través de sus obras (Herner 1974: 52).²¹

Esto es claro aun en los documentalistas y desde el origen del cinematógrafo como aparato científico para el registro en imágenes del movimiento:

ha de colocar y hasta determina el orden, el colorido o el movimiento de ese fragmento de realidad que va a verse dentro de ese marco.”

²¹ La misma idea la expresan Marx y Engels (1973: 95): “Los individuos aislados sólo forman una clase por el hecho de que se ven obligados a sostener una lucha común contra otra clase, por otra parte, ellos mismos se enfrentan unos contra otros hostilmente en el plano de la competencia. La clase, por su parte se independiza respecto a los individuos, de tal forma que estos se encuentran con sus condiciones de vida ya predestinadas, reciben ya determinadas por su clase, su situación en la vida y sus posibilidades de desarrollo personal; quedan en todo subordinados a su clase.”

Lumière registra la llegada de un tren a la estación como mero hecho que confiar a la memoria del celuloide. Cinematografista, no sueña con ser cineasta, no pretende que la llegada del tren a la estación esté expresando otra cosa que eso, y mucho menos pretende expresarse él a través de esa "imagen animada". De cualquier modo, podemos vislumbrar algo de la concepción del mundo de Lumière en dicho film, porque el cinematografista por algo ha escogido ese hecho y no otro, ese ángulo y no otro. A través de los *films* de Lumière vemos qué cosas atraían la atención del inventor del cinematógrafo, que elementos del mundo consideraba filmables, es decir, qué partes o momentos de la realidad le parecían dignos de atención. (De la Colina 1972: 9-10).

Pero, en este énfasis sobre el condicionamiento social en el que se encuentran todos los artistas y cineastas, ante el hecho irrefutable de que la producción simbólica nunca se da en un vacío histórico, no debemos olvidar, como apuntamos al concluir el apartado anterior, que en toda sociedad, cada uno de sus miembros, de manera cotidiana, en la producción y reproducción social de su vida, no solo expresa los valores de su medio, de su comunidad y de su época, sino que, de manera continua, contribuye a su creación, recreación y reelaboración (Argüello 1999: 22). De la misma manera, los grupos e individuos no consumen indiscriminadamente la marea audiovisual que inunda el mundo contemporáneo; frente a la vastísima oferta de productos, programas, música o películas que habitan la mesósfera que nos envuelve, los grupos e individuos, de acuerdo con su bagaje cultural y situación de clase, negocian una interpretación posible de los productos culturales; toman, seleccionan, interpretan y perciben significados, a veces divergentes e inesperados, más allá de las expectativas planteadas por sus productores (Kolker 1999: 73-74).

1.5.3. La faceta económica

Nos interesa la aproximación económica al estudio del sistema de las industrias culturales en general y a la forma específica como en la industria cinematográfica se expresan los procesos de creación, producción, reproducción, circulación y consumo de esos bienes –las películas, los productos fílmicos- portadores de sentido y de significados. De qué manera se establecen los procesos de intermediación, las “cadenas de valor”, los “modelos de negocios”, de “rentabilización” y de “valor añadido”. Los enfrentamientos entre los diversos agentes sociales por el mercado y las utilidades, así como sus conflictivas relaciones con los agentes de los gobiernos en turno por la naturaleza de los contenidos.

Los mecanismos que permiten la formación del valor de las mercaderías culturales son siempre difíciles de dilucidar. Para Girard (1982: 37), en el ámbito de las industrias culturales,

[...] sus productos tienen un valor simbólico y estético tan grande que su valor mercantil, y el modo en que se constituye ese valor, quedan casi totalmente ocultos en el análisis corriente.²²

De acuerdo con el autor, para el estudio económico de las industrias culturales es necesario conocer la magnitud de los flujos monetarios existentes en cada una de las fases involucradas en los procesos de creación y de comercialización de los bienes culturales; y conocer, con rigor, el papel y el peso relativo de cada uno de los agentes involucrados en dichos procesos. (Girard 1982: 38).

En lo que se refiere al cine, abordaremos estos aspectos en el siguiente apartado.

1.6. La industria cinematográfica y sus tres sectores: producción, distribución y exhibición

Cuando se habla de la cinematografía desde una perspectiva económica, suele referirse a ella como una “industria ligera”. Lo es, no por la naturaleza simbólica, intangible, de los bienes que produce, sino por tratarse de aquellas “donde se efectúa el proceso productivo de los bienes de consumo final”. (Contreras y Espinosa 1973: 15). Sin embargo, como muy bien nos recuerda Georges Sadoul (1960: 13), la producción, distribución, venta, alquiler, circulación y consumo de películas requiere ingentes capitales que demandan, cada una de esas actividades y procesos, inversiones millonarias y la participación de una multitud de especialistas y de profesionales. La siguiente es la concepción de Fernando Contreras y Espinosa (1973:14) de la cinematografía como industria:

La industria cinematográfica es un área económica supraindustrial, que conjuga las tradicionales ramas conformadoras de esta actividad: la producción, la distribución y la exhibición; amalgamación (*sic*) armónica de sectores que resume una industria de transformación: la producción y, dos industrias de servicios: la distribución y la exhibición; estos elementos aunque contienen manifestaciones autónomas, en realidad sólo comprenden partes de la unidad.

²² Gabriel Zaid (2007b: 41) señala, que entre los “errores comunes” alrededor de la cultura, es “creer que la cultura, no puede, ni debe, ser negocio; o que es un negocio como cualquier otro”.

De acuerdo con lo anterior, la organización industrial del cine contempla tres “ramas” o “sectores” principales o primordiales: producción, distribución y exhibición, y, de acuerdo con el mismo autor, el “equilibrio económico cinematográfico sólo es posible con medidas coordinadas y simultáneas en los tres citados elementos”. (Contreras y Espinosa 1973: 15).

Para Georges Sadoul (1960: 28-29), la distribución es, “en cierto modo, un comercio de películas en gran escala”; y la exhibición constituye la forma específica en que se realiza el consumo o la venta al detalle de películas, pues,

[...] El *film* es una mercancía que se consume de una manera muy particular. Sus espectadores compran un billete en la taquilla para tener derecho de ver y oír durante cierto tiempo las sombras de las películas, transformadas en sonidos e imágenes. Estos espectáculos se dan en almacenes especiales, las *salas de cine*, cuyo conjunto constituye la *exhibición*. (Sadoul 1960: 77).

Además, el distribuidor no vende, tan sólo “alquila” una o varias copias de alguna película o cede temporalmente y bajo ciertas condiciones los derechos de las mismas a los empresarios de la exhibición. Así, éstos no son dueños de las películas que se presentan y los programas que preparan para ser presentados en sus salas o circuitos de exhibición dependen de los acuerdos que establecen con las empresas distribuidoras.

Para el mismo Georges Sadoul, existe un cuarto sector de la industria fílmica: el formado por las *industrias técnicas*, que “contribuyen a las diversas ramas del cine con sus equipos y materias primas”. Integran esta cuarta rama las fábricas de película virgen, los estudios de filmación, la promoción publicitaria, la construcción de salas de exhibición y el diseño, producción, distribución y venta de los equipos, mobiliario y servicios. Especialmente relevantes para el autor son los laboratorios, responsables de la elaboración de las copias de las películas que serán distribuidas entre los exhibidores (Sadoul 1960: 28-29, 77).²³

La industria cinematográfica se institucionaliza plenamente durante el segundo lustro del siglo XX en Francia. Aproximadamente, entre 1905 y 1910, por iniciativa del empresario Charles Pathé, la cinematografía francesa se organiza en tres sectores o ramas: producción, distribución y exhibición. De esta manera Pathé Frères se establece como un gran monopolio.

²³ Una precisión similar hace el empresario mexicano Juan de la Cruz Alarcón en un artículo de 1947 (Alarcón 1947: 628): “Es costumbre en México, cuando se habla de la producción de películas, designarlas como ‘la industria cinematográfica’. En realidad, la producción es solamente uno de los cuatro sectores en que la industria se divide, que son: 1.- Estudios y Laboratorios. 2.- Producción de Películas. 3.- Distribución Mundial y 4.- Exhibición.”

(Sadoul 1972: 46-49).²⁴ Gaumont, Societé Éclipse y Éclair, son los nombres de otros grandes consorcios fílmicos franceses que siguen sus pasos. (Sadoul 1972: 52-53).²⁵ El modelo de producción y comercialización del cine francés se extiende a todas las industrias fílmicas de los países hegemónicos y, en términos generales, aún se mantiene hasta la actualidad. Como parte del mismo proceso de institucionalización, en 1909, en un congreso internacional celebrado en París, las principales corporaciones fílmicas de los Estados Unidos y de Europa acuerdan estandarizar el formato de 35 mm. y las perforaciones de la película cinematográfica. (Sadoul 1960: 206).

1.6.1. Exhibición y públicos

Un relevante papel en el análisis de la producción cinematográfica lo desempeña el *público*. Sin embargo, es una categoría de muy difícil determinación y caracterización. Alberto Ruy Sánchez (1978: 79) intenta de manera fallidísima su explicación. Siguiendo algunas ideas elementales del marxismo, afirma que es necesario considerar al “público inserto en el proceso productivo de películas”, recordando o tomando en cuenta que el “consumo y la producción se determinan mutuamente”. Es decir, olvidar el análisis paternalista y abstracto y recordar y considerar las actitudes, necesidades concretas de los *diversos tipos de públicos*. Los diversos *públicos*, señala, *se transforman históricamente; están históricamente determinados*.²⁶

Pero más allá de citar a Marx sobre la relación y la determinación mutua entre la producción y el consumo -tal como lo hace Alberto Ruy Sánchez-, es necesario esclarecer la manera en que tal relación ocurre en el fenómeno cinematográfico.

En las sociedades capitalistas, la industria fílmica busca el mayor número de compradores para cada uno de los films-mercancía. (Ruy Sánchez 1978: 80). En una entrevista con la periodista Beatriz Reyes Nevares, el director de cine mexicano Alejandro Galindo, dice:

²⁴“En julio de 1907 Pathé realizaba el que los profesionales franceses llamaron su ‘golpe de Estado’. Una circular anunció que la gran casa dejaba de vender sus películas. (...) El ‘golpe de Estado’ precipitó una diferenciación que había empezado a operarse desde 1902 en la industria cinematográfica. Con el desarrollo de la explotación se había creado un comercio de Films de ocasión que tendió a convertirse en alquiler.” (Sadoul 1972: 47).

²⁵ Según Garçon (1992 : 19), Pathé suspende la venta de películas en febrero de 1908 y la sociedad Gaumont introduce el novedoso sistema de Pathé, de alquilar las cintas, en 1910.

²⁶ Acerca de la necesidad de reflexionar sobre una “historia de la recepción”, para Jesús Martín-Barbero (1987), valdría la pena revisar las ideas de Walter Benjamin sobre como, “dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades, el modo y manera de su percepción sensorial”.

-¿Qué tienen de malo [las cintas de luchadores]? Hay otras cosas en las que nadie se fija. En las revistas y en las novelitas, por ejemplo. Con la ventaja de que el cine implica una acción más difícil del espectador para consumir el producto. Imagínese usted, tiene que hacerse el propósito de ir esta noche al cine, tiene que arreglarse, convencer a su esposo, tomar el coche, buscar donde estacionarlo. En cambio, para comprar un libro de Corín Tellado lo único que tiene que hacer es pararse diez segundos en el quiosco que tiene en la esquina. Usted, Beatriz, no va a ver las cintas de luchadores porque no se va a tomar tantos trabajos para tan poca cosa. En cambio es posible que en un momento cualquiera compre una de esas novelitas.

-Bueno, pero muchas personas sí acuden a ver al *Santo*.

-Claro, porque la gente se interesa por él y lo tiene muy cerca. Pero yo no creo que valga la pena criticar esas películas. Las que merecen críticas son las que se presentan como grandes producciones. Las otras no. Son filmes sencillos, para escuincles.

-Oiga, pero pobres escuincles.

-No se ponga usted también en una actitud utópica. El cine lleva setenta y cinco años de comerciar con la risa, con las lágrimas, con el suspenso, con todo. Ya le decía a usted que sólo librándolo del criterio comercial podríamos hacer de él un agente completo de cultura. (Reyes Nevares 1974: 54-55).

Esa actitud mercantil implica, no tanto darle una función al cine en este tipo de sociedades, sino indicar la forma en que funciona, la forma como aquí se organiza la producción, circulación y consumo del film. El público es fundamental para completar el ciclo de producción. El problema del *consumo* -del público- está ligado íntimamente al de la *exhibición*. A diferencia de otros productos, el cine requiere de condiciones y circunstancias adecuadas para su consumo más allá de la distribución. Son las *películas* las que establecen el nexo entre la producción y el consumo mediado por la exhibición. Se trata de una relación difícil, de la que depende la industria cinematográfica. El mercado fílmico es en muchos sentidos imprevisible, por lo que se intenta modularlo a través de diversos mecanismos, como el acomodo de la producción a ciertas convenciones genéricas estandarizadas aceptadas y demandadas por los públicos. En esta dinámica se aprecia el condicionamiento mutuo que se establece entre la producción y el consumo de esos bienes simbólicos que son las películas.

1.6.2. Géneros y fórmulas dramáticas; formación de públicos y de mercados: audiencias-espectadores-recepción-consumo.

Más allá de su naturaleza mercantil, inserta en un proceso industrializado de producción, distribución y consumo de bienes y servicios, la trascendencia de la cinematografía reside en las propiedades específicas de los bienes que produce: las películas. Se trata de bienes de naturaleza

simbólica, cuyo valor de cambio y valor de uso no reside en el soporte físico que lo transporta, sino en la naturaleza eminentemente cultural de los textos y mensajes que porta.

Néstor García Canclini (2002: 68) afirma que, también se desarrollan formas culturales o se “hace” cultura como resultado de las políticas que inciden en la circulación y recepción de los bienes simbólicos, independientemente de su producción local o foránea.²⁷

Nos aproximaremos a las nociones de “género”, “temas” y “tópicos” como un recurso para comprender la relación entre los públicos y los mercados y la formación de los públicos cinematográficos.

Como bien se sabe, abordar la noción “género” o de “géneros” cinematográficos es adentrarse en terrenos cenagosos, llenos de trampas, remolinos y arenas movedizas que pueden tragarnos si no delimitamos cuidadosamente sus usos y alcances. Para precisar nuestras consideraciones alrededor del tema y, para los fines de este trabajo, desde una perspectiva personal y operativa, de manera inicial estableceremos a qué nos referimos cuando hacemos mención de los géneros cinematográficos o del género cinematográfico.

Para Rick Altman (2000: 35), quien ha profundizado en el asunto, la noción de género es “un concepto complejo de múltiples significados”:

El género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;

El género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;

El género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;

El género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.

A partir de esa realidad, mi aproximación al tema considera tres de las cuatro posibilidades: el género como esquema, el género como estructura formal y el género como contrato. La organización industrial del cine-espectáculo alrededor del cine narrativo nos permite plantear dos fuentes posibles de los géneros cinematográficos. La narratividad fílmica remonta los orígenes de sus elaboraciones genéricas a la literatura y a la dramaturgia; por otro lado, es un

²⁷ Dice García Canclini que “investigaciones culturales y artísticas (Bourdieu, Eco) demostraron que la creación cultural se forma también en la circulación y recepción de los productos simbólicos. Es necesario, entonces, dar importancia en las políticas culturales a esos momentos posteriores a la generación de bienes y mensajes, o sea, al consumo y apropiación de las artes y de los medios masivos. El Estado puede contrarrestar la segregación comercial producida en el acceso a los bienes y mensajes entre quienes tienen y quienes no tienen recursos económicos y educativos para obtenerlos y disfrutarlos.”

hecho que el cine es una industria cultural, productora de bienes de naturaleza mercantil, que exige la estandarización de la producción fílmica alrededor de asuntos, temas y fórmulas bien conocidas y probadas.

La tradición narrativa y dramática del cine como fuente de los géneros.

Prácticamente, desde sus orígenes, la naciente industria cinematográfica, asociada al cine espectáculo, prefiere el cine narrativo y margina la producción del documental. En más de ciento veinte años de desarrollo, el cine ha forjado una serie de convenciones genéricas y de fórmulas narrativas que abrevan en las fuentes y que son una continuidad de los géneros cultivados en las tradiciones literaria y dramática.

John L. Fell describe ese proceso para el caso del cine estadounidense, que parte de sus tradiciones narrativas, teatrales y de espectáculos populares que, inicialmente, se mimetizan en las primeras producciones para los *peepshows* y *nickelodens* para, paulatinamente, independizarse y desarrollarse, en la medida en que también se desarrolla el lenguaje fílmico, en “géneros” propiamente cinematográficos:

No obstante, lo que más interesa a nuestros fines es señalar que las técnicas empleadas por el cine no le son propias, sino que han sido tomadas de medios al parecer tan diferentes entre sí como la novela del siglo XIX, las primitivas historietas, la ilustración de revistas, la obra de cubistas e impresionistas, lo más “pop” de la literatura popular, y los entretenimientos “para todo tipo de público” ofrecidos en el teatro, las ferias de volatineros y los salones familiares. (Fell 1977: 16. *Vid.* especialmente el capítulo 2).

Moisés Viñas (2005: 10-13) es muy enfático al cuestionar las muy habituales convenciones genéricas, tan arraigadas en algunos medios y que, a su juicio, responden a etiquetas mercadotécnicas que, al designar un “género”, confunden y mezclan equívocamente temas, ambientes y *géneros* “verdaderos”.²⁸

Para Viñas (*op. cit.*), de entrada, existen dos géneros “formales”, que responden cada cual a “modos de representación” o no representación; con y sin “puesta en escena”: el documental y la ficción, respectivamente. Los géneros dramáticos, narrativos y expositivos, son formas para el tratamiento de los contenidos en cada uno de los dos casos fundamentales. En la ficción, los

²⁸ Se trata del mismo ensayo ya publicado en Viñas 1992 y 1999. Las reflexiones de Viñas sobre los géneros cinematográficos muy probablemente parten de las reflexiones de Virgilio Ariel Rivera (1989) y están en consonancia con planteamientos como los de Bill Nichols (cfr. Nichols 1997).

géneros cumplen exclusivamente la función de describir formas de representación. En la construcción o establecimiento de géneros cinematográficos no debe mezclarse con la descripción de ambientes, de épocas o de temas. Señala, por ejemplo, que, “evidentemente”, el *western* no es un género, “no es más que un concepto de ubicación geográfica y ambiental, en el que se acogen géneros tan dispares como el melodrama o la comedia”.

Además de los formales, las fuentes de los géneros de la ficción fílmica son la tradición dramática (tragedia, pieza, melodrama, comedia, tragicomedia, obra didáctica y farsa) y la tradición narrativa (lírica, épica, historia, etc.), que son adaptados, reelaborados, resignificados o transformados en el proceso de desarrollo del lenguaje cinematográfico. A partir de estos argumentos, Viñas hace sus propuestas de géneros fílmicos, concebidos como “conceptos flexibles”, que permitan,

(...) Abrir un campo lo suficientemente extenso para que quepan en él todos los usos de la dramática y la narrativa que hace el cine, pero donde no se mezclen cuestiones ajenas a estos métodos, como ambientes, épocas y temas (...). (Viñas 2005: 10-13).

Los “géneros” como recurso para estabilizar la demanda.

La inestabilidad y la imprevisibilidad del consumo fílmico son propias de la industria cinematográfica, en particular, y de las industrias culturales, en general, como bien lo señala. Albert Breton.²⁹ En este ámbito un producto exitoso se aprecia en la multiplicidad de los consumidores, no en la repetición del consumo por los mismos espectadores. Las veces en que un espectador puede asistir al disfrute de la misma película es limitado, prácticamente se reduce a una sola asistencia. Entre la serie de estrategias presentes de una u otra forma en la industria cinematográfica de adaptación para prever la evolución y estabilizar la demanda, o sea, “formas de adaptación al riesgo” de inestabilidad en la demanda, son especialmente relevantes el *star system*, los prototipos y lo “antiguo” contra lo “nuevo”. Las tres están asociadas al tema que nos interesa, el problema de los contenidos de un film y de la relación que guardan con los espectadores; es decir, que “[...] las repuestas de la producción [...] son una adaptación a las condiciones de la demanda y a su evolución”. (Breton 1982: 46).

²⁹ *Vid supra*, el apartado 1.3.

Xavier Villaurrutia (1970: 91) expresa con meridiana claridad, en un texto de los años treinta, el carácter industrial de la cinematografía, su natural tendencia a la producción seriada, a la estandarización formal y narrativa:

Uno de los hechos que denuncian que el cinematógrafo es, ante todo, una actividad industrial, es el de la repetición. Si el arte procede por excepciones, la industria -así sea una industria artística como es la del cinematógrafo- procede por repeticiones y copias. El industrial encuentra una forma y la repite indefinidamente. Por el contrario, el artista, aun trabajando dentro de viejos moldes y formas, les imprime, cuando es verdadero, un sello y un sentido que ambicionan ser cada vez diferentes.³⁰

Sin embargo y –paradójicamente-, la necesidad de satisfacer una demanda mayor tiende a la homogeneización y uniformidad de los productos y servicios culturales, lo cual, a la larga, acelera la demanda de diversidad por parte de los consumidores. (Breton 1982: 51). Esta es la dinámica que explica, tanto la estandarización, como la evolución de los “prototipos” dramáticos.

En toda sociedad, son complejas las relaciones y las interdependencias que se dan al interior del sistema de las industrias culturales. Las figuras, los personajes, las estrellas, los temas, las fórmulas y los éxitos circulan libremente entre las diversas industrias culturales de un país y reciben también la influencia de los sistemas de la industria cultural internacional. Entre el tránsito, las mutaciones, las hegemonías y subordinaciones variadas y cambiantes, es muy clara la estrecha relación que se da entre la cinematografía, la radio, la televisión, la industria del disco, la historieta, el teatro de revista, los éxitos o prestigios de la literatura y los espectáculos deportivos.³¹

De acuerdo con todo lo anterior, consideramos que es posible abordar la descripción de los contenidos de la producción fílmica por dos vías complementarias e indisolublemente unidas, formando un todo dinámico e histórico, que es el resultado de “acuerdos” y de “acomodos” entre los productores y los consumidores. Siguiendo fundamentalmente a Moisés Viñas consideraremos los géneros dramático-narrativos, separados de los temas y ambientes, entre otros elementos. Por otro lado, la perspectiva de Albert Breton nos permite comprender el imperativo mercantil que guía la búsqueda, experimentación, surgimiento, desarrollo, evolución

³⁰ Es una reseña crítica publicada originalmente en la revista *Hoy*, no. 68, 11 de junio de 1938, donde compara las cintas *En el viejo Chicago = In Old Chicago* (Henry King, 1938) y *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936).

³¹ *Vid.* apartado 3.2, sobre las industrias culturales en México, durante el periodo en estudio.

y, eventualmente, desaparición de prototipos dramáticos, géneros, temas y ambientes en la producción fílmica.

1.6.3. El cine como una industria internacional: mercados locales y matrices foráneas.

Para Octavio Getino (1998: 5), la capacidad para el desarrollo local de una industria audiovisual, como la cinematográfica, o de “actividades productivas de carácter episódico o semiartesanal” está condicionada “por el nivel de desarrollo local (poblacional, económico, social) que define la dimensión de cada mercado y sus posibilidades de financiamiento productivo y, también, por la política que cada gobierno implemente en la materia”. Pero, en esta apreciación, Getino no considera que, de manera simultánea, los procesos locales, regionales y subregionales se encuentran profundamente marcados por los procesos internacionales.

Una perspectiva integral para abordar el estudio del fenómeno cinematográfico debe considerar, además de la producción, las formas y desarrollos tanto locales como regionales de los sistemas de distribución, de exhibición, de recepción, de consumo, apropiación y recreación de las películas por parte de los públicos; de las reacciones y de las políticas oficiales frente al espectáculo cinematográfico.³²

En definitiva, prácticamente todos los países cuentan con sistemas de exhibición, pero no en todos se han desarrollado todas las demás ramas de la industria cinematográfica. (Sadoul 1960: 77-78). Son casi siempre un número reducido de naciones hegemónicas las que se han preocupado por desarrollar todas las ramas de la industria fílmica. Históricamente, el grado de desarrollo y el número de las ramas de la industria con que cuentan las diversas naciones varía en función del surgimiento o declive de polos hegemónicos y de los conflictos entre esos polos. Así, por ejemplo, Sadoul (1960: 78) refiere que, en el segundo lustro de la década de 1950, “[...] los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia, la República Federal Alemana, poseen cada uno, todas las ramas de la industria cinematográfica [...]”. Sin embargo, no siempre ha sido de esa manera. Las mutaciones y conflictos que ocurren al interior y entre esos centros de poder incide poderosamente en los procesos locales de América Latina: el kinetoscopio inicia su difusión

³² Augustin Girard (1982: 33) señala, haciendo referencia al conjunto de las industrias culturales, que “en lo tocante a los materiales, la división internacional del trabajo es de escala planetaria, con un reparto de la producción y la distribución entre un pequeño número de grandes empresas ‘multinacionales’, que tienen una sede social en el Japón, los Países Bajos, los Estados Unidos de América o Alemania, pero cuyas fábricas y almacenes están en todos los países”.

desde 1894 y el cinematógrafo desde 1896, impulsados ambos por dos polos hegemónicos: los Estados Unidos³³ y Francia³⁴; ésta última ocupa un lugar preponderante en las pantallas nacionales hasta 1914 y, durante el decenio de 1910, el cine italiano le disputa los espacios relevantes en el tiempo de pantalla³⁵. Desde 1918, al finalizar la primera Guerra Mundial, las películas estadounidenses copan los circuitos de exhibición del mundo occidental en detrimento de sus competidores. Durante el periodo de entreguerras, en los mercados internacionales se aprecia la apabullante preponderancia de Hollywood en la que participan, de manera complementaria, Gran Bretaña, Francia, Italia y Alemania. (Sadoul 1960: 82-83).³⁶

El cinematógrafo, además, es en esencia un dispositivo tecnológico, por tanto, el desarrollo de la industria del cine-espectáculo se encuentra también profundamente modulado y modelado por el desarrollo técnico del medio³⁷. En este último campo, las aportaciones regionales son prácticamente inexistentes y agudizan la dependencia latinoamericana en todos los aspectos, desde el abasto de materia prima-hacemos referencia a la película cinematográfica-, hasta la adquisición de los equipos y accesorios más diversos, como los tomavistas, los equipos de iluminación y de rodaje, los equipos tanto de proyección como de registro y reproducción de audio, etc.; es decir todo aquello que, como vimos anteriormente, conforman las industrias técnicas que, de acuerdo con Sadoul, existen sólo en un pequeño puñado de países.³⁸

Pero, “no podemos comprender el mundo ni desde un centro único, según se hacía en las teorías del imperialismo, ni desde la diseminación fragmentada del poder imaginada por el posmodernismo” (García Canclini 2002: 66); el condicionamiento, la supeditación o la

³³ El kinetoscopio inicia su vida comercial en abril de 1894 fabricado por la recién creada Edison Manufacturing Company (Leal-Flores-Barraza 2005: 57) y el vitoscopio, de Thomas Armat, es producido industrialmente por Edison a partir de enero de 1896 (Leal-Flores-Barraza 2005: 125).

³⁴ El 13 de febrero de 1895 los hermanos Luis y Augusto Lumière registran el cinematógrafo en Lyon con el número 245032 (Somolinos P. 1971: 27), que se presenta públicamente el 28 de diciembre de 1895, fecha oficial de su nacimiento.

³⁵ Para Rafael Bermúdez Z. (1927-1928: año 2, no. 9 [4 de enero de 1928]), el esplendor del cine italiano ocurre a partir de 1912.

³⁶ De acuerdo con Amador-Ayala Blanco (1999: 465-469), durante el decenio de 1920, en la capital mexicana los estrenos de películas estadounidenses son el 78.9%; los italianos, 8.2%; los franceses 4.1% y los alemanes 3.8%. En este periodo, los estrenos de Hollywood pasan del 55.7%, en 1920, a cerca del 90%, en los últimos años del decenio. Los mismos autores (1980: 276), registran que, para el decenio de 1930, el 78.9% de los estrenos en las salas de cine de la ciudad de México son estadounidenses (incluyendo 2.9% de cintas en castellano); 6.5%, son mexicanos; 5.1% son franceses; 3.5% son inglesas y 3.2, son alemanas. De acuerdo con el periodista José María Sánchez García (1944: 175), hacia 1923 en México, “se inicia francamente el descenso en el favor del público de las películas europeas”.

³⁷ Por supuesto que, también, los requerimientos industriales y comerciales inciden y orientan algunas investigaciones y soluciones técnicas.

³⁸ *Vid. supra* apartado 1.6; confrontar Sadoul 1960: 78.

subordinación de los sistemas locales de producción cultural por la dinámica y las políticas de los centros hegemónicos no significa su aniquilación o inhibición definitiva. En los ámbitos locales inciden tanto las políticas gubernamentales como la dinámica de grupos o sectores sociales interesados.³⁹ En este sentido, al hacer referencia al cine y a la televisión mexicanos, Sánchez Ruiz (1996) considera que México es una “potencia intermedia” “en el flujo mundial de mercancías audiovisuales”, por un lado y, por otro, se articula de manera subordinada a los mercados mundiales.

Hace falta profundizar en el estudio de las relaciones entre las industrias hegemónicas y los mercados fílmicos; conocer el proceso de evolución de los públicos, así como de la estratificación de dichos públicos; estudiar los procesos que explican el surgimiento de los públicos cinematográficos para el cine internacional y del surgimiento de los públicos para la producción fílmica nacional. La interrelación entre la “oferta” cinematográfica y la “demanda” potencial de los públicos espectadores se revela como una interacción de naturaleza desigual. Aunque los empresarios de la exhibición afirman que siempre “dan al público lo que quiere”, en realidad “moldean históricamente y de manera agregada la demanda (que depende del menú de opciones realmente disponibles)”. (Sánchez Ruiz 1998: 75).

Al respecto, la evidencia histórica referida a la relación de los públicos mexicanos y latinoamericanos con las cinematografías mexicana, de habla española y la estadounidense, parece respaldar las conclusiones de algunos estudios sobre las audiencias de la programación televisiva y sus preferencias de “programas” internacionales, regionales y nacionales: en primera instancia, la segmentación de las audiencias de acuerdo con sus niveles socioeconómicos, educativos e, incluso, de “edad, sexo e intereses”, y la favorable “elección activa” de dichas audiencias por los programas regionales o nacionales, cuando estos se encuentran disponibles, por considerarlos más relevantes o cercanos. Esta preferencia “no es uniforme”: “la clase media-baja, la clase trabajadora y *los pobres*” son notoriamente más receptivos de la producción cultural local; mientras que las élites económicas, políticas y culturales tienen menos apego a la cultura industrial nacional y tienden a desarrollar gustos “internacionales”. (Straubhaar 1993: 68, 72, 76, 91-94 y ss.).

³⁹ Straubhaar (1993: 67, 75-76) se refiere a estos procesos como *interdependencia asimétrica*, “la diversidad de posibles relaciones en las que los países se reconocen en desigualdad, pero en posesión de grados variables de poder y gestión en los ámbitos político, económico y cultural”.

Es precisamente desde la perspectiva de los mercados fílmicos, es decir, a partir del conocimiento de la situación que guarda cada uno de los mercados potenciales existentes en cada formación social, con la incidencia de las políticas de gobierno y la dinámica de grupos o sectores sociales locales es posible conocer la situación de las industrias cinematográficas nacionales.

1.7. Economía política de la industria cinematográfica

Habiendo establecido la naturaleza simbólica, interrelacionada, internacional e histórica de los procesos de producción propios del sistema de las industrias culturales, de los que forma parte integral la dinámica de la industria cinematográfica, en este apartado desarrollaremos un modelo explicativo de la organización y funcionamiento de la industria cinematográfica mexicana. Sabiendo *cuándo*, en qué circunstancia o coyuntura histórica; sabiendo *quiénes* (personas o grupos) hacían o controlaban las diversas fases de los procesos de producción y comercialización fílmica; conociendo sus características y *cómo* se organizaban los tres sectores de la industria, estaremos en posibilidad de comprender el papel de los procesos de distribución y de exhibición en la consolidación y desarrollo de la industria cinematográfica mexicana durante el periodo de 1931 a 1942. Para su comprensión y explicación debemos considerar lo siguiente:⁴⁰

1) La primera proposición es comprender las características de la coyuntura histórica que se estudia y conocer tanto el proyecto histórico como las estrategias políticas de los grupos hegemónicos en la formación social que se estudia, para identificar las condiciones dentro de las cuales se produce, se reproduce y se desarrolla el sistema de las industrias culturales.⁴¹

2) Identificar el lugar de la cinematografía en el sistema de las industrias culturales del periodo en estudio, considerando su naturaleza internacional y la inserción, en este proceso internacional, de una industria nacional como la mexicana.

3) Las formas de producción y de comercialización fílmica deben abordarse como una totalidad, considerando que se aprecian diferencias en dichos procesos en periodos históricos definidos y terminados; incluso, las películas tienden a presentar características temáticas, genéricas y estilísticas formales derivadas del momento histórico en que son producidas. Conviene

⁴⁰ González (2014) formaliza de manera muy propia estos aspectos relacionados con la Economía Política de la Comunicación y de la Cultura (EPCC) y con la Economía Política del Cine.

⁴¹ Propuesta elaborada a partir de las consideraciones de Ruy Sánchez (1978: 74-77) para el estudio de la industria cinematográfica mexicana.

conocer las corrientes y tendencias estéticas, formales, estilísticas y temáticas de la producción fílmica en el mundo y su influencia en México.

4) Conocer los desarrollos tecnológicos del momento y sus efectos en las diversas fases de los procesos de producción y comercialización fílmica.

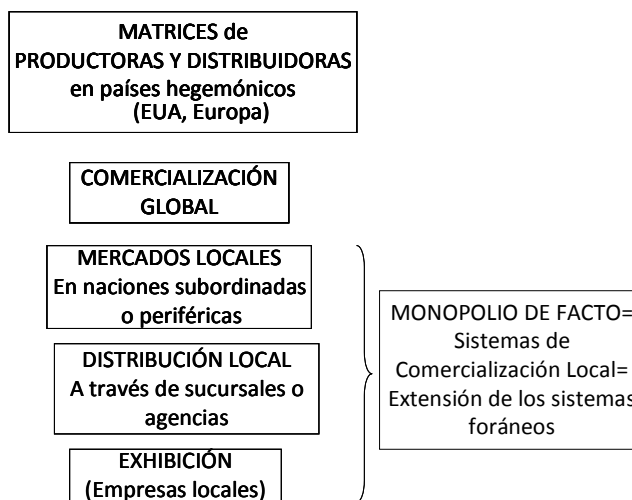
5) Comprender las formas de organización de la industria: producción, distribución y exhibición en el mundo y en México.

6) Analizar el desarrollo de la industria cinematográfica en México. Cuáles son las funciones de la cinematografía; cuáles son las políticas de comunicación social y las específicas en materia cinematográfica; de que manera interviene el Estado en las diversas ramas de la industria fílmica, y de qué manera la legislación, en su caso, estimula tanto la producción local, como su comercialización dentro y fuera de la nación. Censura. Infraestructura física y equipamiento. Financiamiento, distribución y exhibición. Productores, trabajadores y sindicatos.

7) Organización de la distribución y de la exhibición. Mecanismos o recursos de los productores nacionales para distribuir y exhibir. Política de los distribuidores y de los exhibidores frente a la producción nacional.

8) Identificar a todos aquéllos (grupos e individuos) que realizan o influyen directamente en las diversas fases de los procesos de producción y comercialización de las películas: sindicatos, asociaciones gremiales y patronales, agencias gubernamentales; productores, distribuidores y exhibidores: antecedentes familiares (fecha y lugar de nacimiento), sociales, formación escolar y cultural, antecedentes laborales y formación cinematográfica.

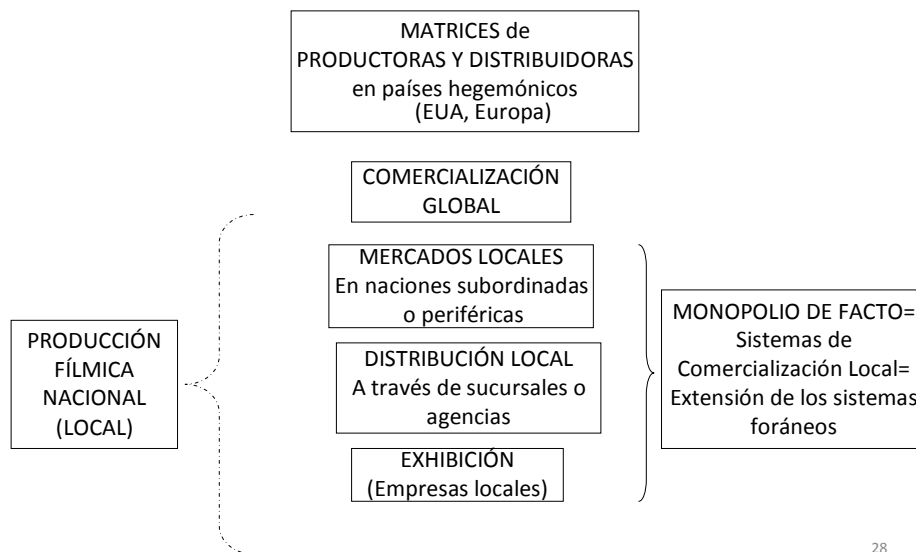
El cine como industria internacional



27

Ilustración 1

El cine nacional en la industria internacional



28

Ilustración 2

Una aproximación al estudio de los orígenes, evolución y eventual desaparición del cine como industria cultural, debe contemplar la evidencia de la estrecha relación que se establece entre las diversas industrias culturales y, de como, a lo largo de su desarrollo, algunas se transforman en fuerzas dinámicas y hegemónicas, alrededor de las cuales se reordenan o subordinan las otras.



Ilustración 3

En este contexto, debemos comprender a la industria cinematográfica y, por tanto, al cine mexicano como una industria cultural, con sus relaciones y especificidades con otros medios de comunicación, es decir, rivalidades y conflictos o, bien, procesos de integración y complementariedad entre la industria fílmica y sus competidores.

Para la exploración de la producción, de la distribución y de la exhibición en la industria cinematográfica, nos parece pertinente seguir el esquema para el diagnóstico o programa para la intervención o estudio de las industrias culturales que propone Augustin Girard (1982: 38-41).

De manera general, en las industrias culturales pueden distinguirse dos “fases”: la producción y la comercialización. La primera, la producción, “abarcaría el trabajo del creador y

la responsabilidad del editor o del programador, así como la fabricación material del producto”; en la segunda, la comercialización, “comprendería la promoción del producto (publicidad, creación de la demanda del público), la distribución al por mayor y la venta al detalle”. En cada una de las industrias culturales las fases de producción y de comercialización se expresan de manera particular, de acuerdo con su propia lógica. (Girard 1982: 38-39).

FASES
CONJUNTO (VALORES, VOLUMEN, PERSONAL)
CREACIÓN
EDICIÓN / PRODUCCIÓN
FABRICACIÓN / REPRODUCCIÓN
PROMOCIÓN
DITRIBUCIÓN AL POR MAYOR
VENTA AL DETALLE
IMPORTACIÓN
EXPORTACIÓN
ARCHIVADO

Fuente: Tomado y adaptado de Girard 1982: 40.

Tabla 2

Para el análisis de la industria cinematográfica, la rama de la producción abraza las fases de creación, edición/producción y fabricación/reproducción del esquema de análisis que propone Girard. Las ramas de la distribución y de la exhibición fílmica caben en lo que Girard, haciendo referencia al conjunto de las industrias culturales, denomina “comercialización” y que hacen referencia a la promoción, la venta al por mayor y la venta al detalle. (VER esquema)

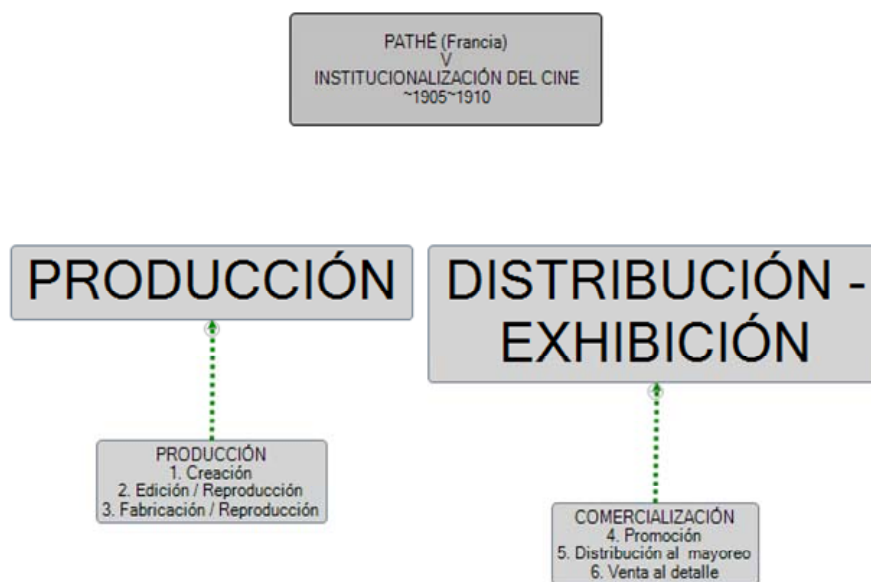


Ilustración 4

Girard incorpora en su esquema de análisis otras tres funciones que nos parecen muy útiles para estudiar, especialmente, la situación de la distribución fílmica internacional en el ámbito local y la perspectiva de largo plazo contemplada por las cinematografías nacionales. Para Girard, son relevantes porque indican el *bienestar* de cada rama o fase del proceso. Las exportaciones y las importaciones “condicionan el vigor del prestigio exterior del país o, por el contrario, su dependencia cultural”. La tercera, el archivado, es una función cuya rentabilidad “sólo se manifiesta a largo plazo”. (Girard 1982: 39. Ver Ilustración 5).

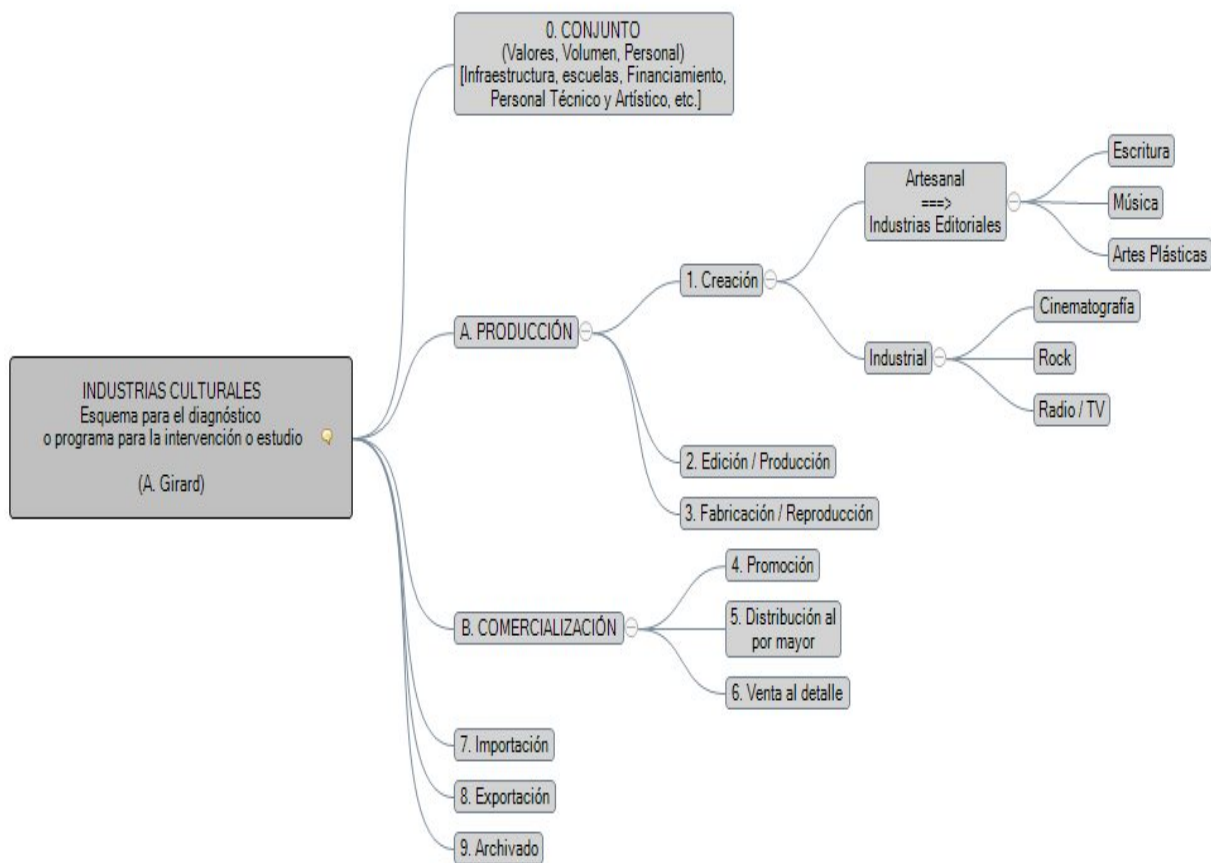


Ilustración 5

Como se puede apreciar en el esquema, Girard incorpora una primera fase que denomina “conjunto” para el registro de valores, volumen o personal. Nosotros hemos incorporado en ese rubro otros elementos que nos brindan el contexto y los fundamentos sobre los cuales se desarrolla una industria cultural como la cinematográfica y que puede asociarse a lo que Sadoul denomina “industrias técnicas”: infraestructura física (estudios, laboratorios, etc.), equipos y maquinaria, escuelas o centros de formación y de capacitación, sistemas de financiamiento, personal técnico y artístico. También se pueden considerar en este rubro aquellos aspectos relacionados con las políticas públicas que afectan a la industria: agencias, legislación, etc.

Queremos concluir con algunas palabras fundamentales de Enrique Sánchez Ruiz (1998: 79):

Pero también hemos sostenido que los productos de las industrias culturales no son solamente mercancías “a secas”, que se “consuman” cuando se consumen. Hemos dicho que hablamos, también, de producción de sentido, de propuestas de identidades y alteridades colectivas, de éticas y estéticas sociales. Por tales razones, no es posible conformarse con simplemente dejar al garete la producción, circulación y consumo de este tipo de mercancías, a merced de las “fuerzas del mercado”.

Capítulo 2. Fuentes para el estudio de la comercialización fílmica en México.

2.1. Dificultades y especificidades para el estudio de la industria cinematográfica en México. **2.2.** Estado del arte: Acerca de las fuentes y de la biblio-hemerografía sobre la historia del cine mexicano. **2.3.** Las fuentes para el estudio de la distribución y de la exhibición en México (1931-1942). **2.4.** Notas sobre la prensa cinematográfica mexicana. **2.5.** Otras publicaciones periódicas: anuarios, directorios y guías.

Considerando la dificultad para allegarse información específica sobre nuestro tema de estudio, en este capítulo se discuten las fuentes que nos permitan el acopio de indicios, datos e información sobre los procesos de comercialización, distribución y de exhibición de la cinematografía mexicana. Después de reflexionar sobre las dificultades que presenta la investigación histórica de la cinematografía en general y la mexicana en particular, hacemos un breve repaso sobre la bibliografía y sobre las fuentes para el estudio del cine mexicano. Se evidencia la carencia de estudios especializados sobre la comercialización del cine nacional. Al final presentamos como, de las fuentes posibles, nos hemos concentrado en las publicaciones periódicas especializadas en cine como nuestra fuente principal para documentar el estudio de la distribución y de la exhibición nacional.

2.1. Dificultades y especificidades para el estudio de la industria cinematográfica en México.

Como puede apreciarse, en general todas las ciencias, pero en especial las disciplinas sociales enfrentan diversas dificultades para elaborar y abordar su objeto de estudio. En el caso de la cinematografía, la principal dificultad deriva de su pecado original: una industria que produce bienes y servicios de carácter simbólico que satisface las necesidades de evasión y de entretenimiento de públicos masivos.

Es bien sabido que la naturaleza eminentemente mercantil que tiene la cinematografía desde sus orígenes, la somete al régimen esencialmente anárquico y fugaz de los sistemas de exhibición.

Este antecedente, su carácter de diversión popular menospreciada por las élites ilustradas y el mundo académico, la fragilidad y extrema peligrosidad del soporte fílmico, desalentaron cualquier esfuerzo orientado a su preservación, tal y como ocurre con los productos de otras

formas de expresión como la literatura, la música o la pintura, pero es similar a las que se presentan para el estudio de otras industrias culturales como la radio, la televisión, la historieta y la industria fonográfica.

En consecuencia, el estudioso casi siempre se acerca al fenómeno fílmico con dificultades y de manera fragmentaria. (Feldman 1991: 17).

Las consideraciones anteriores nos permiten establecer que, entre las principales dificultades que enfrenta la investigación del cine mexicano, se pueden señalar las siguientes:

1. En primera instancia, la radical inaccesibilidad de muchos de los materiales y de las películas. Los historiadores del cine enfrentan de inmediato un obstáculo muy difícil: carecen, en lo general, de acceso directo a la fuente primaria de su objeto de estudio: las películas. La disponibilidad de títulos, tanto propios como de otros países y épocas es fragmentario y difícil. La desaparición física de alrededor del 90% de nuestro legado cinematográfico anterior a 1931 (Dávalos Orozco 1989a), la producción sonora, a partir de los años treinta es de muy difícil acceso y sujeta a toda clase de distorsiones y mutilaciones derivados del paso del tiempo y de los intereses de los detentadores de los derechos de explotación. A la escandalosa inconciencia e improvisación de nuestros pioneros fílmicos y la de sus contemporáneos debemos agregar las catástrofes que han aniquilado colecciones, archivos y filmotecas.

2. En el caso del cine contemporáneo, el historiador está sujeto a los caprichos de la explotación comercial de esta mercancía cultural que es la obra cinematográfica: fugaz, anárquica, dispersa y sometida a la censura.

Los registros videográficos que distribuyen los videoclubes y que ofrecen las comercializadoras, editoras y difusoras de videograbaciones, así como los sistemas de descarga en línea, están sometidos a los mismos imponderables. Ni hablar de la difusión por la televisión abierta o por los sistemas de distribución restringida (cable o satelital), que agrega a lo mencionado anteriormente las mutilaciones e interrupciones que exigen las cartas programáticas y los avisos publicitarios.

En este contexto, la actividad de los cine-clubes y de las cinetecas es insuficiente e incompleta. Carecemos de filmotecas o videotecas que adquieran o resguarden estos productos y

los pongan al servicio del público. En general, los acervos documentales para el estudio de las industrias culturales son escasos y dispersos.⁴²

3. Nos informamos acerca de nuestra cinematografía o de otras a través de textos parciales que frecuentemente descontextualizan y califican obras que es probable que jamás veremos. Las fuentes documentales: textos, crónicas, memorias, historias; ya sean escritas o en soportes filmados, videograbados o digitales, que debieran permitirnos salvar las lagunas existentes por la carencia de la visión directa de las películas están sujetos "a distorsiones y subjetividades indudables que inducen a error" o a una comprensión equívoca del fenómeno, agravada por la ausencia de documentos, informes, catálogos o archivos de acceso público.⁴³

Debemos agregar, también, la ausencia de catálogos de producción que nos orienten y guíen acerca de los títulos filmados, sus realizadores, productores, intérpretes, su extensión, géneros y asuntos abordados.

4. La carencia de proyectos que de manera sistemática y permanente rescaten e investiguen fuentes potenciales como los testimonios orales, la información de prensa, los archivos familiares y personales de cineastas o de personajes relacionados con la industria, como productores, distribuidores, exhibidores, publicistas, funcionarios públicos o actores.

5. También nos enfrentamos al predominio de las historias de los países hegemónicos (Estados Unidos y Europa) mejor informados de su propia historia y que por "omisión o desconocimiento" relegan datos de países periféricos aunque sean pertinentes para un mejor conocimiento de la historia.

6. Un aspecto complementario del punto anterior es que, en la actualidad, muchos de los estudios realizados por nuestros investigadores y académicos tienen poca difusión en los países hegemónicos⁴⁴ y, por el contrario, esos países cuentan con estudiosos con la capacidad, los recursos y el respaldo institucional para venir a nuestros países donde asimilan, consultan y retoman los trabajos de investigación realizados por los mexicanos para difundirlos al resto del mundo y, en casos extremos, presentarlos como si fueran suyos.

⁴² Ejemplos de acervos documentales que, de manera incipiente y limitada proporcionan estos servicios en nuestro medio, son la Biblioteca Benjamín Franklin, el Centro Nacional de las Artes y la Filmoteca de la UNAM. En 2014 se inició en la Cineteca Nacional un servicio que pone a disposición del público en general un acervo digitalizado de aproximadamente cinco mil películas.

⁴³ Feldman 1991: 17.

⁴⁴ Burton Carvajal 1993: 13.

7. En nuestro país se carece de fuentes y de registros para el estudio económico de las industrias culturales. Prácticamente, los archivos de las empresas, de las asociaciones patronales y de los sindicatos relacionados con la industria, así como aquéllos de los estudios y laboratorios fílmicos han desaparecido. Tan sólo sobreviven –parcialmente- los acervos de las dependencias públicas, como los de la Secretaría de Gobernación y los de la Presidencia de la República, que han sido depositados o han sido trasladados al Archivo General de la Nación.

8. La relevancia socio-política y la incidencia en la vida cultural de los pueblos que posee la producción y comercialización masiva de bienes de naturaleza simbólica ha oscurecido su trascendencia económica. Falta conciencia acerca de la importancia de las industrias culturales en la economía nacional y que, en las cuentas nacionales, se desglosen adecuadamente los datos referentes a las actividades propias de la producción y comercialización de los bienes culturales. (Ver Piedras Feria, 2004).

Es pues, muchas veces, de manera indirecta, extrapolando a partir de las cintas supervivientes, de la visión en televisión o videograbaciones de cintas sujetas a la distorsión de los anunciantes y de la censura, de la recuperación de fotogramas aislados y fotografías de prensa, de testimonios, de crónicas, de fuentes hemerográficas, de documentos dispersos en archivos públicos y privados, del azar que nos pone en contacto con documentos y cintas, que podemos reconstruir nuestro pasado cinematográfico.

2.2. Estado del arte: Acerca de las fuentes y de la biblio-hemerografía sobre la historia del cine mexicano⁴⁵

Haremos una aproximación muy general al desarrollo histórico de la biblio-hemerografía sobre el cine mexicano y una aproximación a las fuentes potenciales para el estudio de la comercialización fílmica en nuestro país. La literatura dedicada al cine mexicano está conformada fundamentalmente por dos grandes vertientes: trabajos histórico-filmográficos y ensayos de crítica fílmica. Para los fines de esta investigación nos concentraremos en los primeros.

En el conjunto de la bibliografía referida a la historia del cine mexicano que, como hemos señalado, enfatiza la filmografía y la historia de la producción, se aprecia la ausencia de estudios amplios sobre el conjunto de la industria o especializadas en los diversos aspectos de la

⁴⁵ Algunas ideas y datos sobre la prensa fílmica de este apartado provienen de Dávalos Orozco y Flores Villela (2013) y de Vázquez Bernal y Dávalos Orozco (2006 y 2016).

comercialización de las películas mexicanas. Las referencias a la organización de la distribución y la exhibición es poco sistemática y es de naturaleza marginal, ocasional y circunstancial. Sin embargo, tales obras son una fuente historiográfica necesaria para nuestros fines. Su papel en el presente proyecto es doble, en primera instancia nos permitirán establecer el marco histórico general de la industria cinematográfica en el mundo y en México y, en un segundo momento, después de una relectura y revisión crítica, el estudio de tales materiales puede contribuir a esclarecer hechos, señalar pautas y precisar datos y tendencias.

Otras fuentes posibles son las orales y las documentales. Para esta investigación, hemos considerado pertinente orientar nuestro esfuerzo en la exploración de las segundas, especialmente las fuentes hemerográficas y, de éstas, aquéllas especializadas en las diversas facetas de la industria fílmica.

2.2.1. Algunos antecedentes.

Sobre el cine mexicano, durante los primeros sesenta años del siglo XX se escriben numerosas monografías parciales y trabajos periodísticos de diverso valor. Si, inicialmente, nos limitamos al campo editorial, Ángel Miquel señala como primer libro sobre cine editado en México a *El mundo de las sombras*, recopilación de crónicas periodísticas escritas por Carlos Noriega Hope, probablemente en 1921. (Miquel 2000a).

Según Helena Almoína (1999), la primera obra con un tema sobre cine mexicano es la de Rafael Martínez Guardia, *Dolores del Río, la triunfadora*, editada en 1931 en Madrid, aunque, en rigor, esa actriz trabajaba entonces para el cine norteamericano. *Voluntad cinematográfica* (1937), de Alberto T. Arai (Mencionado por Campos García 2000: 61), es, como la de Noriega Hope, fruto de entregas periodísticas previas. A mediados de siglo aparecen otras recopilaciones de trabajos periodísticos: *Cámara*, de Jorge Mendoza Carrasco *Lumière*, en 1944, y *Hablando con las estrellas*, que edita Ángel Villatoro en 1945. Si de estrellas se trata, el trabajo y la popularidad del talentoso *Cantinflas* da pie a obras exaltantes como la de Ismael Diego Pérez, editada en 1954, en México, por Indo-Hispana, con el título de *Cantinflas : genio del humor y del absurdo : interpretación original a la luz de la psicología y del arte*. (Almoína 1985). También, dedicado a una estrella, José María Sánchez García publica, en 1949, *María Félix : mujer y artista*. (Glosado en De los Reyes 1987).

Entre otros pueden mencionarse un esfuerzo comprensivo para abordar en su totalidad las condiciones y circunstancias de nuestra cinematografía es el publicado hacia 1938 por Alfonso Segura con el título de *El cine en México*.

A partir de 1949, en los últimos años del sexenio alemanista, la Comisión Nacional de Cinematografía promueve un interesante proyecto editorial de divulgación de la cultura, la técnica y la historia del cine que, desafortunadamente, queda a medias. Entre los trabajos publicados están las ediciones 1948 y 1949 de *El libro de oro del cine mexicano*, el balance económico de *La industria cinematográfica mexicana*, los guiones de *La otra*, de José Revueltas y Roberto Gavaldón (película dirigida en 1946 por el segundo), y de *El silencio es oro* (*Le silence est d'or*, 1947), de René Clair; y el manual *El cine en color*, prologado por Gabriel Figueroa. El organismo anuncia una próxima edición de *Cincuenta años del cine mexicano*, un trabajo del periodista José María Sánchez García con más de doscientas fotografías que, desafortunadamente, nunca ve la luz. (Vázquez Bernal y Dávalos Orozco 2006).

Existen otros textos de interés. En 1954, Diego Fernández Rúa firma “Historia del cine mejicano (sic)”, uno de los apéndices de la *Historia del cine*, de Mario Verdone, publicada en Madrid.⁴⁶ También es relevante *El libro negro del cine mexicano*, recopilación preparada por Miguel Contreras Torres de sus artículos, cartas abiertas e inserciones pagadas producto de su conflicto con el monopolio de la exhibición que encabezaba el norteamericano William Jenkins y que se publica en 1960. Un esfuerzo que intenta un abordaje general al entramado industrial del cine mexicano es el que publica -por su cuenta-, en 1964, Federico Heuer, bajo el título *La industria cinematográfica mexicana*. Heuer, economista y director del Banco Nacional Cinematográfico durante el sexenio del presidente Adolfo López Mateos, presenta una elaborada radiografía de una industria en plena crisis.

En la vertiente periodística, indiscutiblemente, el pionero en esta tarea es el periodista José María Sánchez García, quien durante los cuarenta y cincuenta recupera de manera sistemática datos y testimonios invaluable sobre el cine mexicano mudo y sonoro.⁴⁷ De la obra de José María Sánchez García, eminentemente periodística, que hemos logrado identificar

⁴⁶ Se refiere al texto *Historia del cine* / Mario Verdone, con cuatro importantes apéndices: Historia del cine español, por Luis Gómez Mesa; Historia del cine argentino, por Jaime Potenze; Historia del cine mejicano (sic), por Diego Fernández Rúa; [e] Historia de los cines menores iberoamericanos, por Maruja Echegoyen. Madrid : Xáforo, 1954. 151 p.

⁴⁷ Sobre algunos títulos de la obra de José María Sánchez García, eminentemente periodística, consultar Dávalos Orozco (1989a : 115-117) y Dávalos Orozco-Flores Villela (2013). Una aproximación biográfica a la obra de José María Sánchez García la realiza Yolanda Minerva Campos García (2000).

dedicado sobre todo al cine mudo mexicano, incluye los siguientes títulos, en orden cronológico:

1. "La historia del cine mexicano", en *Mundo Cinematográfico* (diciembre 1936-enero 1937) (Vázquez Bernal-Dávalos Orozco 2006. Cfr. *Mundo Cinematográfico*, diciembre 1936-enero 1937, p. 12);
2. "Historia gráfica del cine hablado en México", publicación por entregas de la filmografía de los diez años del cine sonoro mexicano a partir de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *Hoy* (1942) (referido en Campos García 2000: 47-52);
3. "Apuntes para la historia de nuestro cine" (serie irregular), en *Novedades* (1944-1945);
4. "Estrellas famosas que he conocido", serie publicada en *El Universal Gráfico* (agosto-diciembre 1944) y en el suplemento dominical de *Novedades* (1946), que recoge algunas de las 475 entrevistas que realiza en Hollywood en los años veinte (referido en Campos García 2000: 37);
5. "¿Quién es quién en nuestro cine?" (serie irregular), en *Novedades* (1944-1947), que acompaña a su columna noticiosa "Novedades en el cine" (1944-1949);
6. "Historia del cine mexicano", en *Anuario Cinematográfico Latinoamericano 1946-47*, Alfonso Murillo, editor gerente (1947), pp. 5-10;
7. "El cine en México : historia general" (9 capítulos), en la revista *Mañana* (1947);
8. "Historia de nuestra producción parlante", en el *Anuario 1945, 1946 y 1947(primer semestre)*, de la revista *El Cine Gráfico* (julio de 1947), pp. 172-174, 179-180;
9. *Cincuenta años del cine mexicano*, con más de doscientas fotografías, obra inédita anunciada por la Comisión Nacional de Cinematografía (1949?, 1950?) (Vázquez Bernal y Dávalos Orozco 2006);
10. "Cómo se inició y cómo se desarrolló nuestro cine" (7 capítulos), en el semanario *Voz* (1951);
11. "Historia del cine mexicano", en la revista *Cinema Repórter* (1951-1954); y,
12. "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda", en la *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955* / Ricardo Rangel y Rafael E. Portas, eds. (1957), pp. 36-103.

También el periodista Rafael Bermúdez Zatarain nos lega, publicadas entre 1927 y 1928 en *Magazine Fílmico*, suplemento mensual de *Rotográfico*, unas invaluable *Memorias fílmicas*, sobre la importancia del cine francés e italiano para los públicos mexicanos en las dos primeras décadas del siglo XX. Del mismo diarista son las nueve partes de una "Historia del la cinematografía nacional" publicada en *Ilustrado* en 1934. El cineasta Gustavo Sáenz de Sicilia publica en *Cine*, durante 1938, sus "Reminiscencias del cine nacional". Otros periodistas que nos legaron, de manera dispersa, algunos apuntes históricos sobre el cine mexicano son Carlos Noriega Hope y Roberto Cantú Robert.

2.2.2. Antecedentes de la investigación académica

La toma de conciencia sobre la necesidad de generar registros históricos de la cultura fílmica mexicana, de la producción cinematográfica nacional, de sus productores, realizadores, actores y técnicos; de sus circunstancias, se concreta con mucho retraso, a pesar del auge y de la trascendencia política, económica, social y cultural que adquiere la industria fílmica mexicana desde fines del decenio de 1930. Apenas en los años sesenta se inicia el estudio sistemático, riguroso y académico, así como el proceso de rescate y preservación de nuestra historia y de nuestro patrimonio cinematográficos.⁴⁸ El abordaje sistemático, académico, desde perspectivas históricas, sociológicas y críticas del cine mexicano es resultado de la iniciativa de diversos grupos de jóvenes con formación universitaria que se aproximan al disfrute del cine no sólo como una forma de entretenimiento sino, ante todo, como una experiencia artística.

Ese interés de los mexicanos por la historia de su cine ocurre y coincide con una serie de acontecimientos que suceden en otras partes del mundo alrededor de la historiografía fílmica durante el decenio de 1960. Es un fenómeno que también se presenta durante el mismo periodo en otras naciones de América Latina. Se privilegia el rigor documental y la escrupulosa exploración de archivos por parte de investigadores que, a su amplia cultura fílmica, suman su formación universitaria, con sus extensos conocimientos socioculturales, artísticos y humanísticos. (Marrosu 1995: 20-22, 27).⁴⁹

Así, en 1960, el número 31 de la revista *Artes de México* dedica un número monográfico al cine nacional que firma Emilio García Riera con el título “Medio siglo de cine mexicano”. (Almoína 1985). Tres años después, también García Riera publica *El cine mexicano*, primer número de la colección Cine Club de la editorial Era, a su vez antecedente de la primera edición de la *Historia documental del cine mexicano*, cuyos 9 volúmenes aparecen entre 1969 y 1978.

En 1968, en su serie Cine Club, la editorial Era publica por primera vez el notable trabajo crítico de Jorge Ayala Blanco *La aventura del cine mexicano*. En 1971, Aurelio de los Reyes obtiene su licenciatura en historia con *Los orígenes del cine en México*, editada como libro en

⁴⁸ Existen antecedentes de una Filmoteca Nacional, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, a cargo de Elena Sánchez Valenzuela, creada a fines del decenio de 1930 y que, aparentemente, no logró sobrevivir el decenio siguiente.

⁴⁹ Marrosu considera que la renovación del interés por la historia cinematográfica resulta de “hechos culturales” como los siguientes: la publicación en 1961 de *The Edison Motion Picture Myth*, de Gordon Hendricks; la realización en 1964 de la mesa redonda “La historiografía cinematográfica”, en el marco de la XXV Muestra Internacional de Cine de Venecia; la publicación en 1966 del tomo I de la *Histoire comparée du cinéma*, de Jacques Deslandes. (Marrosu 1995: 21).

1973, por la UNAM, primera aproximación rigurosamente histórica a los antecedentes del cine mudo mexicano. El mismo tema es abordado en 1968 por Luis Reyes de la Maza en *Salón Rojo*, recopilación de notas y crónicas de prensa del periodo 1896-1920. El mismo autor explora las consecuencias de la sonorización fílmica en *El cine sonoro en México*, publicado por la UNAM en 1973. Una muestra del potencial de la historia oral se realiza bajo la dirección de la historiadora Eugenia Meyer en los *Testimonios para la historia del cine mexicano*, que se publican en los primeros siete números de los *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, entre 1975 y 1976.

Paralelamente a los trabajos anteriores, se conocen, entre las primeras aproximaciones sociológicas, las tesis de Francisco G. Amado y Alicia Echeverría, *El cine en México (Estudios sociológicos)*, en 1960 y la de Francisco A. Gómezjara y Delia Selene de Dios, *Sociología del cine*, publicada como libro en 1973. Desde la perspectiva de la economía, ya en 1939 Alfonso Pulido Islas aborda el asunto en su tesis *La industria cinematográfica de México*; en 1945 lo hace José Villegas Rubio en *La industria cinematográfica nacional*; en 1963, Felipe Mier Miranda aborda en su tesis profesional *La industria cinematográfica mexicana*; Arturo Ceballos Valdez lo hace en *La industria cinematográfica* (1966) y, en 1969, María Eugenia Contreras Enríquez explora *La industria cinematográfica de México*. También se cuenta con trabajos de tesis que, desde la perspectiva del derecho, elaboran interesantes estudios histórico-jurídicos sobre la cinematografía mexicana, como *La intervención del Estado en la industria cinematográfica*, de José Lozano Cano (1959), la de Virgilio Anduiza Valdelamar, *El régimen jurídico de la industria cinematográfica nacional* (1965), actualizado y publicado como libro por la UNAM en 1983, o *La industria cinematográfica mexicana: estudio jurídico y económico*, de Fernando Macotela Vargas (1968).

A partir del decenio de 1970, los trabajos universitarios y recepcionales, cuyo tema principal es la historia, el análisis fílmico y el estudio del cine en general y del mexicano en particular, a la luz de las diversas ciencias sociales, se han multiplicado y florecido (Marrosu 1995: 22), como lo muestran diversos repertorios, bases de datos y los catálogos de la Biblioteca Nacional, de la Biblioteca Central de la UNAM, de la Fimoteca de la UNAM, del CUEC y de la Cineteca Nacional, entre otros.⁵⁰

⁵⁰ Una exploración sobre las tesis dedicadas al estudio del cine desde las diversas disciplinas universitarias la realiza Jiménez Cara (1985).

En la actualidad, Burton-Carvajal (1998: 14-15) afirma que, en América Latina, la bibliografía mexicana sobre cine nacional y latinoamericano es la más copiosa e importante, a la que le sigue la brasileña, escrita en portugués. Por su parte, Marrosu (1995: 27) considera que los aportes más relevantes a la historia del cine en América Latina proceden de México y de Brasil y agrega que,

En particular, la historiografía mexicana ha alcanzado un nivel de rigor documental ante el cual el resto de los investigadores latinoamericanos ya no podrán excusar sus frecuentes ligerezas deductivas y retóricas. Porque los mexicanos [...] han establecido la investigación sistemática y la crítica de las fuentes en contra de toda leyenda, siendo justamente el cine mexicano el más “legendario” de América Latina por su organización parahollywoodense y la fuerza continental de su mitología. (Marrosu 1995: 27).

2.2.3. Repertorios filmográficos, etc.

La ausencia de registros ha obligado, tanto a las viejas generaciones de investigadores como a las nuevas, a la elaboración de repertorios filmográficos que han sustentado sus ensayos, trabajos históricos o críticos. Así, se ha logrado una historiografía sobre el cine mexicano que puede considerarse escasa, irregular y de muy diverso valor, pero indispensable.

Como en el caso de algunos esfuerzos de hacer la historia del cine nacional, también de origen periodístico son algunas de las primeras filmografías, esfuerzos que presentan listados sistemáticos de la producción nacional que incluyen datos fundamentales sobre el personal técnico y artístico, fechas de producción y de estreno, entre otros y que se publican en las revistas cinematográficas de fines de los años treinta, como *Cinema Repórter* o *El Cine Gráfico*, como parte del ejercicio cotidiano de la información puntual sobre el devenir de la industria, o bien como parte de las cronologías o balances de fin de año que suelen incluir listados de la producción. También, en las guías, directorios y anuarios suelen aparecer repertorios filmográficos generales.

A partir de los sesenta, sin duda, las más relevantes empresas filmográficas han sido las emprendidas por Aurelio de los Reyes, Gabriel Ramírez, Juan Felipe Leal (con diversos colaboradores) y Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, sobre el periodo mudo; y las de María Isabel de la Fuente, Emilio García Riera y Moisés Viñas sobre el periodo sonoro. Indiscutiblemente, el pionero en esta tarea es el periodista José María Sánchez García, quien

durante los cuarenta y cincuenta recupera de manera sistemática datos y testimonios invaluable sobre el cine mexicano mudo y sonoro.

Mencionaré algunos de los trabajos filmográficos en sentido estricto sobre el cine mexicano editados hasta el momento y cuyo soporte es la investigación sistemática de fuentes primarias y secundarias:

2.2.3.1. Periodo Mudo

1. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)* (Puebla : UAP,1985), versión corregida y ampliada del trabajo de Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal;

2. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896 1920* (México : UNAM, Filmoteca, 1986), *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen II. 1920-1924* (México : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas, 1994) y *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen III. 1924-1931* (México : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas, 2000) elaboradas por Aurelio de los Reyes;

3. *Summa fílmica mexicana, 1916-1920* (México : el autor, 1989) de Federico Dávalos Orozco;

4. El apéndice filmográfico de *Crónica del cine mudo mexicano* (México : Cineteca Nacional, 1989) de Gabriel Ramírez;

5. Los trabajos filmográficos del equipo que encabeza Juan Felipe Leal: *La revolución mexicana en el cine nacional : filmografía 1911-1917* (México : Universidad Pedagógica Nacional,1991) de Alejandra Jablonska y Juan Felipe Leal, *Vistas que no se ven : Filmografía mexicana 1896-1910* (México : UNAM, Coord. de Humanidades : Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1993) de Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Alexandra Jablonska, *El arcón de las vistas : Cartelera cinematográfica del cine en México 1896-1910* (México : UNAM, Coord. de Humanidades : Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1994) de Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Arturo Flores Villela. Los trabajos anteriores han sido reelaborados y ampliados notablemente en las ediciones y reediciones, aun en proceso, de las series *Cartelera del cine en México 1903-1911* (iniciada en 2004), los apéndices filmográficos que forman parte de la serie *Anales del cine mexicano* (a partir de 2002), *El documental nacional de la Revolución mexicana* (2012) y anuncia una *Filmografía del cine mexicano (1896-1911)*.

6. El *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992* (México : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas, 1992), monumental y sintético esfuerzo de Moisés Viñas, ampliado y reeditado como *Índice general del cine mexicano (1896-2000)* (México : CONACULTA, 2005).

7. Pueden considerarse de "exploración filmográfica" o de "filmografías narrativas" las obras de Gabriel Ramírez (1980) sobre el cine yucateco y la de Guillermo Vaidovits (1987 y 1989) sobre el cine tapatío.

2.2.3.2. Cine sonoro

1. En numerosas guías, directorios y anuarios aparecen recuentos filmográficos. Comentaremos con más detalle estas fuentes en el apartado 2.3.

2. La contenida en la *Enciclopedia cinematográfica mexicana*, de Ricardo Rangel y Rafael E. Portas (1957),

3. *Bibliografía del cine mexicano* de María Isabel de la Fuente (1965-1967),

4. Los anuarios 1970-1977 de la *Producción Cinematográfica Mexicana*, editados por Procinemex.

5. Las dos ediciones de *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera (1969-1978, para el periodo 1926-1966; y 1992-1997, para el periodo 1929-1976). Es un esfuerzo que ha sido continuado por Eduardo de la Vega y colaboradores en los tres volúmenes de *Historia de la producción cinematográfica mexicana*, para el periodo 1977-1982 (2005, 2008 y 2016). A partir de este esfuerzo, García Riera y sus colaboradores realizan monografías biográficas que privilegian la documentación filmográfica.

6. La *Cartelera cinematográfica, 1912-2000*, elaborada por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco en 9 tomos editados desde 1980. Repertorio de los largometrajes nacionales y extranjeros estrenados en la ciudad de México. De esta obra existe una versión en CD-ROM que abarca de 1912 a 1989.

7. Las obras ya mencionadas de Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992* (1992), reeditado como *Índice general del cine mexicano (1896-2000)* (2005).

8. El *Diccionario del cine mexicano: 1970-2000*, compilado por Mario A. Quezada (México, D. F. UNAM, Filmoteca, 2005).

9. El recurso electrónico *Cien años de cine mexicano, 1896-1996*, elaborado por la Cineteca Nacional en 1999. (Reynoso Serralde, R., coord. edit. México, D. F. : Imcine ; Colima, Col. : Universidad de Colima).

10. La Filmoteca de la UNAM mantiene una base de datos con la información de la producción mexicana desde 1896 hasta la actualidad, que se nutre de las fuentes más disímiles a las que da crédito. El servicio se brinda a través de un sitio Web denominado *Filmografía Mexicana* (URL: <http://www.filmografiamexicana.unam.mx>).

2.3. Las fuentes para el estudio de la distribución y de la exhibición en México (1931-1942).

Consideramos que para el estudio de la comercialización de la producción fílmica mexicana en el periodo 1931-1942 podemos recurrir a fuentes orales, documentales e historiográficas. De las últimas, y después del veloz repaso sobre el panorama de la investigación fílmica en nuestro país, es evidente que se centran en la historia de la producción, la filmografía y la crítica. Las referencias a los procesos de distribución y de exhibición aparecen en pocas ocasiones; son casi siempre marginales o circunstanciales. Sin embargo, información, referencias y datos sobre empresarios, empresas, asociaciones gremiales, formas y organización de los sistemas de comercialización pueden deducirse de la lectura y relectura indispensable de este tipo de trabajos.

Obras comprensivas sobre el conjunto de la industria o referidas a la distribución o a la exhibición se emprenden en pocas ocasiones. Su escasez y el poco interés que despiertan entre los estudiosos del cine mexicano, las hace poco accesibles y, menos aún, estudiadas. De la exploración realizada en los apartados anteriores, pueden mencionarse tan sólo unos pocos, como *El cine en México*, de Alfonso Segura (1938), *Cinematografía en México*, de Alfonso Pulido Islas (1939), *Cinematografía en México : industria*, de José Villegas Rubio (1945), *El libro negro del cine mexicano*, de Miguel Contreras Torres (1960), *El cine en México (Estudios sociológicos)*, de Francisco G. Amado y Alicia Echeverría (1960), *La industria cinematográfica mexicana*, de Felipe Mier Miranda (1963) o *La industria cinematográfica mexicana*, de Federico Heuer (1964). Pueden escaparse de este recuento algún otro libro, además de ensayos y artículos breves dispersos y poco conocidos, algunos de ellos de difícil identificación, localización o acceso.

Los testimonios orales pueden considerarse prácticamente extinguidos o en vías de extinción. Estamos a más de 120 años del arribo del cinematógrafo a nuestro país y a más de 85 de la filmación de la primera versión sonora de *Santa*. Como hemos ya mencionado, José María Sánchez García recogió, entre los decenios de 1940 y 1950, numerosos testimonios biográficos y sobre los aspectos más diversos de la historia de la cinematografía mexicana. Ya en el decenio de 1970, el INAH emprendió un proyecto de historia oral que concedió gran importancia al rescate de los testimonios sobre el cine mexicano. Ya señalamos que algunos de los resultados de este trabajo, a cargo de Eugenia Meyer, que se dieron a conocer en los *Cuadernos de la Cineteca Nacional*.

Sin el rigor metodológico del trabajo anterior, pero con un indudable e inconmensurable valor documental y testimonial, pueden mencionarse la multitud de registros sonoros y audiovisuales de toda clase de personajes relacionados con la industria fílmica, resultado de entrevistas circunstanciales o de programas unitarios o de series realizados por o para la radio, la televisión y el cine. Podemos mencionar las series de televisión *Los que hicieron nuestro cine* (1984) y *Los que hacen nuestro cine* (1993), dirigidos por Alejandro Pelayo, así como el rico acervo de producciones realizado por la televisión pública, cultural y universitaria desde mediados del decenio de 1970.

Las fuentes orales hay que valorarlas con mucha cautela y cuidado. Las personas suelen ser bastante olvidadizas en lo que se refiere a fechas y hechos históricos o confundirse con ellos. Como es natural, su testimonio es totalmente subjetivo. Recuerdan, reviven y narran los hechos de los que fueron protagonistas, testigos o contemporáneos conforme a sus intereses, lo que suele producir deformaciones y tergiversaciones. Lo valioso reside precisamente en la valoración que dichas personas hacen de sus propias vivencias, en la riqueza anecdótica de sus recuerdos y en la evocación de hechos y situaciones personales o circunstanciales que difícilmente trascienden a otras formas de registro. Es por lo anterior que discrepamos de la opinión desfavorable que esta fuente le merece a Aurelio de los Reyes (1981: 18).

Entre las fuentes documentales se encuentran las publicaciones periódicas y los archivos depositados en colecciones tanto públicas como privadas. A pesar de su trascendencia, los archivos públicos y privados no se han explorado lo suficiente. Se trata de fuentes primordiales de información que contienen documentos oficiales, programas de cine, catálogos, correspondencia, fotografías, guiones y argumentos. Entre los investigadores sobre cine

mexicano que han recurrido tanto a acervos nacionales como internacionales de documentos, de manera fructífera, podemos mencionar a Aurelio de los Reyes, Juan Felipe Leal, Francisco Martín Peredo Castro y Ángel Miquel. Sin duda, otra veta valiosa, insuficientemente examinada, es la revisión, catalogación y difusión del material escrito depositado en las manos de los herederos de nuestros cineastas, empresarios cinematográficos, instituciones públicas y sindicatos. En ellos no solo podría localizarse la documentación mas variada (diarios, correspondencia, programas , recortes, contratos, etc.) sino que –incluso- pueden ser una fuente de hallazgos fílmicos.

A través de las publicaciones periódicas tenemos acceso a anuncios, publicidad, gacetillas, reportajes, notas, reseñas, crónicas, sinopsis argumentales, ilustraciones y fotografías de la producción fílmica mexicana y de sus protagonistas, así como de las vicisitudes de muchas de las películas en sus procesos de comercialización, de la aparición y desaparición de empresas y empresarios, de los avatares de los circuitos de exhibición; de la inauguración, reinauguración y cierre de salas de cine, de numerosos y variados editoriales y artículos de opinión sobre los problemas y la situación de la industria. Aunque con frecuencia nos informan de manera irregular y sesgada, son una fuente aún no cabalmente explotada, a pesar de su relativa accesibilidad y de su riqueza, que la hace una de las fuentes primordiales para el estudio de nuestro cine y en una de más ampliamente explotadas por prácticamente todos los investigadores interesados en la cinematografía mexicana. De los Reyes (1981) valora positivamente los resultados que pueden extraerse de estas fuentes. Uno de los obstáculos más graves que debe superarse cuando se decide sustentar una investigación rigurosa a partir de las fuentes hemerográficas es la dispersión y fragmentación de la información que ofrecen, diseminada en miles y miles de páginas y de títulos, que demandan un laborioso, minucioso y prolongado esfuerzo para que esté en posibilidades de brindar resultados pertinentes y significativos.

Por la naturaleza del presente proyecto, se considera que las fuentes primarias para el estudio de la comercialización (distribución y exhibición) en México durante el periodo 1931-1942 son las fuentes hemerográficas, específicamente, la prensa especializada de espectáculos dedicada al periodismo cinematográfico. Nos interesa analizar la evolución y la difusión del fenómeno cinematográfico tal y como ha sido abordado por las publicaciones fílmicas, evaluar su potencial como fuentes para el estudio del fenómeno cinematográfico desde una perspectiva estética, social e historiográfica (producción, exhibición, distribución, *star system*, etc.), así como

deducir, de manera aproximada, a través de la revisión de estas publicaciones, el desarrollo de los públicos cinematográficos.

Sin marginarla, se excluye en términos generales, para los fines de este estudio, la prensa diaria y demás de carácter general.

2.4. Notas sobre la prensa cinematográfica mexicana.⁵¹

Arte absorbente por excelencia, el cine satisface los gustos y esperanzas de todas las categorías: hay quienes se alimentan de una sola sesión dominical, y no faltan los empedernidos que a diario se dan un banquete de varias horas frente a la pantalla, guiados por lo que “el cronista recomienda ver”, y de ser cristianos, por las hojitas, de una incomprensible bobería, que “la legión mexicana de la decencia” se encarga de distribuir entre sus fieles con la altísima mira de ponerlos en guardia contra aquellas producciones que su estrecha ideal de moralidad, sumada a los conceptos de la Encíclica Vigilanti Cura y de todas las cartas episcopales escritas a propósito, cataloga como prohibidas y atentatorias.

Efraín Huerta, *Popularidad del cinematógrafo*, 1938.

De manera práctica y operativa, nos acogeremos a la definición de *prensa cinematográfica* que proponen Vázquez y Dávalos (2015):

La prensa cinematográfica se define como aquella cuyo centro de atención es la cinematografía en todos sus aspectos: los sectores de la industria (producción, distribución y exhibición), políticas públicas, *star system*, aproximaciones críticas, analíticas y académicas.

La prensa cinematográfica surge como una extensión de la prensa de espectáculos. De las reseñas y crónicas serias o frívolas del teatro de revista y de los espectáculos dramáticos, musicales u operísticos, se deriva el comentario cinematográfico. Pasa de las primeras sorpresas por el nuevo invento, al recuento sistemático de los estrenos, las estrellas y, claro, de las posibilidades y condiciones locales para el desarrollo de la producción cinematográfica.

⁵¹ Para la elaboración de este apartado y de sus sub-apartados, hemos tomado y reelaborado parcialmente el ensayo “Las revistas mexicanas de cine (1925-2012).” En *Para una historia socio – cultural del cine mexicano: El entre tejido de su trama (1896 – 1966)* / coords. Francisco Peredo y Federico Dávalos, 2016.

La prensa cinematográfica es fundamental para la formación de los públicos y cumple una importante función dentro la industria cinematográfica al desarrollar en el lector una cultura de consumo a través de notas informativas, artículos de orientación, reseñas fílmicas, reportajes de filmación, publicidad directa de cintas, gacetillas, notas frívolas o sensacionalistas, fotos y notas de "estrellas" orientadas a fomentar la adhesión por simpatía, belleza o escándalo con los actores y actrices (*star system*). A veces se concibe como parte de la actividad publicitaria y, en rigor, complementa y respalda esa labor de seducción que permite llevar públicos a las salas de cine.

Sin embargo, en medio del sensacionalismo, de la chabacanería y de la frivolidad propios de este tipo de periodismo aparecen noticias, datos, testimonios, documentos e información que dan cuenta de los más diversos procesos y fenómenos relacionados con el desarrollo de la industria fílmica.

2.4.1 Aproximaciones a la prensa cinematográfica mexicana.

La nota y la crónica fílmicas hallan un espacio en la prensa mexicana desde el arribo de la invención de los hermanos Lumière a nuestro país, en 1896. El cinematógrafo, las “vistas de movimiento”, se integran de manera casi inmediata a la vida cotidiana de los capitalinos y, poco a poco a la del resto de los mexicanos como una nueva forma de diversión popular. Talentos como Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Amado Nervo, Carlos González Peña, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, José D. Frías, José Luis Velasco, Francisco Zamora y otras selectas plumas no pierden la oportunidad de comentar en la prensa sus impresiones sobre el nuevo invento.

Luis G. Urbina (1868-1934), poeta, periodista, ensayista y crítico literario capitalino, es el primer cronista mexicano que firma una nota referida al invento de los Lumière. En un artículo (*El Universal*, 23 de agosto de 1896) apunta las ventajas del cinematógrafo sobre el kinetoscopio de Edison, señalando que “no es preciso ponerse en acecho, detrás de un lente, en postura incómoda, para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado”.

Con la formalización de la industria cinematográfica europea y norteamericana hacia fines de la primera década del siglo XX, primero; y con la consolidación del triunfo militar y la hegemonía política de Venustiano Carranza en México, hacia fines de 1915, se crean las condiciones para la fundación de secciones especializadas sobre cine en la prensa diaria y

semanaria, como en los entonces modernos *El Universal* (1916) y *Excélsior* (1917) y sus semanarios respectivos *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. En estas condiciones surge una primera generación especializada de periodistas que incluye a algunos aspirantes a cineastas como Rafael Pérez Taylor, José María Sánchez García, Rafael Bermúdez Zatarain, Carlos Noriega Hope, Cube Bonifant, Juan Bustillo Oro, Marco Aurelio Galindo, Alejandro Aragón, Carlos de Nájera y Elena Sánchez Valenzuela, entre otros.

Esta tradición continúa hasta la actualidad. Muchos de los críticos y comentaristas de cine más influyentes y reconocidos en nuestro medio, desde entonces, colaboran, habitualmente, en las secciones o suplementos, tanto de espectáculos como culturales, de la prensa diaria, de los semanarios de información semanal y de otras publicaciones periódicas.

El desarrollo del cine-espectáculo, la publicación de las carteleras cotidianas, las gacetillas publicitarias en los diarios y revistas, la creación de espacios para el cine en las secciones de espectáculos de los periódicos, la multiplicación de los aficionados y de los lectores, de manera paulatina genera las condiciones para el nacimiento, primero del periodismo cinematográfico y, después, a la fundación de numerosas publicaciones especializadas cuya fuente de información es el mundillo fílmico; es decir, de publicaciones dedicadas de manera exclusiva o casi, al cine, que explotan la afición al espectáculo cinematográfico, la devoción por las estrellas y la avidez de los públicos por información sobre las novedades fílmicas.

Una de las primeras revistas que se propone atender al espectáculo cinematográfico nacional desde su mismo subtítulo es *Arte y Deportes : revista semanal de deportes, teatros y cines*; que después transforma ligeramente su título en *Arte y Sport : revista semanal ilustrada de teatros, cines, deportes e información*, (1918-1920), aunque ahí, en realidad la cinematografía ocupa espacios ocasionales y reducidos. En nuestro país, es probable que la primera publicación dedicada por completo al espectáculo cinematográfico haya sido la revista mensual *Fotofilm*, dirigida entre 1925 y 1928 por Federico Olagaray.

Las revistas de cine, con la excepción de aquéllas de carácter académico, por lo general, se rigen por los mismos principios periodísticos que gobiernan a la prensa en general: su materia prima es la información de actualidad. De acuerdo con lo anterior, en estas publicaciones se pueden identificar los más variados géneros periodísticos que responden a diversos formatos, necesidades informativas y política editorial, como notas informativas, artículos de orientación cinematográfica, reseñas fílmicas, reportajes de filmación, publicidad directa de películas,

publicidad de diversos productos y servicios amparados en el prestigio de actores y actrices, gacetillas, notas frívolas o sensacionalistas, fotografías y foto-reportajes, artículos de opinión, columnas, editoriales, entrevistas, etc.

Desde 1925 hasta 2012 se han identificado más de doscientos títulos de revistas especializadas en cine o donde éste comparte un lugar prominente al lado de otros espectáculos, de otras formas de entretenimiento, de ocupación del tiempo libre, de otras industrias culturales o de otras formas artísticas y de consumo cultural. La cantidad, los contenidos y las características de tales publicaciones expresan a plenitud, tanto las circunstancias del cine nacional (desarrollo, florecimiento y crisis), como la evolución de los públicos lectores y de los aficionados al cine, de acuerdo con lo cuál se pueden apreciar las siguientes etapas, según Vázquez y Dávalos (2016): primeras revistas (1925-1931), primeros años del cine sonoro nacional (1931-1936), revistas de la “época de oro” del cine nacional (1936-1952), la crisis del decenio de 1950 (1952-1960), la renovación del decenio de 1960 (1961-1970), el nuevo cine mexicano (1971-1982), el proceso de desmantelamiento de la industria cinematográfica (1983-1994), y el fin de la industria cinematográfica y predominio excluyente de la exhibición de cine estadounidense (de 1994 en adelante).

2.4.2. El universo hemerográfico de la investigación (1925-1943).

Como resultado del proceso de exploración descrito más arriba, se logra establecer un primer acercamiento integral al universo de estudio, estableciendo un listado de revistas, de sus existencias y de su localización. Para el periodo que se investiga en este proyecto hemos considerado las 34 publicaciones periódicas mexicanas de cine identificadas en un trabajo hemerográfico previo.⁵² Se trata de títulos resguardados en alguno o algunos de los acervos pertenecientes a la Hemeroteca Nacional de México, a la biblioteca del Departamento de Documentación de la Fimoteca de la UNAM o al Centro de Documentación de la Cineteca Nacional de México. También hemos revisado los registros del catálogo colectivo SERIUNAM de publicaciones periódicas que se resguardan en el sistema bibliotecario de la Universidad Nacional Autónoma de México.

De ese universo editorial se considera que 19 títulos están especializados exclusivamente en cine y en los demás ocupa un lugar privilegiado al lado de otros espectáculos y medios de

⁵² Vázquez Bernal-Dávalos Orozco 2006.

comunicación. Ya otro proyecto, ha iniciado la indización parcial de nueve títulos que han generado un volumen aproximado de quince mil referencias.⁵³

En la tabla que se presenta a continuación, se enlistan las 34 revistas que inicialmente se intentó revisar y se destacan aquéllas especializadas en cine e indizadas parcialmente que fueron el filón principal que se explotó para estudiar la distribución y exhibición nacionales. También fueron de utilidad para otros temas relacionados con la presente investigación.

TÍTULOS DE PUBLICACIONES MEXICANAS DE CINE (1925-1943)		
TOTAL=34		
Sombreado**: Especializadas en cine (19) * Indización parcial (9)		
1	**Fotofilm	1925
*2	**Magazine Fílmico : Suplemento de Rotográfico (1926-1928) Indización parcial: 1926-1928.	1926
*3	Ovaciones : semanario de información taurina, teatro y variedades (Cine 1927-1928?) Indización parcial: 1927.	1926
*4	La Gaceta del Espectador : El Único Gran Periódico Cinematográfico y Teatral de la República (1928). Indización parcial: 1928.	1928
*5	El Redondel: semanario gráfico taurino ([1928]-1987) (Cine 1932-1987) Indización parcial: 1931, 1932, 1933.	1928
6	Respetable público: el deportivo de mayor circulación: bisemanario de teatros, cines, sucesos	1928?
*7	El Espectador : Teatros, Cines, Arte, Literatura (1930) Indizado.	1930
*8	**Mundo Cinematográfico : Revista Profesional de Cinematografía ([1930]-1938) Indización parcial: 1930, 1931, 1935, 1936.	1930
9	Vitáfono : El Magazine Cinematográfico de Prestigio	1931
*10	**El Exhibidor : El Periódico de los Cinematografistas Mexicanos (1932-1936?) Indización parcial: 1932.	1932
*11	**Filmográfico : Revista Mensual Cinematográfica Mexicana (1932-1938) Indización parcial: 1932-1938.	1932
12	**El Cine Gráfico : Semanario Ilustrado	1933
13	**Ases y estrellas : magazine cinematográfico	1934
14	Veá : Semanario moderno	1934
15	**Apreciaciones: sobre películas cinematográficas : boletín semanal	1935?
16	Imágenes	1936
17	Pantallas y Escenarios : El Mejor Magazine de Espectáculos	1936?
18	**Rex	1937

⁵³ La historia sociocultural de la cinematografía mexicana a través de las publicaciones periódicas 1925-1952, proyecto PAPIIT IN308009, a cargo del Dr. Francisco Martín Peredo Castro, 2009-2011.

19	**A.N.D.A./ boletín oficial de la Sría. de Org. y Propaganda de la Asociación Nacional de Actores	1938
20	**Cine	1938
*21	**Cinema Repórter : el cine en la semana (1938-1964) Indización parcial: 1938, 1940-1947.	1938
22	Emociones : Revista de Espectáculos	1939
23	**Novela semanal cinematográfica : revista ilustrada	1939
24	Arlequín: semanario humorístico y de espectáculos	1940
25	**La Pantalla : Una Publicación Quincenal	1940
26	**Novelas de la pantalla	1940
27	**Sinopsis	1940?
28	Hollywood : suplemento de Esto	1942
29	Jueves Taurino: Semanario Gráfico de Espectáculos	1942
30	**México Cinema	1942
31	Oiga : revista de radio y cine	1942
32	Radiolandia : Semanario de radio, televisión, teatro, cine, música, grabaciones	1942
33	**Diario Fílmico Mexicano	1943?
34	**El Imparcial Cinematográfico / Órgano Oficial del Cine U.T.E.C.M.	1943?

Tabla 3

2.4.3. Las revistas mexicanas de cine (1925-1952).

Reseñaremos brevemente la evolución de las publicaciones periódicas especializadas en el espectáculo cinematográfico durante sus tres primeras etapas, de 1925 a 1952.

La primera revista mexicana especializada en cine probablemente es *Fotofilm*, título descubierto en 1996 por el periodista, crítico e historiador Gustavo García. Por su calidad y contenidos imita a la veterana publicación norteamericana *Photoplay* (desde 1914, una de las primeras publicaciones profesionales de cine de los Estados Unidos). Tuvo dos épocas entre 1925 y 1928 y su director es Federico Olagaray.

Otra importante publicación es *Magazine Fílmico*, suplemento mensual de *Rotográfico*, a cargo de Rafael Bermúdez Zatarain y publicado entre 1926 y 1929, dedicado totalmente al cine. Aunque se alimenta fundamentalmente de las gacetillas publicitarias y del material gráfico que proporcionan en abundancia las distribuidoras de películas norteamericanas, no deja de registrar puntualmente los esfuerzos nacionales de producción; también se ocupa de las incursiones de numerosos mexicanos en la industria del espectáculo estadounidense y de las primeras experiencias del cine sonoro. Entre sus colaboradores destacan, además de Bermúdez Zatarain, Carlos de Nájera, Luz Alba (seudónimo de Cube Bonifant), Marco Aurelio Galindo, Adolfo Peimbert, y Alejandro Aragón.

Luis Reed Torres, citando a Cordero y Torres apunta la aparición en Puebla, en 1928, de la revista *Cinema*. Se trata de un título que no hemos podido localizar o identificar en los acervos explorados hasta el momento.⁵⁴

Durante el decenio de 1930, la prensa es un vocero incondicional del cine mexicano. Podemos recordar la enorme publicidad que, a través de los periódicos, se hace a las producciones fílmicas nacionales, así como las múltiples gacetillas que oficiosamente se publican antes, durante y después de los estrenos.

Gracias al florecimiento del cine sonoro mexicano, a partir de 1932, se expande una prolífica prensa de espectáculos que contribuye a la formación de espectadores afines y entusiastas. Entre aquellos periodistas o articulistas informados que mantuvieron, al lado de su entusiasmo por el cine, una actitud crítica sobre los valores y posibilidades del cine nacional, debemos mencionar al poeta Xavier Villaurrutia o a Luz Alba y, en la prensa, a las revistas *Filmográfico* y *Cinema Repórter*.

Filmográfico distribuye su primer número el 30 de marzo de 1932, día del estreno de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), película que gracias al invento desarrollado por los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez inaugura formalmente el cine sonoro mexicano. En sus páginas y portadas se alienta un muy incipiente *star system* mexicano, se anuncian las nuevas producciones y se respira un íntimo regocijo por el próspero desarrollo de “nuestro pequeño Hollywood”.

De este periodo cabe mencionar títulos orientados a “profesionales” del negocio fílmico, como *Mundo Cinematográfico*, editada por el distribuidor de cine Alberto Monroy, entre marzo de 1930 y 1938(?), y *El Exhibidor* (1932-1936?); éste último, producto de un conflictivo desprendimiento del primero, con quien rivaliza y antagoniza públicamente bajo la dirección de Ramón Rossains.

En el semanario *El Cine Gráfico* (1933?-1958?), se publican los primeros recuentos triunfales de la producción fílmica del país. Este hebdomadario se propone brindar un apoyo incondicional a la industria del cine mexicano. A través de sus editoriales, artículos, entrevistas, reseñas de películas, notas periodísticas y publicidad se aprecia un gran optimismo por el futuro de la industria de cine. A lo largo de su historia, la publicación, fundada por Antonio J. Olea,

⁵⁴ Cordero y Torres, Enrique, *Historia del periodismo en Puebla*, Puebla, Editorial de la Bohemia Poblana, 1947, citado por Reed Torres, Luis, “La prensa durante Obregón, Calles y Cárdenas (1917-1940)”, p. 288, en Ruiz Castañeda, María del Carmen; *et. al.*, *El periodismo en México : 450 años de historia*, 2ª ed., México, UNAM, ENEP-Acatlán, 1980.

cuenta con varios directores, dos de los cuales, también, son realizadores cinematográficos: Alfonso Patiño Gómez y Ramón Peón García.

El boletín *Apreciaciones* (1935?-1958?) es una hoja suelta que califica los contenidos de los estrenos cinematográficos de la semana, siempre en función de un juicio moral que se atiene a los estrechos criterios de la iglesia católica. La patrocina la Legión Mexicana de la Decencia y es dirigida por el ingeniero Enrique Trasloheros. El sistema de clasificación que aplica la Liga Mexicana de la Decencia es el siguiente: Clase A, buenas para todos; clase B-1, buenas para todos, pero no propias para niños; clase B-2, para adultos bajo reserva, para criterios formados; clase C-1, positivamente desaconsejables para todos; Clase C-2, Contrarias a la fe católica o a la moral católica o condenadas y prohibidas por la moral cristiana.⁵⁵

Roberto Cantú Robert es el fundador y director de la revista sobre cine de más larga vida en nuestro país: el semanario *Cinema Repórter*, alrededor de 28 años de 1938 a ¿1966? o 34 años si tomamos en cuenta su antecedente inmediato, la revista mensual *Filmográfico*, fundada por el mismo Cantú Robert en 1932. Son pocas las publicaciones periódicas sobre el tema que nos ocupa, hasta la fecha, que se aproximan a esa longevidad. Desafortunadamente, en general, las revistas de cine tienden a ser de vida corta y de periodicidad muy irregular.

La aparición de *Cinema Repórter*, en 1938, coincide con la llamada "época de oro" de nuestra cinematografía (1936-1952), que también lo es de las revistas de cine: *Cine Continental* (1945), *México Cinema* (1942-1955), *La Pantalla* (1940-1945), quincenal y el semanario *Cine Mexicano* (1944-1947?).

Hay que mencionar tres publicaciones de este periodo que no están representadas en los acervos explorados. La primera es *Sinopsis* (1940?), revista tapatía; la segunda es *Cine* (1938-1939), semanario del que existen tan sólo cuatro ejemplares en la Filmoteca de la UNAM y algunos anuarios dispersos en diversos acervos. El historiador Emilio García Riera tuvo oportunidad de conocerla y revisarla y destaca su interés por ir más allá de una publicación publicitaria y por publicar ensayos y reflexiones críticas sobre el desarrollo de la industria. También García Riera cita *Diario Fílmico Mexicano* (1943?), dirigida por Roberto Blanco Moheno. Este mismo periodista, que en ocasiones firma como *Bill Llano*, dirige *Cartel* (1947-

⁵⁵ Abundamos sobre las características de este boletín en el subapartado dedicado a la "Censura política y moral" del apartado 3.4.

1948), que presume su independencia afirmando que “no admite ni publica anuncios de espectáculos”.

Publicaciones como *Club 16 mm : revista mensual: Arte, técnica, pedagogía, industria y comercio del cine*, nace en 1948 y, hacia 1951, se transforma en *Tele Cine* para incorporar información sobre el novedoso medio electrónico de la televisión, recién llegado al mundo de los espectáculos. En realidad, la publicación es un vocero oficioso de los intereses y de las actividades del general Juan F. Azcárate, propietario de la empresa cinematográfica EMA (España, México, Argentina, S. A.), que se dedica a la producción de documentales y de la revista filmada *Noticiero Mexicano*, que promueve la producción, distribución y exhibición de cine en 16 mm.

Entre las revistas gremiales del periodo están *El Imparcial Cinematográfico*, órgano oficial de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (1943?-?); *Eco Cinematografista* (1945-1974?), órgano del STIC; *La Película*, cuyo subtítulo afirma que se trata del “periódico gremial del cine en México” (1946-1948); *El Exhibidor*, de la Asociación Nacional de Empresarios de Cines, que se publica desde junio de 1946 y que concluye su vida como *El Exhibidor de México* (julio 1946), hacia finales de la década; *A.N.D.A* (1938-1941), órgano de la Asociación Nacional de Actores, que después es continuada por *La voz del actor* (1955-1977).

También el gobierno, a través de la Comisión Nacional de Cinematografía edita un boletín semanal, *Cinevoz*, que alcanza 70 números entre 1948 y 1949.

Casos interesantes son *Novela semanal cinematográfica : revista ilustrada* (1939-1956), que dirige José Bolea, *Novelas de la pantalla* (1940-1958), que dirigen Benjamín Ortega y Guillermo Morales Ortiz, y *Cine Novelas* (1959-1965?), a cargo de Guillermo Vázquez Villalobos, pues ofrecen al público lector versiones novelizadas de sus películas favoritas, tanto mexicanas como extranjeras, ilustradas con fotofijas y fotos de rodaje procedentes de las cintas. Una variación interesante es *Cine : romances y novelas*. (1951-1952), que bajo la dirección de Manuel Suárez Valles, cuenta con la colaboración del historietista, argumentista, cantante de tangos y actor de cine José G. Cruz, quien con su técnica de fotomontaje (collage del dibujo con la fotografía) ilustra varias secciones.

2.5. Otras publicaciones periódicas: anuarios, directorios y guías.

Las guías, directorios y anuarios son fuentes documentales complementarias de las anteriores. En un sentido amplio estos impresos también caben dentro de la definición de publicaciones periódicas. Potencialmente pueden ser de gran utilidad, pues, habitualmente proporcionan datos de personas, empresas y organizaciones, así como relaciones, tablas y cuadros estadísticos, además de ensayos comprensivos de los aspectos más diversos relacionados con la industria, balances y demás. Entre otros, hemos identificado los siguientes:

1. *La Primera Guía Cinematográfica Mexicana : para el año de 1934.* [México] : Santini Editor, 1934.⁵⁶

2. *Directorio Cinematográfico Internacional de México 1938-1939* (A. L. Godoy, 1939), editado por Jack Starr-Hunt (Almoína 1985).

3. *El Cine Gráfico: Anuario* (¿1935-1951?).

3.1. *Anuario 1935.*⁵⁷

3.2. *Anuario 1938. El Cine Gráfico*, no. 226.⁵⁸

3.3. *Anuario 1941.*⁵⁹

3.4. *Anuario 1942-1943.*⁶⁰

3.4. *Anuario 1944-1945.*⁶¹

3.5. *Anuario 1945-1947.* Reúne los años 1945, 1946 y primer semestre de 1947 (julio de 1947).⁶²

3.6. *Anuario 1950.*⁶³

3.7. *Anuario 1951.*⁶⁴

4. *Guía Fílmica Mexicana*, 1943.

⁵⁶ Orozco 2012: 36.

⁵⁷ Existe un ejemplar en la Hemeroteca Nacional, según el reporte de Luis Gerardo Dávalos Vázquez (2016).

⁵⁸ Referido en la Bibliografía general de LAIS (2014). Existe un ejemplar en la Hemeroteca Nacional, según el reporte personal de Luis Gerardo Dávalos Vázquez (2016).

⁵⁹ Existe un ejemplar en el Fondo Adolfo Fernández Bustamante.

⁶⁰ Existe un ejemplar en el Fondo Adolfo Fernández Bustamante.

⁶¹ Aparece un ejemplar en el catálogo de la biblioteca del Inst. Nal. de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM, Clasificación: C PN1993.5M4 B38).

⁶² Existe un ejemplar en la Hemeroteca Nacional.

⁶³ Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional. Se presenta a sí mismo como la novena edición del anuario preparado por *El Cine Gráfico. El Cine Gráfico : anuario*, 1950 : semanario ilustrado / dir. Antonio J. Olea. -- México : Cine gráfico : [Banco Nacional Cinematográfico], 1950. 548 p. (Clasificación: 791.430972F CIN.g).

⁶⁴ Almoína (1988) informa de una edición de 1951.

5. *Guía Oficial del Cine en México, 1943-1944*, editada por Fernando Díaz Dufoo y Alberto Monroy en 1945.

6. *Anuario Cinematográfico Latinoamericano*, editado primero por Ángel Villatoro, por cuenta de la Cámara Nacional Cinematográfica, y del cual se conocen varias ediciones (1942, 1943, 1944 y 1945) y a cargo de Alfonso Murillo a partir de la edición 1946-1947. Se publicó una edición en 1948 (citada en Iturriaga 1951 [1994]: 203n.).

7. *Enciclopedia cinematográfica mexicana*, editada por Ricardo Rangel y Rafael E. Portas (1957).

Como puede apreciarse, la identificación de las fuentes y el acopio bibliográfico específico que se ha realizado, consta de tres facetas:

1. Identificación y revisión de obras generales e históricas sobre la organización y sobre la economía de la industria cinematográfica, en particular sobre la distribución y la exhibición, tanto nacional como internacional.

2. Identificación y localización de publicaciones periódicas generales y especializadas del periodo en estudio.

3. Revisión, acopio y organización del material hemerográfico.

Es a partir de tales fuentes que nos proponemos adentrarnos en el estudio de la comercialización del cine mexicano en los años que corren de 1931 a 1942.

Capítulo 3. La cinematografía mexicana (1931-1942)

3.1. Aproximación histórica a la sociedad mexicana del periodo. **3.1.1.** Maximato, cardenismo, y los inicios del avilacamachismo. **3.1.2.** El nacionalismo revolucionario. **3.2.** Desarrollo y características del sistema de las industrias culturales durante el periodo 1931-1942. **3.3.** Panorama de la cinematografía mexicana (1931-1942). **3.3.1.** Condiciones de la producción de 1931 a 1942. **3.3.2.** La producción: evolución histórica de géneros y temas. **3.4.** Política de comunicación social y cinematográfica. Función de la cinematografía. Las relaciones del estado mexicano con la industria cinematográfica. El estado mexicano como promotor de las diversas ramas de la industria cinematográfica nacional. Legislación. Política fiscal. Censura. **3.5.** Imaginar una industria: Diagnósticos, propuestas, planes y programas.

Me interesa proponer, aquí, una perspectiva de análisis que permita la comprensión cabal del devenir de la cinematografía mexicana en el periodo de 1931 a 1942. Intentaré plantear, con rigor, sus posibilidades de desarrollo y de inserción en el sistema de las industrias culturales del momento, en el contexto de la formación social mexicana, un país dependiente, subdesarrollado y subordinado bajo la hegemonía regional que detentan los Estados Unidos de América, que pugna por forjar, en ese marco, su proyecto nacional de desarrollo. Se trata de retomar y de dar continuidad lógica a otros esfuerzos teórico-conceptuales emprendidos en trabajos anteriores. (Dávalos Orozco 1989a y 2009).

Una perspectiva integral para abordar el estudio del fenómeno cinematográfico debe considerar, además de la producción, las formas y desarrollos tanto locales como regionales de los sistemas de distribución, de exhibición, de recepción, de consumo, apropiación y recreación de las películas por parte de los públicos; de las reacciones de las élites (políticas, económicas e intelectuales), así como el conocimiento de las políticas oficiales frente al espectáculo cinematográfico.

3.1. Aproximación histórica a la sociedad mexicana del periodo.

El conglomerado humano de la sociedad mexicana que consume y produce películas cinematográficas se transforma notablemente de 1930 a 1960. La República Mexicana, con una extensión territorial de 1,964,375 km², es un país en proceso de rápida urbanización: hacia 1930, el 66.53 de la población habita en zonas rurales; la población urbana pasa de 46.2% en 1950, a 58.7% en 1960. Es un proceso que también acelera la alfabetización (62.22 por ciento, en 1960) y la mediana escolarización de los mexicanos, aunque, en 1930, el índice de analfabetismo es de

59.26 %; y diez años más tarde, según el censo de 1940, se reduce a 51.56% (Iturriaga 1951 [1994]: 166). Un año antes del rodaje de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), el censo cuenta 16.6 millones de mexicanos; diez años más tarde, en plena consolidación industrial de nuestra cinematografía, ya sumamos 19.7 millones.⁶⁵ La naturaleza eminentemente urbana del fenómeno cinematográfico, asociado a las necesidades de entretenimiento de las masas que emigran del campo a la ciudad, explican el alto índice de asistencia a las salas de cine durante el periodo de estudio.

Como resultado de la Revolución se estimulan, de manera extrema en nuestra sociedad, los procesos de movilidad y de capilaridad social ascendente que favorece el crecimiento de las clases medias y la proletarización de las masas rurales, procesos que parecen estancarse a mediados de siglo (Iturriaga 1951 [1994]: 25-26). No obstante lo anterior, se aprecia como el sistema de clases de la sociedad mexicana se encuentra, a pesar de todo, profundamente impactado por la “línea de color” de la identidad étnica, desde los campesinos pobres, entre los que predomina la población indígena y –en palabras de Iturriaga (1951 [1994]: 123-124)-, los *mestindios* y *afromestizos*, hasta las clases altas urbanas, donde predominan los caucásicos; pasando por los grupos medios rurales y urbanos integrados por *mestindios*, *mestiblanco*s y, en menor medida, blancos.

3.1.1. Maximato, cardenismo, y los inicios del avilacamachismo.

Como resultado de la Revolución de 1910, el país inicia un vigoroso proceso de desarrollo nacionalista en el marco del capitalismo, con un amplio espectro de garantías sociales consagradas en la Constitución de 1917. Ese proceso de desarrollo ocurre en el contexto de un sistema político autoritario dominado, desde la presidencia de la República, a través del aparato burocrático, la maquinaria electoral del partido hegemónico (Partido Nacional Revolucionario, PNR), forjado durante el Maximato (1928-1935)⁶⁶, y su sistema de control corporativo de

⁶⁵ Los datos demográficos fueron tomados de INEGI 2000, INEGI 2002.

⁶⁶ El PNR y el Maximato son el producto inmediato del asesinato, en julio de 1928, del general Álvaro Obregón, presidente reelecto para el periodo 1928-1934, después de una sangrienta campaña que también costó la vida a sus oponentes, los generales Federico R. Serrano y Arnulfo R. Gómez. Dice el periodista José Alvarado (“Intenciones y crónicas”, *Excelsior*, 4 oct. 1967, en Alvarado 1976: 51) que así, “terminaba, en menos de un año, una lucha electoral con los tres candidatos muertos a tiros. La sangre parecía ser el signo de la vida mexicana”. La asamblea constituyente del PNR se celebra en Guadalajara, Jalisco, en marzo de 1929, al tiempo que un grupo de generales dirigidos por Gonzalo Escobar se levanta en armas en contra de Calles amparados en el Plan de Hermosillo (Meyer 1976: 121-122). El Maximato concluye en junio de 1935, el presidente Cárdenas afianza su poder y se convierte en el jefe nato del Partido y de todo el sistema político mexicano. “En una entrevista celebrada entre el general Calles y

sindicatos y de organizaciones agrarias, perfeccionado durante el régimen del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), que limitan de manera severa las libertades individuales y la acción política independiente, permitiendo, así, el control férreo de los diversos estamentos sociales que conforman a la nación.⁶⁷ De esta manera, la formación social mexicana transita de una sociedad predominantemente agraria a una industrial, siguiendo los modelos de las naciones hegemónicas en el mundo occidental. El proyecto histórico del Estado mexicano es “secularizar, industrializar y tecnificar” a la sociedad, y su brazo político lo constituye el Partido. (Lajous 1982: 7).

Es un modelo que se afianza y afina durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, cuando alcanza su expresión máxima el nacionalismo revolucionario: la movilización corporativa de las masas campesinas y obreras para respaldar los procesos de la reforma agraria y de la expropiación petrolera (poco después de ésta, el PNR se transforma, en 1938, en Partido de la Revolución Mexicana, PRM). De ahí, se explica,

La peculiaridad que ofrece el sindicalismo en nuestro país: su fuerza depende más del apoyo que le presta el poder público que de una robusta conciencia de clase de los propios obreros agremiados.⁶⁸

[...] Los organismos creados por este sector para la defensa de sus intereses no han tenido plena autonomía y su fortaleza se debe en gran medida al apoyo que el poder público les presta (Iturriaga 1951 [1994]: 48, 54).

Después de ese momento, los regímenes emanados de la Revolución de 1910 inician un muy lento proceso de regresión contrarrevolucionario. (Suárez Gaona 1992: 13-14). El gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) transcurre en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La conflagración mundial se inicia el 1º de septiembre de 1939; los Estados Unidos ingresan expresamente a la contienda el 6 de diciembre de 1941 y, el 28 de

un grupo de legisladores encabezados por el senador Ezequiel Padilla, que todos los diarios del país publicaron el 11 de junio, el “Jefe Máximo” se refirió al “marathón de radicalismo” por el que atravesaba el país [...] A nadie escapó que la declaración constituía una severa crítica al presidente [...] La crisis precipitada por las declaraciones de Calles [...] terminó cuando el 18 [de junio de 1935] el “Jefe Máximo” tomó un avión para Sinaloa, de donde partió más tarde a Estados Unidos.” (Meyer 1976: 158-159).

⁶⁷ Entre otros antecedentes, en el ámbito rural nace en 1925 la Liga Nacional Campesina; en 1933 surge la Confederación Campesina Mexicana y en 1938, “gracias a la ayuda activa y directa del Presidente Cárdenas”, se funde a los campesinos organizados en una sola central, la Confederación Nacional Campesina (CNC) (Iturriaga 1951 [1994]: 38-39). De entre las muy diversas organizaciones obreras, es sobretodo, a partir de la disgregación de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM, fundada en 1918), al iniciar el decenio de 1930 y de la ruptura entre el general Plutarco Elías Calles y el presidente Lázaro Cárdenas (junio de 1935), que, en febrero de 1936, se reúne en una gran central al movimiento obrero: la Confederación de Trabajadores de México (CTM) (Iturriaga 1951 [1994]: 50-51).

⁶⁸ El autor se refiere a las relaciones entre la CROM y el general Álvaro Obregón en 1920, en el contexto del levantamiento contra el presidente Venustiano Carranza amparado en el Plan de Agua Prieta.

mayo de 1942, México se declara formalmente en estado de guerra con las potencias del Eje Berlín-Roma-Tokio, participando en el frente del Pacífico con un destacamento aéreo expedicionario, el Escuadrón 201. Más relevante fue el papel de México en la retaguardia: la firma del llamado Plan Bracero permite que, fundamentalmente, miles de mexicanos apoyen la agricultura norteamericana, aunque también se incorporan a las fábricas ávidas de mano de obra. Por otra parte, se ponen a disposición del esfuerzo de guerra las riquezas agrícolas, minerales y petrolera del país.

La política del presidente Ávila Camacho edulcora muchas de las posiciones nacionalistas del régimen revolucionario a cambio de apoyos materiales y financieros para la implantación de la política de sustitución de importaciones, que acelera el proceso de industrialización del país iniciado a mediados de los veinte, y estimula el crecimiento explosivo de las ciudades y la migración del campo a la ciudad. Así, se mantiene el crecimiento de la economía, que se ve respaldado por la inmigración de capitales europeos. En nombre de la “unidad nacional”, que demanda la contienda, se atemperan o reprimen las demandas sindicales y agrarias, con el respaldo de las organizaciones de izquierda. (Suárez Gaona 1992: 14). Como una concesión a la clase obrera y a la burocracia se fundan sistemas de seguridad social y de administración de pensiones.

3.1.2. El nacionalismo revolucionario

Los intelectuales se apoyan en un conjunto de teorías que transmiten de grupo en grupo, de tradición en tradición, a partir de las revistas, de las instituciones culturales donde se expresa la reflexión y la enseñanza.

Gabriel Careaga, “Sociología de la cultura”, 2003.

Es importante apuntar el ambiente ideológico y cultural que se respiraba en el periodo posrevolucionario y, concretamente, durante el decenio de 1930, para comprender mejor el por qué de los asuntos abordados por el cine mexicano del período en estudio y la política gubernamental de respaldo al desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Todas las disposiciones oficiales en materia de comunicación social están permeadas por los principios del nacionalismo revolucionario, tal y como ocurre con todas las acciones políticas y legislativas de los regímenes revolucionarios a partir de 1917. El nacionalismo revolucionario no puede entenderse como un cuerpo sólido, orgánico y coherente de ideas. Se trata de una serie de principios que se fueron amalgamando, paulatinamente, con el correr de los años y como

resultado de la profunda sacudida política y social que significa el movimiento revolucionario iniciado en 1910. Veamos algunos de sus antecedentes y consecuencias en la vida social y cultural de México.

Las raíces más hondas de la inconformidad social, que se canalizan a través de la violencia revolucionaria iniciada el 20 de noviembre de 1910 son, según la historiadora Josefina Vázquez de Knauth (1975: 193-194), las siguientes:

a) La cuestión agraria, que se expresa en la fuerte concentración de la tierra por venta de terrenos nacionalizados a la Iglesia y a las comunidades indígenas, y que condena a la mayoría del campesinado al peonaje;

b) La cuestión obrera: con el desarrollo de la industrialización surge la clase obrera cuyos incipientes esfuerzos reivindicativos y organizativos son siempre severamente reprimidos; y

c) El crecimiento de los sectores medios que aspiran al poder.

Según Gómez Morín, es hacia 1915 que se toma conciencia clara de esos problemas y se incorporan al programa político del carrancismo:

El problema agrario, tan hondo y tan propio, surgió entonces con un programa mínimo definido ya, para ser el tema central de la Revolución. El problema obrero fue formalmente inscrito, también, en la bandera revolucionaria. Nació el propósito de reivindicar todo lo que pudiera pertenecernos: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas. Y en un movimiento expansivo de vitalidad, reconocimos la sustantiva unidad Ibero-Americana, extendiendo hasta Magallanes el anhelo [...] Del caos de aquel año [1915] nació la Revolución. Del caos de aquel año nació un nuevo México, una idea nueva de México y un nuevo valor de la inteligencia en la vida (Manuel Gómez Morín, 1915, 1927, citado en Monsiváis 1976: 334).

Luis Cabrera, analizando *a posteriori* las causas de la revolución, las resume en los siguientes fenómenos económico-sociales: el caciquismo, el peonismo, el fabriquismo, el hacendismo, el científicismo y el extranjerismo. (Citado por Mancisidor 1973: 51).

Fueron los campesinos los que al engrosar las filas de combatientes de la revolución le imprimen un fuerte contenido agrarista. Sin embargo, son incapaces de consolidarse políticamente y sucumben, finalmente, frente a la mayor capacidad política y organizativa de los sectores medios burgueses. Lo mismo sucedió con la incipiente clase obrera debido a su "raquitismo numérico" e "inconsistencia doctrinal". (Blanquel 1974: 145-146).

Aunque no se aprecian diferencias sustanciales frente al proyecto general, constitucional y de desarrollo, los diversos grupos y caudillos sostienen puntos de vista diversos acerca de la llamada “cuestión social”, especialmente en lo relativo al tratamiento de los problemas agrario y obrero. Es este el aspecto que más tarde daría su marca distintiva y específica a nuestro proceso revolucionario. Ya había sido claramente formulado en la doctrina del Partido Liberal desde 1906 y el bloque "jacobino" del constituyente lo plasma en la nueva constitución: “La creación y desarrollo de una economía capitalista, sólo que liberada de las injusticias sociales que provoca”, en palabras de Eduardo Blanquel (1974: 152). También, un antecedente de la noción de un Estado “rector” la aprecia Carmona Amorós (1992: 45) en las palabras de Heriberto Jara pronunciadas en 1912, en el transcurso de la XXVI Legislatura y señala:

En la Constitución de 1917, por los derechos concedidos a los individuos y a los grupos sociales, por las facultades de la nación y las atribuciones constitucionales de los poderes, sobre todo los del ejecutivo, quedó implícita la responsabilidad encomendada por la soberanía nacional al Estado –y al jefe de éste, el presidente de la República- de llevar adelante la reforma social.

De acuerdo con Jorge Basurto (1992: 1), la naturaleza asistencial del Estado (“Estado de bienestar”) es el núcleo alrededor del cual se desenvuelven los programas de los gobiernos surgidos de la Revolución; en síntesis, “acceder a un sistema de capitalismo organizado con una cierta socialización de la economía;” que garantice una política redistributiva y de fomento de garantías sociales (educación, salud, vivienda, empleo y pensión).

Es, precisamente, en las filas revolucionarias donde se forjan y templan los principales ideólogos de la revolución. Profesionistas, maestros y demás intelectuales antiporfiristas se incorporan a la revolución y legitiman y dan coherencia a los levantamientos contra la dictadura y, más tarde, contra la usurpación huertista. La conciencia de los problemas obreros y campesinos, la llamada “cuestión social”, subyace abierta o subrepticamente en todos los planes y proyectos políticos del proceso revolucionario. Asimismo, es con la fuerza de las armas que se defienden los diversos proyectos de reestructuración de la sociedad mexicana. “Fue evidente que los hombres que en los años de 1913 a 1917 tuvieron el mayor poderío y decidieron las acciones más importantes de la Revolución, no eran militares de carrera; se lanzaron a la lucha en busca de reivindicaciones políticas y sociales”. (López Rosado 1974: 184).

De igual manera, la política cultural de la revolución en las áreas de educación pública y de bellas artes estuvo marcada por el nacionalismo, el indigenismo y la conciencia del problema agrario y obrero:

El nacionalismo se dirigió a promover la independencia económica, a proteger la industria nacional y a remediar el conflicto que ha existido entre el capital, que es extranjero y el trabajo que es mexicano. De aquí la trascendental importancia del problema obrero. El indianismo demostró el reconocimiento de un hecho, que estuvo por mucho tiempo casi olvidado; esta es, que la gran masa de la población indígena forma parte principal de la cultura mantenida y sostenida sobre la tierra de México y que las aportaciones de las culturas externas no se han incorporado plenamente a la cultura mexicana. (López Rosado 1981: 397).⁶⁹

El verdadero florecimiento del proyecto artístico y educativo de la Revolución ocurre después del régimen carrancista, a partir del gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924), con José Vasconcelos como rector de la Universidad Nacional de México (1920-1921)⁷⁰ y al frente de la Secretaría de Educación Pública (SEP, 1921-1924)⁷¹; influjo que se prolonga hasta el final de la década siguiente. Para Gerardo Estrada, “la visión vasconcelista rescató valores artísticos y culturales que el colonialismo, el racismo y la discriminación social habían sojuzgado y marginado” (Estrada Rodríguez 2010: 458). Sus frutos más notables se aprecian en las artes plásticas (el muralismo o “arte público” de carácter monumental), en la literatura y en los procesos de codificación, de rescate y de institucionalización del folclor y de las tradiciones indígenas y regionales.

Elementos y entelequias precoloniales de las culturas autóctonas, sirvieron para la construcción simbólica de los componentes representativos del Estado posrevolucionario y de la identidad de todos los mexicanos y se rescata la actividad y la evidencia viva y activa de las culturas mestizas y campesinas vigentes para, de manera selectiva, retomar y transcribir, apropiarse, reelaborar y difundir valores, tradiciones y prácticas como representativas de la esencia nacional de México. Se inventan o retoman tradiciones locales o regionales populares para que, ya refundidas y recodificadas se ostenten como propias de todo México, en un esfuerzo

⁶⁹ Gracias a pensadores como el antropólogo Manuel Gamio se reemplazan “las categorías raciales por conceptos culturales en la clasificación de los grupos humanos”, rechazando el determinismo genético y defendiendo la idea de igualdad entre los diferentes pueblos o culturas (“razas”). *Cfr.* Yankelevich 2012: 152.

⁷⁰ Cuando triunfa el Plan de Agua Prieta, con el derrocamiento del Presidente constitucional Venustiano Carranza, el presidente interino, Adolfo de la Huerta, nombra a Vasconcelos jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes, del cual dependía la Universidad Nacional de México.

⁷¹ La Secretaría de Educación Pública se crea con fecha 5 de septiembre de 1921 (Aguilar Camín 1982: 96) e inicia sus funciones el 12 de octubre de 1921 (Moreno 1996: 73).

de construcción de una identidad nacional homogénea que se sobreponga a, o difumine y elimine las diferencias regionales y locales. En el proceso de localización e identificación de elementos adecuados para la construcción de una identidad cultural se privilegian las manifestaciones mestizas sobre aquéllas estrictamente indígenas. El indígena, aunque reconocible y apreciable, debe integrarse a la identidad mestiza, a la “raza cósmica” vasconceliana para sobrevivir. (Vázquez Valle 1989: 4-6).

Para la difusión y promoción de las políticas culturales y educativas Vasconcelos también se apoyó en los nuevos medios de comunicación al fundar, en 1924, Radio Educación (Estrada Rodríguez 2010: 459).⁷² El impulso nacionalista de Vasconcelos se extendió al grabado, la escultura, la música, la danza, la fotografía, y, posteriormente, a la cinematografía. Las búsquedas para desbrozar el camino que nos permitiera alcanzar una identidad propia; el espíritu y, aún, la euforia de los hallazgos la expresa José Juan Tablada:

Comenzamos a darnos cuenta de que si en algo no somos tributarios del extranjero es en cuestión de arte. Distinguimos que México entre todas las naciones del continente, es la única que tiene una gran tradición artística, indígena, colonial y moderna (citado por Careaga 2010: 81).

Para José Joaquín Blanco (1982: 88), la campaña educativa de José Vasconcelos se desenvuelve alrededor de la coordinación de cinco acciones: escuelas, bibliotecas, bellas artes, alfabetización y educación indígena. En ese plan educativo y cultural de Vasconcelos, Carlos Monsiváis aprecia seis facetas que se interrelacionan íntimamente entre sí en un solo y ambicioso proyecto: la educación formal y escolarizada, “concebida como actividad evangelizadora que se efectúa a través de las misiones rurales que *predican* literalmente el alfabeto y despiertan una efectiva, así sea mínima, conciencia cultural”; campañas en contra del analfabetismo; difusión y promoción de las artes; el contacto y las relaciones con el resto de las culturas latinoamericanas y española; la incorporación del indígena al proyecto educativo y escolar de la nación; y la difusión y patrocinio de las artesanías populares. (Monsiváis 1976: 345-348).

⁷² En esa tarea fundacional tuvo un papel relevante la primera directora de la radiodifusora, María Luisa Ross (1880-1945). Profesora normalista, periodista, escritora, directora de la Biblioteca del Museo Nacional y fundadora de la Unión Feminista Mexicana y de la Unión Femenina Iberoamericana, María Luisa Ross fue también una de las primeras entusiastas del cine mexicano. Ross, “la de los ojos magnéticos”, primero fue alumna y, después, asistente de Manuel de la Bandera en la cátedra de Arte Teatral que se impartía en el Conservatorio Nacional de Música y de Arte Teatral, para quien colabora como guionista y actriz principal en la cinta *Obsesión* (1917). También actuó en la comedia (“entretenimiento cinematográfico de índole comercial”) *Maciste turista* (Santiago J. Sierra, 1917).

De acuerdo con Moreno (1996: 73), la gestión de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública se caracterizó por un “eclecticismo impresionante”, “pues adaptó ideas e iniciativas educativas y pedagógicas de diversos orígenes a la realidad mexicana, las que han perdurado más por su idealismo que por su sentido de realidad”. Pueden señalarse su deseo de educar a los campesinos monolingües y analfabetos con ideales atenienses del siglo V a.c.; la imitación del modelo de educación popular que se inspira en las experiencias de Anatoli Lunacharsky en la naciente Unión Soviética; la aplicación de los principios de la escuela activa propuestos por el norteamericano John Dewey, etc.

Para Jorge Basurto (1992), es durante el régimen presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) cuando los lineamientos del nacionalismo revolucionario se establecen con claridad. Ante la ausencia de una burguesía consolidada como motor del desarrollo, el Estado interviene en la vida económica para compensar la debilidad del ahorro interno y complementar la limitada inversión de los particulares (economía mixta), siempre pendiente de tutelar los derechos de los trabajadores de la ciudad y del campo frente al capital, así como de rescatar al indígena de su condición marginal y de abandono secular. El nacionalismo mexicano, especialmente durante el cardenismo, rechaza a la burguesía proimperialista y busca la plena independencia del país respecto del capital extranjero e impugna de manera rotunda la doctrina Monroe, para lo cual respalda, decididamente, a la burguesía nacionalista con medidas que promueven vigorosamente el desarrollo industrial, que es protegido de los embates del exterior, entre otras, con medidas arancelarias, cuotas de importación, exenciones fiscales y permisos especiales de importación. Es fundamental, para alcanzar este objetivo, la expropiación de la industria petrolera, que mantiene bajos los precios de los hidrocarburos. Otro rasgo peculiar del Estado mexicano revolucionario, es el populismo que establece “la vinculación orgánica del Estado con las masas y la consecuente movilización de éstas en provecho del primero”. (Basurto 1992: 1-8).⁷³

⁷³ Es de la misma opinión Cuevas Díaz (1992: 31): “La persistencia de un proyecto político populista en México tuvo así sus bases en la gran fortaleza del Poder Ejecutivo, y en la consecución de un crecimiento económico exitoso que no se contrapuso a una cierta redistribución progresiva del ingreso. En ese panorama la reproducción de la clase gobernante se hallaba muy cerca de las filas del partido tricolor, lo que le dio una gran autonomía –por varios decenios- en la toma de decisiones públicas; este *statu quo* perduró mientras la burguesía nativa no maduró como interlocutor capaz de poner en entredicho el patrón vigente de control político. Así, el llamado proyecto nacional-revolucionario prevaleció hasta que se dio el desplome de las finanzas públicas tras el “boom petrolero” de 1978-1981; fue entonces que se mostró ya inviable la continuidad del Estado benefactor a la mexicana (populismo de alto perfil), ya que un relanzamiento de la economía nacional presupondría, en los años ochenta, un creciente debilitamiento de los segmentos sindicales en el escenario político. El fenómeno del galopante endeudamiento

Buena parte de las élites intelectuales y artísticas del periodo estuvieron de acuerdo en los proyectos modernizadores del nuevo estado, pero los divide el papel que debe jugar la incorporación de la cultura popular y la “búsqueda de las fuente sustentadoras de la identidad y de las características del ser y la cultura mexicanos” (Vázquez Valle 1989: 1-2). Muchas de las instituciones sobre las que se sustenta y se afianza el nuevo régimen se deben a la acción de los miembros de la llamada generación de 1915. Manuel Gómez Morín diseña y organiza el Banco de México, el Banco de Crédito Agrícola; diseña con Palacios Macedo la Ley del Impuesto sobre la Renta y funda el Partido Acción Nacional (1939). Vicente Lombardo Toledano fue gobernador interino del estado de Puebla, es una figura indispensable en la fundación de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), funda el Partido Popular y la Universidad Obrera de México y es candidato a la presidencia de México. Narciso Bassols fue secretario de Educación Pública y de Hacienda. Daniel Cosío Villegas crea el Fondo de Cultura Económica y la Casa de España en México (1937, antecedente de El Colegio de México, 1940) y es uno de los organizadores de la Escuela de Economía de la UNAM. (Monsiváis 1976: 343-344).

El impacto social de la Revolución, así como de su proyecto ideológico y cultural no debe hacernos pensar falazmente en la expresión de un pensamiento único en la sociedad mexicana. Si bien, el nacionalismo revolucionario es el sistema de pensamiento hegemónico y oficial, promovido desde el sistema educativo, la prensa y a través de las agencias corporativas del régimen, y que cuenta con un amplio consenso entre las masas, en los campos de la política y de la cultura el espectro ideológico de la época es más complejo.

Como puede apreciarse, la lucha revolucionaria no se limita al campo de batalla, sino que también se extiende al plano de las ideas. Los principales enemigos ideológicos del nacionalismo revolucionario son, lo que podemos llamar, el pensamiento “científico” (positivismo y evolucionismo) y el pensamiento “hispano-católico”. Ambas vertientes no siempre se presentan puras; más bien, en nuestras élites porfiristas el pensamiento conservador presenta una amalgama variada.

Puede considerarse que el nacionalismo revolucionario, al mezclar nacionalismo, indigenismo, obrerismo y agrarismo, forja una versión radicalizada de lo que por un lado Tulio Halperin llama la “conciencia de la originalidad hispánica y católica de Latinoamérica” y, por

externo, como es sabido, tuvo también su papel en el nuevo juego de decisiones de alto nivel (empresarios y gobernantes).”

otro, del pensamiento evolucionista y positivista, ambos habituales entre los sectores dominantes en la sociedad mexicana antes de la revolución y que persisten con variantes después de ésta entre los grupos más conservadores de la nación. El concepto de civilización latina y cristiana surge para responder al avance cultural de los Estados Unidos; sin entender que era un resultado paralelo a su expansión económica. (Halperin 1972: 294, 296).

Así, pues, conviven en el período, de manera conflictiva, varios conglomerados de ideas: por un lado, las emanadas de la revolución, aun en proceso de conformación y las del viejo régimen, a las que se suman otras formas de expresión política e intelectual que resultan de la influencia de los movimientos artísticos, culturales y políticos del momento en el mundo, entre ellos el marxismo y las diversas vanguardias artísticas. Para Gerardo Estrada (2010: 461, 462), los regímenes de la Revolución fundamentaron sus políticas culturales en la opinión de los intelectuales, pero jamás pretendieron “inmiscuirse en las polémicas y en las controversias y conflictos estéticos o políticos de los grupos intelectuales”. Considera una circunstancia afortunada que,

El Estado no pretendiera uniformar o determinar líneas en lo que a la política cultural se refiere. Fue quizá la diversidad de intereses y la imposibilidad de complacer a todos lo que motivó la diversidad pragmática antes que una hegemonía ideológica que provocara exclusiones. (Estrada Rodríguez 2010: 463).

Una opinión parecida sostiene Gabriel Careaga, quien afirma:

Y, en efecto, la sociedad mexicana, por más autoritaria que haya sido por el partido hegemónico, no fue una sociedad cerrada ni que negara la cultura universal. Por el contrario, la pasión crítica de la cultura mexicana, a través de sus múltiples manifestaciones, fue su necesidad de renovación y apertura, y ella impidió que se transformara en una sociedad totalitaria (Careaga 2003: 82).

Para Carlos Monsiváis esto es posible gracias a la naturaleza “flexible y adaptable”, tanto de la política como de la ideología que se desarrolla alrededor de la noción de la cultura de la Revolución mexicana:

La función de la “cultura de la Revolución Mexicana” ha sido, las más de las veces, ir legitimando al régimen en turno aportando una atmósfera flexible y adaptable a las diversas circunstancias políticas, capaz de ir de la consigna monolítica “No hay más ruta que la nuestra” al mecenazgo simultáneo de corrientes opuestas (Monsiváis 1976: 307-308).

A la convocatoria de Vasconcelos responden, entre otros, los intelectuales de la llamada generación de 1915, herederos, a su vez del grupo del Ateneo, a la que pertenecía el mismo Vasconcelos (Estrada Rodríguez 2010: 459).⁷⁴

La discusión sobre el “deber ser” de la nación mexicana se extiende –también– hacia otros grupos y personajes. Los miembros del grupo formado alrededor de la revista *Contemporáneos* hacia 1922,⁷⁵ es tachado por el Grupo Estridentista, de Manuel Maples Arce, de

conservadores, extranjerizantes y faltos de compromiso revolucionario, pues lo que se necesitaba, decían, era un arte de vanguardia viril y nacionalista, acorde con el espíritu posrevolucionario de la época (Estrada Rodríguez 2010: 460).

Incluso, Maples Arce llegó al extremo de atacar a los Contemporáneos aludiendo a las preferencias sexuales de algunos de sus miembros. A la ofensiva se adhieren intelectuales como José Rubén Romero, Julio Jiménez Rueda, Mauricio Magdaleno y Héctor Pérez Martínez. La pugna se amplía hasta el decenio siguiente atacando a la revista *Examen*, fundada por Jorge Cuesta, donde algunos de los Contemporáneos se habían refugiado. Los Contemporáneos siempre alentaron la apertura a las nuevas tendencias artísticas e intelectuales del mundo cuestionando los excesos y la cerrazón del nacionalismo oficial. A su espíritu cosmopolita debemos la fundación del primer cine club mexicano. (Estrada Rodríguez 2010: 460-461).⁷⁶

La moral, profundamente conservadora, de algunos intelectuales de izquierda afines al Partido Comunista, los lleva a organizar, en 1933, un Comité de Salud Pública para erradicar a los homosexuales de la vida pública del país (Monsiváis 1976: 389). La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), afines al nacionalismo revolucionario, también se sumaron al linchamiento moral y político de los Contemporáneos, a los que especialmente calificaron como

⁷⁴ La generación de 1915 la representaba el grupo conocido como de los Siete Sabios: Antonio Castro Leal, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Jesús Moreno Baca, Teófilo Olea y Leyva y Alberto Vázquez del Mercado; además, se suman Narciso Bassols, Miguel Palacio Macedo y Daniel Cosío Villegas. Entre otros, además de José Vasconcelos, pertenecen al grupo del Ateneo Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y Julio Torri. (cfr. Estrada Rodríguez 2010: 459).

⁷⁵ Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo y Gilberto Owen.

⁷⁶ Careaga (2003: 79) apunta que “a los integrantes de este grupo los llamaron reaccionarios, maricones, elitistas y antinacionalistas”. Según Miguel Capistrán, el cine-club se denominó “16 MM Cinema”, “cuya realidad fue posible gracias a la Universidad Nacional que auspició las actividades de esta asociación, iniciadas con la proyección de la película *Maternidad*, de Tissé” (Villaurrutia 1974: 14). Por su parte, García Riera (1992-1997: v. 1, pp. 47-48) apunta que el cine-club se forma en mayo de 1931 con el nombre de Cine Club Mexicano. Entre sus objetivos está “procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia”. Su Comité Ejecutivo lo integran Bernardo Ortiz de Montellano (Director Artístico), Emilio Amero (Director Técnico), Carlos Mérida (Secretario de Propaganda) y Agustín Aragón Leiva (Secretario General). Entre otros participantes se encuentra Agustín Velázquez Chávez, futuro asesor y asistente de producción de *Redes*.

reaccionarios por sus críticas en contra de los regímenes emanados de la Revolución (Careaga 2003: 79-80).⁷⁷

Otro grupo de intelectuales y artistas marxistas, durante la primera mitad del decenio de 1930, se oponen y cuestionan profundamente la naturaleza “burguesa” del nacionalismo oficial y reclaman para sí la autenticidad “revolucionaria”. Para ellos, apoyándose en los postulados del movimiento comunista internacional y de su matriz, la Unión Soviética, la verdadera Revolución es un movimiento radical, anticapitalista, internacional y proletario. Con la llegada de Cárdenas al poder y en la lógica de otros “frentes populares” que proliferaron en Europa y América Latina, se da una alianza con el nacionalismo revolucionario, llegando a ser, por momentos, las diferencias entre ambas corrientes, indistinguibles.⁷⁸

Al crisol de la vida cultural mexicana se incorpora, en todas las ramas artísticas, académicas y científicas del país, la refrescante corriente humana formada por el exilio republicano derivado de la Guerra Civil española (Estrada Rodríguez 2010: 464). Algunos de ellos se incorporan a la vida académica en la Universidad Nacional o en El Colegio de México.

Por otro lado, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, los grupos conservadores abandonan tanto la nostalgia del irrecuperable pasado porfirista, como el odio antiyanqui, que se transforma en admiración y afinidad espiritual, y también se reconcilian con un régimen revolucionario condescendiente y en franco proceso de involución.

Entre la dispersión de esfuerzos, las pugnas entre camarillas y grupos de interés y la urgencia de satisfacer y de legitimarse ante las más diversas demandas del espectro sociopolítico del país, el Estado mexicano otorga en 1929 la autonomía a la Universidad Nacional, crea el Instituto Politécnico Nacional en 1937, promueve las “misiones culturales y educativas” durante el cardenismo, inaugura el Palacio de Bellas Artes en 1934, crea el Fondo de Cultura Económica

⁷⁷ El mismo Careaga señala que la LEAR la encabezaban, entre otros, Ermilo Abreu Gómez, Andrés Henestrosa, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. La LEAR, fundada en 1934, “fue la organización mexicana correspondiente a los frentes populares de intelectuales. La LEAR constituyó el intento más acabado de movilizar a los escritores, pintores, músicos, arquitectos, grabadores, cineastas, etcétera, en torno a un tema político: la lucha antifascista.” (Quintanilla 1980: 5).

⁷⁸ Vid. Pérez Daniel (2012). El autor analiza la revista *Ruta* (1933-1938), órgano de difusión de la cultura marxista, creado por un grupo de escritores e intelectuales veracruzanos encabezados por José Mancisidor. Es necesario recordar que a partir de 1935 la línea de la Internacional Comunista abandona la política de exclusión y promueve la inclusión para enfrentar la amenaza de la guerra y del fascismo: “Los frentes populares contra la guerra incluían no solamente a la vanguardia comunista, sino a toda la clase obrera internacional y a los pueblos de todos los países. El éxito dependía de la creación de la alianza de lucha del proletariado con los campesinos, la pequeña burguesía urbana, los intelectuales. Al mismo tiempo se propició la alianza con la socialdemocracia y con todos aquellos partidos que quisieran luchar del brazo con los comunistas contra el fascismo” (Quintanilla 1980: 23).

en 1934, la Secretaría de Educación Pública instituye el Premio Nacional de Literatura en 1935⁷⁹, crea un Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, funda el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939 y El Colegio Nacional en 1943 (Estrada Rodríguez 2010: 465)⁸⁰.

Las ríspidas relaciones de la Universidad Nacional con los regímenes de la Revolución se resuelven otorgándole la autonomía. Es un reconocimiento explícito de su trascendencia para el desarrollo del país en todos los órdenes, pero conduce al desarrollo del proyecto y a la promoción de la formación de cuadros profesionales de sólida preparación con la fundación del Instituto Politécnico Nacional. Si las élites conservadores se identifican con la formación de cuadros en las profesiones liberales clásicas que alienta la Universidad, el Politécnico, hechura del nuevo régimen planteado en el Plan Sexenal, se interesa en el reclutamiento de los estudiantes egresados de las escuelas primarias y secundarias públicas.⁸¹

⁷⁹ Gregorio López y Fuentes, con su novela *El indio*, es el primero que recibe ese premio en 1935, y su obra es adaptada para el cine en la película homónima de 1938, dirigida por Armando Vargas de la Maza, quien contó con algunos disimulados apoyos oficiales (García Riera 1992-97: v. 2, pp. 32-33).

⁸⁰ También Estrada Rodríguez informa que los primeros miembros de El Colegio Nacional fueron designados por el gobierno, entre ellos: Mariano Azuela, Alfonso Caso, Antonio Caso, Carlos Chávez, Ezequiel Chávez, Ignacio Chávez, Enrique González Martínez, Isaac Ochoterena, Ezequiel Ordóñez, José Clemente Orozco, Alfonso Reyes, Diego Rivera, Manuel Sandoval Vallarta, Manuel Uribe y José Vasconcelos.

⁸¹ Dice Héctor Aguilar Camín (1982: 118-119): “En unas declaraciones que comentaban la ley de autonomía universitaria, acordada en 1929, Portes Gil hablaba del hecho como de un acto de ‘desprendimiento enorme de la revolución’, que daba así a las ‘clases intelectuales’ la oportunidad de que ‘vengan también a confundirse y a saber qué es la revolución, para que vengan con sus esfuerzos y sus luces a darnos el camino y señalarnos la brecha que debemos seguir en el futuro’. La Universidad, dijo Portes Gil, triunfaría cuando el país dejara de ver por todas partes ‘abogados a sueldo de capitalistas sin conciencia, médicos explotadores de la miseria humana [...] hombres de ciencia puestos al servicio de la mezquindad’.” La querrela entre la izquierda y la derecha por la Universidad Nacional, se expresa en la disputa entre Alfonso Caso y Vicente Lombardo Toledano, en 1933. Caso se opone a que la Universidad tenga un credo definido y apoya el principio de la “libertad de cátedra”; Lombardo apoya la tesis de que las tareas académicas y científicas de la Universidad deben ser orientadas por los principios filosóficos del materialismo histórico (Monsiváis 1976: 392).

3.2. Desarrollo y características del sistema de las industrias culturales durante el periodo 1931-1942.

México en cambio era un lugar de avanzada, cultural y políticamente hablando, el país de la revolución, de la reforma agraria, del muralismo, de la renovación artística... Había, además de los antecedentes indígenas e hispánicos comunes, una cultura mexicana propia, de carácter masivo y popular, que se transmitía (y se imponía) por medio de la música, el cine y luego la televisión.

José Ricardo Chaves, 2007.⁸²

Como ocurre en el ámbito de la industria cinematográfica, el nacimiento, organización, desarrollo y expansión internacional de las industrias culturales se origina en los países altamente desarrollados, a partir de los cuales se imponen y difunden al resto del planeta. Esto ha ocurrido desde las formas tecnológicas “más simples”, como la imprenta, el teléfono, el cable o el telégrafo, hasta las “más complejas”, como la prensa, el cine, la radio, la televisión y las telecomunicaciones y la telemática. Además de propiciar procesos de comunicación unilaterales y verticales desde los polos hegemónicos internacionales, en algunos ámbitos locales, como ocurre en México, son asimilados como herramientas fundamentales en el proceso de construcción de una identidad nacional. Para Javier Esteinou Madrid,

[...] Los aparatos de difusión colectiva no irrumpen en la historia como una variable independiente del desarrollo tecnológico o de la evolución histórica, sino que su génesis corresponde a un determinado tipo de necesidades históricas que presenta y debe resolver el capital en su proceso de valorización contemporánea (Esteinou Madrid 1981: 17).

Sin duda, el desarrollo de las comunicaciones y de las telecomunicaciones son un factor concomitante de los modernos procesos de urbanización. Además de afirmar la hegemonía urbana sobre el mundo rural contribuyen, al lado de otros fenómenos estructurales, al interminable éxodo que va del campo a las ciudades. La hegemonía de los valores asociados a la modernidad y al mundo urbano, así como los bienes simbólicos producto de las diversas industrias culturales se extienden, expanden y difunden de los centros urbanos hacia su periferia

⁸² Chaves, José Ricardo, “Introducción”, p. xiii, en Oreamuno, 2007.

agraria y al resto de la nación a través del teléfono, el telégrafo, la prensa, la cinematografía, la radio, la televisión y la telemática (*cf.* Iturriaga 1951 [1994] 9)⁸³.

Al lado de la cinematografía, una industria del entretenimiento madura y establecida ya para finales del decenio de 1920, otros espectáculos y posibilidades de diversión compiten por el favor del público. Predominan formas de entretenimiento “en vivo”, como los sistemas de espectáculos que integran los circuitos de música y de teatro serio; de música y de teatro ligeros, así como de teatro frívolo; centros nocturnos, cafés y restaurantes, los paseos y las fiestas populares o religiosas; la muy tradicional fiesta de los toros; algunos deportes profesionales incipientes, como el box, la lucha, el beisbol y el futbol. En ese periodo se encuentran en proceso de desarrollo y de consolidación otras formas de diversión masiva que penetran directamente al corazón de los hogares, como las historietas, la radiodifusión y la música grabada, que se suman a la omnipresente prensa diaria, semanal o mensual, tan habitual y tan bien recibida en muchos hogares de clase media y alta desde fines del siglo XIX.

PRENSA

Valga, para enfatizar la conciencia que el poder y las élites de la época tenían sobre los usos políticos y propagandísticos de los medios de comunicación de masas y de su trascendental papel en la modelación de la opinión pública, el siguiente texto del periodista Nemesio García Naranjo:⁸⁴

En el terreno social, los fabricantes de opinión pública son los periódicos y las estaciones transmisoras de radio... Quién se adueña de las casas editoriales, de las empresas periodísticas y de la radio, domina fácilmente la opinión pública y lleva a las multitudes por donde mejor le conviene... A las grandes masas... les queda la ilusión de su libre albedrío; pero como todos sus silogismos reposan sobre los datos que les brindan las agencias de información, no existe el menor riesgo de que sus conclusiones resulten contrarias a los intereses de los dueños de la publicidad. (Nemesio García Naranjo, en la revista *Impacto*, oct. 1950, citado en Iturriaga 1951 [1994]: 196n-197n).

⁸³ Iturriaga no se refiere de manera explícita al cine ni a la telemática, pero considero plausible sumar estos recursos, a los que sí se refiere efectivamente: “En efecto, así ha venido ocurriendo en México durante el último cuarto de siglo en que se inicia la política de carreteras de la Revolución período que corresponde asimismo a la introducción de la radiofonía en México”.

⁸⁴ Seguramente, se trata de puntos de vista que resultan del uso intensivo de los medios para la difusión de propaganda política entre los contendientes, en el contexto de la muy recientemente concluida Segunda Guerra Mundial. *Ver* Ortiz Garza 1992.

A la distancia, y haciendo referencia a la trayectoria y los contenidos de la prensa mexicana en el siglo XX, Fátima Fernández Christlieb opina lo siguiente:

Las páginas de los diarios contienen información oficial boletinada, numerosos anuncios publicitarios, artículos de entretenimiento, cables procedentes de agencias extranjeras y sólo como excepción, críticas y sugerencias a los proyectos de nación. Resumiendo podemos decir que el siglo XX en México, salvo sus primeros lustros, se caracteriza por tener un *periodismo oficialista* (Fernández Christlieb 1982: 19).

Poco más adelante, la misma autora agrega:

La trayectoria de los grandes periódicos mexicanos señala que el principal papel asumido por todos ellos, a través de épocas diferentes, es el de tribuna de expresión de grupos o facciones. Eso no excluye que los diarios hayan cumplido, y cumplan, otro tipo de funciones, como el de publicar noticias, difundir cultura o entretener a los lectores. (Fernández Christlieb 1982: 33).

Comparando las cifras de 1940-1942-1947, con las de principios de siglo, a partir de los datos disponibles en los registros de las oficinas de correos de la República, Iturriaga (1951 [1994]: 197 y ss.) aprecia un esperado aumento en el número de publicaciones periódicas editadas en el país, hasta un 242.69%, de 513 a 1245 títulos en 1947. Es amplio el desarrollo de la prensa industrial, con sus adelantos técnicos y concentración de capitales que “favorecen la impresión de publicaciones en masa”. En 1936 circularon 223 millones de ejemplares de toda clase de publicaciones periódicas, a los que, para 1943, se sumaron 168 millones, para dar un total de 392 millones en 1943. En estas cifras destacan los diarios, que prácticamente duplican en el mismo periodo su circulación, de 175 millones en 1936, a 334 millones en 1943; un crecimiento del 91.19 %; de un ejemplar diario por cada 38.5 habitantes, a un ejemplar diario por cada 23.1 habitantes (Iturriaga 1951 [1994]: 199-201).

Es también interesante su análisis por “carácter” de la prensa de 1900 a 1942. Se aprecia un incremento notorio del peso relativo de la prensa informativa frente al declive de la política. Es también visible un aumento de las publicaciones literarias, científicas y técnicas y religiosas. Una novedad es la “diversificación” de la prensa mexicana, es decir, el surgimiento de numerosas publicaciones especializadas. Iturriaga (1951 [1994]: 198-199) menciona el nacimiento de la prensa deportiva, humorística, social y comercial.

En ese recuento debemos considerar la identificación de treinta y cuatro títulos especializados en cine, medios de comunicación y espectáculos del periodo 1925-1943, a los que ya hemos hecho referencia en el apartado 2.4.2., del capítulo 2 de nuestra investigación.

La relevancia de la publicidad para el sostén de las empresas periodísticas y su dependencia del patrocinio de bienes y servicios del extranjero lo ilustra Víctor Manuel Bernal Sahagún:

[...] De los periódicos principales de México y de las 4,196 pulgadas de anuncios desplegados, en los dominicales de un día de diciembre de 1930, 2,509 pulgadas se dedicaron a productos norteamericanos, 1,056 a productos mexicanos y 631 a productos europeos no identificados. Los artículos norteamericanos aparecen dos a uno en relación a los mexicanos [...] (Bernal Sahagún, *Anatomía de la publicidad en México*, 1974, citado por Fernández Christlieb 1982: 38-39).

Detrás de todos estos números y danza de cifras se encuentran numerosas empresas, empresarios, editores, periodistas, periódicos y revistas que responden a proyectos tan variados como el espectro político y de la vida social, a los anhelos de expresar las demandas de la sociedad y de servir a los intereses y necesidades de información de la opinión pública, de levantar emporios editoriales atentos a la venta de noticias, de los deseos de los publicistas y de la promoción de bienes y servicios mercantiles de los anunciantes; de acogerse a los beneficios que brinda someterse a la protección y la tutela del poder, o bien, una mezcla variada de los anteriores.

Son muchos los emprendimientos periodísticos que nacen en todos los rincones del país, pero, también, la mayoría, “no podía sostenerse por más de uno o dos años”. Contaban, apenas, con maquinaria obsoleta y rudimentaria, de “tipo movable y con una pequeña prensa, frecuentemente movida a mano”; carecían de recursos para contratar los servicios noticiosos de agencias nacionales o internacionales, limitándose a la presentación de información local. En provincia, “eran contados los periódicos que disponían de uno o dos linotipos y que podían pagar los servicios internacionales [...]”, de tiraje reducido (mil o dos mil ejemplares); raramente llegaban a los cinco mil. (Reed Torres 1980: 304-305). En cambio, hacia mediados del decenio de 1930, poco antes de la fundación de PIPSA, el tiraje diario del *Excélsior* era de 18,000 ejemplares y el de *El Universal* de unos 25,000 (Bohmann 1989: 74).

El origen de la prensa industrial y mercantil mexicana, de grandes tirajes y alcance masivo, de precios bajos, cuyo sostén principal es la publicidad, debe ubicarse en las postrimerías del Porfiriato, con el nacimiento de *El Imparcial* (1896-1914), bajo la dirección de Rafael Reyes Spíndola (Ruiz Castañeda 1990: 162) y subvencionado con recursos del régimen porfirista.

De entre los innumerables títulos de periódicos y revistas de todo tipo, los dos principales diarios modernos del periodo posrevolucionario nacen durante el carrancismo: *El Universal* (1° de octubre de 1916) y *Excélsior* (18 de marzo de 1917) fundados por Félix F. Palavicini y Rafael Alducín⁸⁵, respectivamente. Después de la muerte prematura de Rafael Alducín, y de diversos conflictos laborales y políticos, los trabajadores de la empresa forman una cooperativa.⁸⁶ Además, *Excélsior* es la primera empresa periodística en contar con una planta de rotograbado monocromo y máquinas Ludlow para fundir las cabezas (Reed Torres 1980).

Ambas publicaciones son el centro –cada cual– de una familia de publicaciones que abarcan matutinos, vespertinos y semanarios. Por parte de la Compañía Periodística Nacional, editora de *El Universal*, se publica el tabloide vespertino *El Universal Gráfico* (nace el primero de febrero de 1922) (Reed Torres 1980: 292), *Toros y Deportes*, en 1926 (Fernández Christlieb 1982: 29) y *El Universal Ilustrado* (después *Ilustrado*).

Aunque Rafael Alducín, fundador de *Excélsior* ya era propietario del veterano semanario *Revista de Revistas* (1910) (Toussaint 2011: 161), en 1922 la empresa periodística lanza otro semanario: *Jueves de Excélsior* y, en 1936, funda el vespertino (periódico de mediodía) *Últimas Noticias*. A las cinco de la tarde del primero de septiembre de 1939, al iniciar la Segunda Guerra Mundial, comienza la aparición de una *Extra de Últimas Noticias*, que después se publica como la Segunda Edición del vespertino (Reed Torres 1980: 292, 305, 306).

Durante el periodo surgen otros matutinos de relevancia como *La Prensa*, periódico de corte popular fundado en 1928, que primero dirige José E. Campos y, después, Miguel Ordorica

⁸⁵ Palavicini dirige en 1914 *El Imparcial* y funda en ese año, en Veracruz, *El Pueblo*, diario carrancista. Diferencias con Carranza y, después, con Calles lo alejan de *El Universal*, funda *El Globo* (1925) y, en 1927, es deportado. En ese año *El Universal* pasa a manos de la familia Lanz Duret. (Fernández Christlieb 1982: 28-29, 59-63).

⁸⁶ Alducín fallece en 1924 y su viuda no puede solventar los problemas económicos y laborales del diario. En 1928, su director, Rodrigo de Llano renuncia por involucrar al periódico en la pugna cristera y en la sucesión presidencial y en la crisis política derivada del asesinato del general Álvaro Obregón. “El periódico fue comprado entonces por Manuel R. Barragán. En 1931 De Llano vuelve a dirigir el diario y profundiza sus posiciones antigobiernistas y pro-fascistas. [Plutarco Elías] Calles intenta cerrar el periódico, sin embargo, frente a la firmeza de sus trabajadores, finalmente, en 1932, éste les es entregado en calidad de cooperativa.” (Toussaint 2011: 161). Rodrigo de Llano regresa a la dirección del diario donde permanece hasta su muerte, en 1963 (Fernández Christlieb 1982: 67).

(Reed Torres 1980: 302)⁸⁷ y, en 1929, aparece *El Nacional Revolucionario*, órgano del Partido Nacional Revolucionario (PNR) y vocero gubernamental, abiertamente patrocinado y subvencionado por la Presidencia y la Secretaría de Gobernación, que reduce su título a *El Nacional*⁸⁸ (Reed Torres 1980: 303). El periodista Ignacio Herrerías funda el matutino *Novedades* en 1936 (Ruiz Castañeda 1990: 228).⁸⁹

Algunos títulos relevantes, editados fuera de la capital, son, entre otros, *El Dictamen* (1898), decano de la prensa mexicana que se edita en el puerto de Veracruz; *El Porvenir* (1919), nacido en Monterrey, Nuevo León; *El Demócrata Sinaloense* (1919), *El Siglo de Torreón* (1922), el *Diario de Yucatán*, fundado en Mérida, en 1925, por Carlos R. Menéndez; *El Mundo* (1927), de Tampico, Tamaulipas; *El Occidental* (1943), de Guadalajara, Jalisco. (Ruiz Castañeda 1990: 217-231). También, asentado en la capital tapatía, se encuentra *El Informador* (1917), fundado por Jesús Álvarez del Castillo.

Entre la prensa de combate y política debemos mencionar a *El Machete* (1924-1938), órgano del Partido Comunista Mexicano, bajo la dirección de Hernán Laborde, y *El Popular* (1938-1961), diario fundado y dirigido por Vicente Lombardo Toledano. (Ruiz Castañeda 1990: 224, 229).

Dos ejemplos de prensa especializada dedicada al mundo novedoso de los espectáculos deportivos son *La Afición* (1930) y *Esto* (1941)⁹⁰ (Ruiz Castañeda 1990: 225, 230), aunque existen varios antecedentes interesantes desde principios del siglo XX.⁹¹ A la prensa especializada debemos sumar el surgimiento de las truculentas y populares publicaciones dedicadas a la nota roja, de policía y crimen.

⁸⁷ *La Prensa* es fundada por Pablo Langarica. Después de un cierre de cinco meses, los trabajadores reabren *La Prensa* como sociedad cooperativa, a partir del 10 de julio de 1935. (Fernández Christlieb 1982: 30, 64-65). Según Bohmann (1989: 76), el cierre se debió a un boicot político por parte de los anunciantes.

⁸⁸ El primer director de *El Nacional* fue Basilio Badillo (Ruiz Castañeda 1990: 223).

⁸⁹ Según Reed Torres, el vespertino *P.M.*, fundado en 1935 por Ignacio Herrerías, se convierte en matutino el 14 de septiembre de 1939 con el nombre de *Novedades* (Reed Torres 1980: 306). En 1944, después de dificultades con el secretario de Gobernación y futuro presidente, Miguel Alemán Valdez, Herrerías es asesinado, haciéndose cargo de la dirección del diario Jorge Pasquel, “el hombre de confianza y amigo de la infancia de Alemán”. Finalmente, Rómulo O’Farril Sr. y Miguel Alemán Velasco se convierten en los principales socios del diario (Fernández Christlieb 1982: 22, 54-55). Aurrecoechea y Bartra (1993: 80) refieren que Lorenzo Zamarripa asesina a Herrerías de tres tiros por la espalda, en la antesala de las oficinas de Javier Rojo Gómez, regente del Distrito Federal. Estos mismos autores proporcionan otra versión sobre los antecedentes del *Novedades*, al reseñar los orígenes de la historieta *Chamaco* (vid. infra).

⁹⁰ Según Fernández Christlieb (1982: 32), *Esto*, propiedad del coronel José García Valseca, nace bajo los auspicios de Maximino Ávila Camacho, atrabiliario cacique, gobernador de Puebla (1937-1941) y secretario de Comunicaciones y Obras Públicas en el gabinete de su hermano, el presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946).

⁹¹ vid supra cap. 2.

Para garantizar la sumisión de los empresarios de la prensa y de los periodistas, el Estado mexicano posrevolucionario desarrolla a lo largo del tiempo varios mecanismos que permiten regular y controlar, a veces de manera sutil, la actividad editorial de las publicaciones periódicas de información diaria. Algunas de estas medidas son la obtención de un certificado de licitud que se extiende después de su aprobación por una comisión calificadora de publicaciones;⁹² la obligación de tramitar permisos para la importación de maquinaria, equipo y de insumos para la actividad editorial; y la necesidad de gestionar una franquicia postal para la distribución de diarios y revistas. A lo anterior, se agrega el habitual establecimiento de la agenda noticiosa por parte de las oficinas gubernamentales, comenzando por la Presidencia de la República. (Fernández Christlieb 1982: 25).

Para coordinar y organizar la emisión de boletines de prensa oficiales, se crea el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad por decreto del 31 de diciembre de 1936, con el fin principal de “[...] planificar y seleccionar mensajes, campañas y medios para la expresión del Poder Ejecutivo” (Sánchez Rivera 2011: 216).

El proceso de control tiene, como fundamento último, la dependencia del papel periódico que vende a precios bajos una empresa paraestatal: la Productora e Importadora de Papel, S.A. de C.V. (PIPSA), única productora y proveedora de papel periódico, creada durante la presidencia del general Lázaro Cárdenas, por decreto del 21 de agosto de 1935 (Lombardo 1982; Fuentes-Berain 2002: 66).⁹³

HISTORIETA

Una faceta pocas veces asociada al éxito comercial de los grandes consorcios editoriales responsables de la industria periodística, pero íntimamente ligada a ellos, es la edición millonaria de historietas y de la literatura barata de kiosko, que tiene su “época de oro” en el decenio de 1930 (Herner 1979: 7, 21). “[...] El *boom* monero de los cuarenta es también el proceso de acumulación originaria de dos o tres grandes fortunas”: la Cadena García Valseca se “creo a

⁹² El 21 de abril de 1977 se le retiró a la Secretaría de Educación Pública dicha facultad, quedando la Comisión Calificadora bajo el control de la Secretaría de Gobernación (Fernández Christlieb 1982: 179).

⁹³ PIPSA es el resultado de la presión ejercida por las empresas periodísticas para exigir el abaratamiento del papel que monopolizaba la compañía Fábricas de Papel San Rafael y Anexas, S.A. (Lombardo 1982: 18). El monopolio estatal sobre la producción y distribución del papel periódico duró más de seis décadas, hasta que concluye en 1998, durante el régimen presidencial de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) (Fuentes-Berain 2002: 62). Según Fernández Christlieb (1982: 34) el acuerdo de creación de PIPSA se expide el 10 de septiembre de 1935. El gobierno posee el 51% de las acciones de la empresa y los editores el 49% restante (Bohmann 1989: 75).

fuerza de pepines” y, gracias a ellos, se consolidaron los consorcios editoriales de Novedades Editores y de Publicaciones La Prensa (Aurrecoechea-Bartra 1993: 17).

A pesar de los ricos y valiosos antecedentes nacionales de narrativa gráfica, que algunos retrotraen hasta los “libros pintados” o códices prehispánicos (cfr. De Valdés 1973), pero que se desarrollan con plenitud en el siglo XIX, siguiendo fundamentalmente modelos europeos, en rigor no puede hablarse de la historieta sin considerar su producción industrial, que se incorpora a la gran prensa siguiendo las normas, lenguaje, recursos expresivos, estilísticos y formales del cómic de los Estados Unidos desde finales del siglo XIX (Herner 1979: 9).⁹⁴

Además de su dependencia de las agencias de noticias internacionales, la prensa mexicana depende, también, de agencias de prensa foráneas (*Syndicates*) para la publicación de tiras cómicas. La principal es la King Features Syndicate, le sigue la United Features Syndicates, ambas estadounidenses (Fernández Christlieb 1982: 40).⁹⁵ Es esta situación la que explica, según Reed Torres (1980: 290), las primeras tiras cómicas o “monitos” elaborados por mexicanos que se publican en los diarios. Los dibujantes Salvador Pruneda⁹⁶ y Carlos Fernández Benedicto realizan en 1921, en *El Heraldo de México*, sus primeras historias ilustradas (“Don Catarino y su apreciable familia”) cuando las matrices provenientes de los Estados Unidos no están a tiempo para publicarse en el suplemento dominical del diario (Herner 1979: 20); y hacia 1925, en *El Universal*, Hugo Thilghman, publica “Mamerto y sus conocencias” (De Valdés 1973: 9). Ambas

⁹⁴ “La historieta cuenta una historia mediante la combinación de imágenes, textos, sonidos y... símbolos. La combinación de estos elementos en una secuencia narrativa... es lo que conforma el lenguaje específico de la historieta” (Herner 1979: 29). “De hecho, la historieta entendida como obra narrativa de viñetas múltiples en la que frecuentemente se integran texto e imagen, nació y se multiplicó mucho antes de la última década del siglo pasado [S. XIX]. No obstante, al adoptar y promover este lenguaje, las grandes cadenas periodísticas norteamericanas hicieron de las innovaciones de sus historietas –globos, onomatopeyas dibujadas, personajes fijos, formatos estandarizados, etc.- elementos definitorios de lo que hoy llamamos cómic” (Aurrecoechea-Bartra 1988: 9).

⁹⁵ “En 1909 surge una nueva modalidad dentro del periodismo norteamericano: Hearst crea la primera agencia distribuidora de material informativo, literario y ‘de entretenimiento’ para los diarios de su cadena, que incluye todo tipo de noticias periodísticas, crónicas deportivas, artículos de divulgación científica, pasatiempos, etcétera. Posteriormente, surgen otras agencias de este tipo que venden material periodístico, tanto en los Estados Unidos como en el extranjero. Así, además del International News Service de la cadena Hearst, aparecieron el King Features Syndicate, la United Press International, la United Features Syndicate, el Chicago Tribune-New York News Syndicate, el Bell Syndicate, etcétera, agencias que se encargan de la difusión internacional de las historietas elaboradas en los Estados Unidos” (Herner 1979: 19).

⁹⁶ El dibujante Salvador Pruneda (1895-1985) también es un pionero de la cinematografía sonora mexicana. En 1930 es socio, con el camarógrafo Ezequiel Carrasco y Eduardo Hernández Moncada, de la empresa Aztecart, responsable de la producción y realización de *Abismos o Naufragos de la vida*, ensayo sonORIZADO con discos por Eduardo C. Baptista y patrocinado por un Comité de Lucha Antialcohólica. Pruneda intentaría más tarde la realización de unas animaciones y se convertiría en el caricaturista decano del diario *El Nacional*, al que ingresaría desde su fundación, en 1929 (Dávalos-Vázquez 1985: 133-134; García Riera 1992-1997: v. 1, pp. 32-33).

se presentaban en forma de tiras cómicas, en blanco y negro, en las secciones de pasatiempos de los diarios y, a color, en los suplementos dominicales (Herner 1979: 20).

Surgida después del término de la Revolución y al calor del nacionalismo, las historietas mexicanas, como otras prácticas culturales son de “inspiración yanqui pero de vocación mexicanista” (Aurrecoechea-Bartra 1988: 10). De manera semejante a lo que ocurrió en el siguiente decenio con la cinematografía mexicana, los historietistas nacionales “mexicanizan”, con excelentes resultados, temas y contenidos, apropiándose un lenguaje plenamente desarrollado, que presentan a lectores ya acostumbrados a las narraciones gráficas provenientes de los Estados Unidos y, además, sus bajos precios les permiten ganar nuevos lectores entre los nuevos alfabetizados urbanos, especialmente niños y jóvenes de escasos recursos, que poco a poco y de manera creciente, se forman en las escuelas públicas; aunque en realidad, como se comprobaría más tarde, el auge de la historieta lo sostienen los lectores jóvenes y adultos (Aurrecoechea-Bartra 1993: 15).⁹⁷

Hacia 1934 las tiras cómicas se independizan de la prensa diaria y dominical; dejan de ser un elemento complementario de los diarios y de las revistas para ser editadas como cuadernillos o folletines o fascículos en diversas presentaciones, paginaciones y tamaños, para ser explotadas comercialmente de manera autónoma, alcanzando tirajes millonarios y una penetración importante en la sociedad mexicana.⁹⁸ Se conciben inicialmente, como su fuente, como publicaciones periódicas semanarias, a manera de revistas (Herner 1979: 21), presentando historias, tanto de artistas mexicanos, como aquéllas bien conocidas provenientes de las agencias estadounidenses.⁹⁹ De las ediciones hebdomadarias se pasa a las bi o trisemanales y diarias. Después de su crecimiento explosivo inicial, los tirajes se estabilizan en el curso del siguiente decenio. La explosión editorial de la historieta se beneficia de la fundación de PIPSA, en 1935, y de la liberación del porte postal otorgado a las publicaciones periódicas sin más del 25 por ciento de publicidad. Estas medidas y la fuerte demanda, permite que los editores de pepines superen la crisis económica de 1938. (Aurrecoechea-Bartra 1993: 15, 78).

Francisco Sayrols, José García Valseca e Ignacio *Chamaco* Herrerías son los empresarios inicialmente favorecidos por la masificación y por la consecuente revolución editorial que

⁹⁷ *Pepín*, transforma su subtítulo “El chico más famoso del mundo” a “Diario de novelas gráficas para adultos” (Aurrecoechea-Bartra 1993: 15-16).

⁹⁸ Al principio son de tamaño medio tabloide y, después, la mayoría se achica al formato de un cuarto de tabloide (Aurrecoechea-Bartra 1993: 16).

⁹⁹ En los Estados Unidos esto ocurre hasta el año de 1937 (Herner 1979: 21).

significa la historieta. Los títulos representativos y exitosos de ese momento aluden, directa y respectivamente, al nombre de pila de sus editores: *Paquín*, *Pepín* y *Chamaco* (Aurrecochea-Bartra 1993: 17, 43).

La primera es Editorial Sayrols, que en 1934 lanza *Paquín*; en 1935, García Valseca, a través de Editorial Juventud (más tarde Editorial Panamericana) edita *Paquito*, y en 1936 la misma empresa publica *Pepín* y *Paquita* y, unos años más tarde, *Pinocho*. En este mismo año aparece *Chamaco*, de Herrerías. Desatada una competencia feroz, surgen los hermanos menores, las versiones chicas de un cuarto de tabloide y de publicación diaria: *Paquín Chico*, *Pepín Chico* y *Chamaco Chico*. También, en 1936, nacen *Palomilla*, de la SEP¹⁰⁰, y *Cartones*.¹⁰¹ (De Valdés 1973: 10; Herner 1979: 23-25; Aurrecochea-Bartra 1993: 45-52).

Sayrols abandona la lid y traspasa *Paquín*, en 1947, a la Editora de Periódicos, S.C.L., dueña del diario *La Prensa*, para concentrarse en su emporio editorial de libros familiares, educativos y de superación, así como en su exitosa familia de revistas. (Aurrecochea-Bartra 1993: 53).¹⁰²

Las historietas son el primer negocio rentable del coronel José García Valseca, con tal éxito, que la expresión “pepín” (“pepines”, en plural) se vuelve común para referirse a la historieta. Los buenos resultados alcanzados por García Valseca se deben al apoyo subrepticio que le brindan la cooperativa del diario *Excélsior*, a través de Gilberto Figueroa, su gerente general, y el distribuidor de revistas Everardo Flores. Con esta base, a partir de 1941, el empresario incursiona en el negocio del periodismo con el diario deportivo *Esto* (que se inicia como semanario). (Aurrecochea-Bartra 1993: 56-59).¹⁰³

¹⁰⁰ Otras historieta de patrocinio gubernamental fueron *Piocha* y *Hércules* (Aurrecochea-Bartra 1993: 52).

¹⁰¹ *Cartones* presenta el material de la agencia mexicana International Press Service, de Jesús H. Tamez. Esa agencia brindaba servicios a los periódicos de provincia (De Valdés 1973: 10).

¹⁰² El inmigrante de origen español Francisco Sayrols se enriquece con las ediciones populares de cursos, manuales y métodos comerciales y de negocios, algunos de los cuales el mismo escribe. A partir de 1931, con *Amenidades* se inicia en la edición de revistas, seguida por las muy exitosas *Sucesos para Todos* (1932) y *La Familia* (1933). También edita el folletín *Misterio y Policía* y el semanario de cine y deportes *Ases y Estrellas*. (Aurrecochea-Bartra 1993: 43-53). También edita la revista mensual de cine *Filmográfico* (1932-1938) (Vázquez Bernal-Dávalos Orozco 2006).

¹⁰³ El coronel José García Valseca, poblano y veterano combatiente carrancista, fracasa en varios emprendimientos periodísticos y otros negocios, hasta que los “pepines” lo encumbran. A partir de 1943 inicia la construcción de su emporio periodístico con la adquisición de numerosos diarios de provincia y la fundación de otros, que llegan a veinte en 1950, y a 32, en 1972, el 22 % de la prensa diaria nacional, la cadena nacional de periódicos García Valseca, la “cadena de los Soles”. En 1954, el coronel García Valseca, ansioso de dignificar su imagen, cancela la edición de *Pepín*, sacrificando los sustanciosos ingresos que le proporciona. (Aurrecochea-Bartra 1993: 56-69).

Por su parte, el editor y periodista Ignacio Herreras logra, con *Chamaco y Chamaco Chico*, las historietas mexicanas con más tiraje. Es un auge breve que concluye poco después del asesinato del periodista, en 1944. (Aurrecoechea-Bartra 1993: 79-81).¹⁰⁴

Algunos de los primeros historietistas fundan sus propias editoriales, como José G. Cruz, José Suárez Lozano, Manuel de Landa, Carlos Vigil, Guillermo de la Parra y Yolanda Vargas Dulché. *Pepín* fue la revista de narrativa gráfica más popular y, según el dibujante y argumentista Ramón Valdiosera, se llegaron a tirar 700 000 ejemplares diarios y los domingos el doble. (De Valdés 1973: 10; Herner 1979: 23-25; Aurrecoechea-Bartra 1993: 45-52).¹⁰⁵

La competencia entre las empresas editoras lleva a los historietistas a aguzar su ingenio y su inventiva creando personajes, buscando temas novedosos y experimentando con nuevas técnicas y modalidades, como la fotonovela y la explotación de asuntos atrevidos como el terror, la violencia, la nota roja o la pornografía (Herner 1979: 25).¹⁰⁶

LITERATURA POPULAR Y FOLLETINESCA DE BOLSILLO

En nuestro país, los relatos literarios de sagas y géneros populares, por entregas semanales, en ediciones baratas, nunca alcanzan las ventas o el entusiasmo de las historietas, pero viven un “modesto auge” a mediados del decenio de 1930 con la publicación de títulos como *Emoción, Detectives, Misterio y Novela de Aventuras*, y a fines de la década se les suman *Detectives y Bandidos y Cuentos y Novelas*, y, poco después, *Vida y Cuentos*. (Aurrecoechea-Bartra 1993: 72).

¹⁰⁴ Ignacio *Chamaco* Herreras, hijo del periodista homónimo, formado como redactor y cronista deportivo, funda Publicaciones Herreras con el semanario *Mujeres y Deportes* (1933); tres años después, el suplemento de noticias *Novedades* se independiza para convertirse, en 1937, en diario. El suplemento de monitos del vespertino dominical *Novedades Taurino* se separa para dar origen a la edición semanal de *Chamaco*. En 1956 *Chamaco Chico* es reemplazada por el *Libro Semanal*, que rescata en forma de historieta novelizada lo mejor de su antecesora. (Aurrecoechea-Bartra 1993: 79-81). La información sobre los orígenes de *Novedades* difiere de la proporcionada por Reed Torres más arriba. *Vid. supra* información sobre los orígenes de ese diario.

¹⁰⁵ La revista *Cartones* hacía las siguientes apreciaciones: “Actualmente [dic. 1945] se editan en la capital cuatro diarios de historietas que hacen, en total, un tiraje de MEDIO MILLÓN de ejemplares y con una cantidad de lectores que llega a los DOS MILONES cada día. Existen también tres semanarios especializados cuyo tiraje... suma una cantidad aproximada a UN MILLÓN” (*Cartones*, 13 dic. 1945, citado en Aurrecoechea-Bartra 1993: 21-22).

¹⁰⁶ Ramón Valdiosera y José G. Cruz se disputan la primicia de incorporar el *collage* de dibujo con fotomontajes en la historieta. Así, antecedentes de la fotonovela mexicana se aprecian en algunos números de la historieta *Pinocho* que, en 1943, publica en forma de fotomontaje “Pokar de ases”, de Ramón Valdiosera; en 1944, “Revancha”, de José G. Cruz (Herner 1979: 25). Según Aurrecoechea y Bartra (1993) José G. Cruz comienza a utilizar esa técnica en 1943, con temas arrabaleros como *Carta Brava, Manos de Oro, Percal, Tango, Dancing, Ventarrón*, entre otros. También, en *Pinocho*, durante 1944, se publican adaptaciones en forma de cine-novelas de películas mexicanas o extranjeras.

Esas versiones contemporáneas del folletín decimonónico reiteran su archisabida y manida fórmula: “aparición periódica, poco precio y mucha acción.” (Aurrecoechea-Bartra 1993: 25). La fórmula del “continuará” en el próximo número (“*la suite au prochain numéro*”) la debemos al editor de las novelas de Eugenio Sue, el francés Louis-Désiré Véron, en el segundo cuarto del siglo XIX. Para garantizar la serialización y la prolongación del relato, es necesario “posponer toda urgencia, prorrogando los hechos apuradamente”, los personajes viven un “continuo arrebató” de complicados cambios de situación y de fortuna tensada por la fatalidad, forzados a una acción ininterrumpida, donde priva “la manía de la peripecia continua”. Con tal de durar, el argumento prácticamente no existe, “lo que realmente importa es tráfico, la persecución, el encuentro, la huida: una constante prórroga de la peripecia”. “El folletín es un fenómeno rotundamente urbano, en tanto que la aventura se plantea a través de la naturaleza”. (Alemán Sainz 1975: 147-155).

El folletín es, como apuntan Aurrecoechea y Bartra (1993: 16) al referirse a las historietas, literatura portátil, de bolsillo, para leer en el camión o en el tranvía, y –agregamos nosotros- en las salas de espera o en las peluquerías. Es Herrerías quien, en 1937, introduce en nuestro país las ediciones de bolsillo de esa literatura, de un cuarto de tabloide, con títulos como *Cuentos y Novelas y Detectives y Bandidos* (Aurrecoechea-Bartra 1993: 72)

El folletín explota todos los géneros y temas sin límites: novela de aficionados y detectives privados, policía oficial, negra, criminal, espías, ladrones de guante blanco, oeste, aventuras, robinsones, monstruos, ciencia-ficción, rosa, etc. (Alemán Sainz 1975). En nuestro país se explotan todas esas vertientes de la literatura popular y se aportan otras, como la “crónica novelada de la Revolución mexicana y en particular la saga de sus personajes más ‘literarios’”, en particular la figura del jefe de la División del Norte, Francisco Villa, con base en el “interminable anecdotario” del ingeniero Elías Torres. (Aurrecoechea-Bartra 1993: 26)

La forma, los temas y la serialización del folletín se extienden, se comparten y se desarrollan en otros medios, como la radio, el cine y las historietas.

LA RADIODIFUSIÓN

Para Iturriaga (1951 [1994]: 201-202) la radio y la cinematografía son recursos que favorecen la “integración de la conciencia nacional”, “a pesar de las nada plausibles deformaciones que la comercialización de ambos introducen en el gusto y en el criterio del

radioescucha o del espectador medio”. Ambos, dice el autor, la radiofonía por su velocidad; el cine por la belleza plástica que ofrecen las imágenes en movimiento, han contribuido a “la divulgación a lo largo y a lo ancho de toda la República de las distintas modalidades de nuestra música y danza folklóricas”, superando el aislamiento, las barreras geográficas y el desconocimiento mutuo existente entre las diversas regiones del país, que antes eran “verdaderos compartimientos estancos sin ninguna o muy escasa comunicación entre sí”. Años más tarde, Carlos Monsiváis (1976: 446-447) insiste en el relevante rol aglutinador del espíritu nacional que cumplen ambos medios: aún antes de la implantación de la televisión en el país; la radio y la cinematografía forjan “bases comunes”, “lazos colectivos” indispensables para la unidad nacional.

De acuerdo con el *Censo de edificios*, de 1939 (citado por Iturriaga 1951 [1994]: 203), hay 3.8 millones de casas en el país y 324, 140 radorreceptores; un aparato por cada 23 habitantes en las zonas urbanas y uno por cada 463 habitantes en las zonas rurales; es decir, un receptor por cada 5.1 familias en las ciudades y uno por cada 101 familias en el campo.

Como ocurre con frecuencia en la historia de los medios de comunicación de masas mexicanos, sus antecedentes, desarrollo e historia, son confusos. En 1925 se contaban 11 radiodifusoras (7 capitalinas, 4 en provincia); en 1926 operaban 16 estaciones en la República. El crecimiento es menor en los siguientes dos años. (Mejía Prieto 1972: 32). Para 1945 sumaban 162 las emisoras radiales en el país, de las cuales la mitad, aproximadamente, estaba asociada con la CBS o con la NBC (Bohmann 1989: 101).

Los primeros experimentos de transmisión radiofónica registrados e identificados en nuestro país, ocurren en la Ciudad de México, el 27 de septiembre de 1921, por parte del Dr. Adolfo Enrique Gómez Fernández¹⁰⁷, y el 9 de octubre del mismo año en Monterrey, Nuevo León, a cargo del ingeniero Constantino de Tárnava Jr.¹⁰⁸ A las experiencias anteriores, a partir del siguiente año de 1922 le siguen numerosos intentos de diversos empresarios y consorcios por

¹⁰⁷ La presentación de la radiotelefonía inalámbrica formó parte de la Exposición Comercial Internacional, realizada como parte de las fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia (Gálvez 1984a: 6-8). Cuando el coronel Sandal S. Hodges le sugiere a Raúl Azcárraga entrar al negocio de la *radiotelefonía*, dice que “inmediatamente pensé que me hablaba de aparatos telefónicos, pero él me aclaró de qué se trataba. Me dijo: No, en esto usted mete poesía, música, canciones, anuncios, discursos, y nadie le contesta. A usted le oyen. Usted no tiene que oír a nadie” (Gálvez 1984b: 15).

¹⁰⁸ La estación se denomina Tárnava Notre Dame. Tárnava obtiene su primera licencia comercial para transmitir en 1923 con las siglas C40, más tarde XEH. (Fernández Christlieb 1982: 92-94). Ahí, la autora se extiende sobre las relaciones de la familia De Tárnava con los inversionistas de origen inglés Milmo y con Azcárraga, que datan de finales del siglo XIX.

establecer iniciativas comerciales. Así, por ejemplo, Raúl Azcárraga liga su comercializadora de fonógrafos, fonogramas y radiorreceptores RCA a la Casa de la Radio (el nombre de su establecimiento) con *El Universal* (El Universal Ilustrado-Casa de la Radio).¹⁰⁹ También experimenta con una estación radial Martín Luis Guzmán, director del diario *El Mundo*. La pionera JH origina la CYB (Cigarrera El Buen Tono, 14 de septiembre de 1923), que se transforma en la XEB. En 1925, la estación CYJ, de la General Electric, pasa a manos de Félix F. Palavicini, en 1930, con el nombre de Radio Mundial, posteriormente identificada con las siglas XEN. En ese contexto de experimentación, en 1922 se funda la Liga Nacional de Radio, a la que le siguen el Club Central Mexicano de Radio y el Centro de Ingenieros. Al fusionarse las tres instancias en la Liga Central Mexicana de Radio, (antecedente de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión), se establece el principio de la índole comercial de la radiodifusión que logran hacer valer frente al Estado mexicano. (Fernández Christlieb 1982: 88-90).¹¹⁰

En ese contexto, se conocen algunos esfuerzos de carácter público para instalar emisoras oficiales y culturales, como las de Alberto J. Pani, secretario de Relaciones Exteriores, que en 1923 opera una efímera estación de onda corta; la fundación, por la Secretaría de Educación Pública, de la CZE, en 1924;¹¹¹ En 1929 aparece una emisora de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo; el 31 de diciembre de 1930, el presidente Pascual Ortiz Rubio inaugura la XEFO, emisora del Partido Nacional Revolucionario.¹¹² Es esta última la más relevante emisora gubernamental del periodo. Se utiliza en la campaña presidencial de Cárdenas y es vocera oficial

¹⁰⁹ Con las siglas CYL, inicia sus emisiones al aire el 8 de mayo de 1923 (Mejía Prieto 1972: 26).

¹¹⁰ Algunos antecedentes sobre la legislación referente a la radiodifusión, desde 1916, se mencionan en Cremoux (1982: 11-12). Vale la pena destacar la publicación, en 1936, del primer Reglamento de las Estaciones Radioeléctricas Comerciales, Culturales y de Experimentación Científica y de Aficionados, que entra en vigor el primero de enero de 1937 (*cfr.* Fernández Christlieb 1982: 99, 109).

¹¹¹ *Vid. supra* apartado 3.1.2. “[...] Se inicia transmitiendo la toma de posesión de Calles y cerrará sus micrófonos cuando Cárdenas abandone la presidencia, para reabrirlos recientemente [1968], funcionando ahora con la identificación XEEP o Radio Educación” (Fernández Christlieb 1982: 90).

¹¹² Según Mejía Prieto (1972: 55), la inauguración de la XEFO, Radio Nacional de México, ocurrió el primero de enero de 1931. En 1935, el nuevo dirigente del PNR, Emilio Portes Gil, designa a los compositores e intérpretes de música campirana, que fueran miembros de Los Trovadores Tamaulipecos, Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar, como directores musicales de la estación (Moreno Rivas 1989: 185). En el mismo año de 1935, con la voz de Domingo Soler, se transmite una serie de “episodios radioescénicos” para promover la película *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) (Aurrecoechea-Bartra 1993: 26).

del régimen. En 1946, Miguel Alemán, recién designado presidente de la República, entrega la concesión a la iniciativa privada. (Fernández Christlieb 1982: 91).¹¹³

Radio Universidad Nacional surge el 14 de junio de 1937, como permisionaria y sometida a severas penurias técnicas y económicas. Transmite con las siglas XEXX en AM y XEYU en onda corta. (Mejía Prieto 1972: 211-212; Bohmann 1989: 96-97). En 1939, cambia su denominación a XEUN (De la Herrán-Del Toro 2013: 298).¹¹⁴

Vale la pena mencionar dos iniciativas culturales en manos de particulares. El 25 de marzo de 1925 nació la emisora CYO, a cargo de Arturo Martínez Lozada y Manuel Zetina, que en 1930 cambia a comercial con las siglas XEK (Mejía Prieto 1972: 88-89). Algunos años más tarde, en 1940, sale al aire XELA, destinada a la emisión exclusiva de música clásica (Mejía Prieto 1972: 107-108).¹¹⁵

Muy relevante para el futuro desarrollo de la radiodifusión mexicana son los acuerdos internacionales, a los que se adhiere México, referentes al uso y distribución del espacio electromagnético: el Decreto que aprueba la Convención Radiotelegráfica Internacional, publicado en el *Diario Oficial*, el 24 de mayo de 1929;¹¹⁶ el Decreto del 28 de diciembre de 1938, que aprueba el Convenio Regional Norteamericano de Radiodifusión (Fernández Christlieb 1982: 113-114).

Es durante el decenio de 1930 que se inicia la maduración industrial de la radiodifusión mexicana. El proceso es impulsado por el desarrollo técnico de los radorreceptores. De plano quedan desplazados los aparatos de galena y el uso de audífonos y demás tecnología mecano-acústica, que se sustituye por una amplia oferta de equipos dotados con la novedosa tecnología electro-acústica. La radio contribuye, sin duda, a erradicar la costumbre habitual en los hogares

¹¹³ “En enero de 1938 [...] en las páginas de la revista *Hoy*- [Salvador Novo] acusa de ‘antipática’ a la F.O. y le censura ‘la engolada lectura de boletines oficiales que a nadie le importan ni le impresionan’ (Salvador Novo, citado por Mejía Prieto 1972: 61). El beneficiado con la emisora que fue del PNR-PRM-PRI, fue Francisco Aguirre, que antes había dedicado sus caudales a la “instalación de centros nocturnos de gran categoría, indispensables en toda gran ciudad”. A partir de la XEFO, Aguirre crea posteriormente la organización Radio Centro (Mejía Prieto 1972: 61, 157-).

¹¹⁴ Según De la Herrán-Del Toro (2013:298), Radio Universidad inicia sus labores en la misma fecha que se crea la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM; además, el rector Luis Chico Goerne también inaugura las instalaciones de Radio Universidad Nacional en Justo Sierra 16.

¹¹⁵ El perfil de la XELA se modifica en el decenio de 1990 para transformarla en una emisora que privilegia la información deportiva.

¹¹⁶ Al adherirse nuestro país a los acuerdos de la Conferencia Internacional de Telecomunicaciones celebrada en Washington, se adjudicó a México el uso de los “indicativos nominales” XE a XF para la radiodifusión (Mejía Prieto 1972: 32).

de clase media y alta de contar con un piano en casa. Incluso, la casa Wagner ofrece “tomar pianos usados a cambio de modernos radiorreceptores de cuatro tubos” (Mejía Prieto 1972: 38).

Aparecen en nuestro país poderosos consorcios que se organizan en cadenas de emisoras radiales que cubren amplios territorios del país. El primero ocurre con la fundación, en 1930, de la poderosa XEW de Emilio Azcárraga, afiliada a la cadena estadounidense NBC (filial de la RCA), que inicia una agresiva campaña de expansión, incorporando o afiliando a diversas estaciones de la República.¹¹⁷ Otras estaciones, como la XEB, también inician la formación de cadenas de alcance nacional. Le siguen, en 1938, la cadena de la XEQ (afiliada a la CBS)¹¹⁸ y, desde el interior del país, a partir de la XELQ, de Morelia, Michoacán, nace, en 1942, la cadena Radiodifusoras Asociadas, S.A. (RASA). (Fernández Christlieb 1982: 95-97).

Otros consorcios que surgen durante el régimen presidencial de Manuel Ávila Camacho y que vale la pena mencionar, son XEOY Radio Mil (10 de marzo de 1942) y la Cadena Radio Continental (diciembre de 1942), con las estaciones piloto XEQR y XERQ (Mejía Prieto 1972: 70-78).

En el contexto de la guerra, para organizar, coordinar, producir de manera uniforme y difundir toda clase de mensajes y servicios grabados en disco, con fines de propaganda, se funda en 1940 la agencia estadounidense Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), que se propone influir en la opinión pública de las naciones de Latinoamérica en favor de los aliados y, de manera específica, a favor de las políticas de los Estados Unidos (Bohmann 1989: 97-98). Con ese fin, las cadenas XEW-NBC y XEQ-CBS se asocian para crear la empresa Radio Programas de México, S.A.¹¹⁹ La fundación de radiocadenas se desacelera en la inmediata posguerra ante la inminencia de la aparición de la televisión (Fernández Christlieb 1982: 95-97).

Para Bohmann (1989: 93), durante el periodo que revisamos, “[...] la política radiofónica gubernamental podría considerarse contradictoria y carente de un concepto claro”. Señala que,

¹¹⁷ La XEW sale por primera vez al aire el 18 de septiembre de 1930 (Mejía Prieto 1972: 39). De la Herrán-Del Toro (2013) apuntan lo siguiente: Emilio Azcárraga Vidaurrera tenía una clara visión comercial de la radio; la XEW cuenta con un transmisor RCA de 5 mil watts de potencia; Leopoldo de Samaniego es el primer locutor de la estación, a la que inaugura con las siguientes palabras: “XEW, la voz de la América Latina desde México, inicia sus transmisiones con un programa estelar [...]”. Invertidas, las siglas de la estación hacen referencia a México: MEX. El éxito de la estación incrementa la venta de radiorreceptores y alienta el incremento de la publicidad que permite ampliar los horarios de servicio de la concesionaria. Los estudios de la calle de Ayuntamiento, inaugurados en 1932, se construyen aprovechando unas bodegas que pertenecieron a la cigarrera El Buen Tono.

¹¹⁸ La XEQ inicia sus labores el 31 de octubre de 1938 (Mejía Prieto 1972: 61).

¹¹⁹ Radio Programas de México inicia sus labores el 31 de mayo de 1941 (Mejía Prieto 1972: 151-152).

Si bien la participación estatal, comparada con la totalidad de las estaciones de radio, parece pequeña, no hay que olvidar que el Estado disponía en los primeros años de las radioemisoras más poderosas que cubrían toda la nación. Las declaraciones de los presidentes acerca de la radio y de su utilización en las campañas electorales permiten deducir que existía clara conciencia acerca de la posibilidad de su empleo político y de la importancia de la comunicación inalámbrica par elevar el nivel cultural de la población. (Bohmann 1989: 93).

La autora agrega que, sin embargo, el Estado no alienta la fundación de estaciones radiales culturales o educativas y desaprovecha la oportunidad de incidir en la estructura de la programación; prefiere alentar la participación de los particulares y promover la radiodifusión comercial, retirándose prácticamente de esa industria después de 1940 (Bohmann 1989: 93, 120-121).

El ajetreo de la vida moderna y la aparición de la radio, por ejemplo, afectan otras actividades muy arraigadas, como la lectura y la práctica de la música, lo que explica, según Manuel Horta, la tendencia “actual” a la escritura de novelas cortas y de artículos periodísticos. (Horta 1932).

Aunque la televisión comercial mexicana se inicia oficialmente el 31 de agosto de 1950, con las transmisiones del Canal 4 XHTV, fecha fuera del periodo que estamos estudiando, vale la pena detenerse en los esfuerzos pioneros realizados en nuestro país, por su estrecha relación con la radio. De hecho, la televisión comercial fue concebida como una extensión natural de la radiodifusión y algunos experimentos de teledifusión en México estuvieron asociados a la radio.¹²⁰

Al servicio de la estación de radio XEFO, del Partido Nacional Revolucionario, el ingeniero Francisco Javier Stavoli adquiere en los Estados Unidos un primitivo equipo de televisión de exploración mecánica basado en el disco de Nipkow y que logra hacer funcionar, de manera experimental, hacia 1931. Una segunda y muy fructífera etapa es protagonizada por el ingeniero Guillermo González Camarena. A partir de un iconoscopio de barrido electrónico realiza diversos experimentos para la transmisión de las señales de video y construye diversos equipos y desarrolla una cámara con un tubo orticón, más sensible a la luz que el iconoscopio.

¹²⁰ Entre los decenios de 1920 y 1930, David Sarnoff, gerente de la estadounidense RCA y autor del concepto de la radio comercial (poner en cada hogar de los Estados Unidos un radioreceptor [music radio boxes]) invirtió más de 50 millones de dólares en el desarrollo de un prototipo funcional de receptor de televisión (uno de los pioneros del desarrollo de la televisión, Vladimir Zworykin, trabaja para la RCA), antes de poder recibir algún tipo de ganancia (Csida-Csida 1978: 218-219).

Patenta un sistema de televisión a color con base en un sistema óptico-mecánico tricromático secuencial de campos, adaptable a los receptores de blanco y negro, que demuestra en 1939, con patente en México (1940) y en los Estados Unidos (1942). El 7 de septiembre de 1946, González Camarena inaugura oficialmente la primera estación experimental de teledifusión, primero con las siglas XE1GC Canal 5 y, después, con las siglas XEHGC Canal 5. (Herrera 1989).¹²¹

LA MÚSICA

La música es una de las expresiones simbólicas más relevantes entre todas las industrias culturales. A través de ella es posible fusionar, integrar y complementar un amplio circuito de entretenimiento que va de los teatros, a la radio, a las grabaciones y a la cinematografía. A partir del decenio de 1920, multitud de intérpretes y de compositores emigran hacia la capital mexicana buscando fortuna y éxito a caballo entre la música grabada y las presentaciones personales. Ambas formas se alternan y combinan para la difusión de las novedades musicales a través de la radiodifusión y de las tradicionales editoras de música, tanto para el consumo doméstico de partituras, como de fonogramas, de las pianolas, de los cilindros callejeros, las sinfonolas, pasando por los teatros de revista, las orquestas, los salones de baile, los cabarets y los centros nocturnos. En la siguiente década, para la industria cinematográfica mexicana, la copiosa y rica variedad de temas, de intérpretes, compositores y géneros musicales, sería fundamental para su desarrollo vertiginoso.

Entre los factores que intervienen en el surgimiento y desarrollo de la poderosa industria musical y discográfica mexicana, pueden apuntarse los siguientes:

1. El ambiente nacionalista que promueve la búsqueda y rescate de las manifestaciones y tradiciones culturales en todos los rincones del país.

2. Yolanda Moreno Rivas (1989: *passim*), en sus ensayos sobre la música popular mexicana observa desde los primeros años del siglo veinte, especialmente después de la Revolución, la tendencia a la homogeneidad, universalidad, industrialización y urbanización de la música regional mexicana en detrimento de la música folklórica.

3. A partir del decenio de 1920 se inicia una intensa migración a la ciudad de México de toda clase de grupos, compositores e intérpretes de música regional, procedentes de todos los

¹²¹ Vid. Mejía Barquera (1987) quien también se refiere a las actividades de Guillermo González Camarena.

rincones de la república. Es ese el momento de la “urbanización de los géneros y estilos de ejecución populares” (Moreno Rivas 1989: 46) y regionales.

4. El paulatino desarrollo de la industria de la grabación fonográfica que, finalmente, se consolida en el decenio de 1930, y que acelera la demanda de nuevas propuestas musicales e interpretativas con la capacidad de satisfacer la demanda de grandes grupos masivos de consumidores.

5. El desarrollo de la radiodifusión en el decenio de 1930, que también demanda y devora una gran cantidad de nuevos talentos en todos los campos de la música y que es la fuente de una nueva oleada de migrantes (Moreno Rivas 1989: 86 ss.).

En el decenio de 1920, el teatro de revista y las tandas son algunos de los vehículos fundamentales para la difusión de la canción popular antes de la proliferación de la radio y de las grabaciones, en las que predomina “el naciente género campirano, el género romántico y el género regional” (Moreno Rivas 1989: 71), así como toda clase de músicaailable proveniente de los Estados Unidos o del Caribe.

En este proceso de urbanización de la música regional juega un papel relevante un concurso y feria de la canción mexicana organizado por el Teatro Lírico en 1927. El primer lugar correspondió a “Nunca”, de Guty Cárdenas; el segundo a “Imposible”, de Agustín Lara. Los participantes y galardonados de este certamen son programados diariamente en el Teatro Politeama, integrando sus canciones en las revistas musicales del momento (Moreno Rivas 1989: 141). “Esta nueva generación del año 1927 representa a la nueva sensibilidad, más cercana al concepto de una canción totalmente independiente del espectáculo” (Moreno Rivas 1989: 72-73).

Un caso ejemplar en los procesos de urbanización, industrialización y mercantilización de la música regional es la del estado de Jalisco. La persistencia, difusión e influencia de la música de mariachi o ranchera han sido tales, que ha sido considerada, dentro y fuera del país, como la música representativa de la nación mexicana (Moreno Rivas 1989: 181). Es a fines del decenio de 1930 que puede identificarse con plenitud “el desarrollo del mariachi ciudadano y comercial con un estilo uniforme”, proceso acelerado por la incorporación de la trompeta a la dotación instrumental del mariachi y de otras modificaciones bastante ajenas a los primitivos grupos jaliscienses de música (Moreno Rivas 1989: 183).

Antes de que se afianzara en México la industria de la grabación fonográfica, fueron muchos los compositores, intérpretes y orquestas mexicanos que se trasladaron a Nueva York, ya

por su propia cuenta o, bien, invitados por alguna disquera de los Estados Unidos. Es en 1919, en la sede de la RCA en Nueva Jersey, que se graba toda una serie de canciones campiranas, como “Paloma blanca,” “Juan soldado,” “A la orilla de un palmar,” “El abandonado,” “La pajarera” y “Perjura” (Moreno Rivas 1989: 184). En los siguientes años, entre otros, grabaron discos en Nueva York Guty Cárdenas, Alfonso Ortiz Tirado, Alfonso Esparza Oteo, el trío Garnica-Ascencio, las orquestas típicas Torreblanca y la de Miguel Lerdo de Tejada, Mario Talavera, Velino M. Preza, etc. (Jorge Laso de la Vega, “Memorias. Guty Cárdenas fue el primero que grabó en EU”, *El Universal*, 21 may. 1987, citado en Dávalos Orozco 1989b: 6).¹²²

Entre los compositores e intérpretes mencionados, el muy apreciado Alfonso Esparza Oteo interpretaba “Limoncito”, dirigiendo a su orquesta, cuando José de León Toral abatía a tiros al general Obregón (José Alvarado, “México de día o de noche”, *El Nacional*, 2 feb. 1950, en Alvarado 1976: 163-164).¹²³

Después de un fracaso en 1921, en 1925 arranca la primera compañía de fonogramas de nuestro país, a cargo de Eduardo C. Baptista (Eduardo Baptista Covarrubias); en 1933, asociado con Gustavo Klinckwort, funda Discos Peerlees, S. A. Separado de la firma en 1947, al año siguiente Baptista funda, asociado con su hijo del mismo nombre, Discos Musart y Editorial Musical Musart. En 1938 se venden por primera vez tres mil discos gracias al tema “Camioncito Flecha Roja”, interpretado por el dueto Aguila y Sol y, en 1940, “El Barrilito” vende cuatro mil ejemplares. En 1935, se establece en nuestro país la filial mexicana de la RCA Victor. (Dávalos Orozco 1989b).¹²⁴

El impacto de la música grabada, a través de la cual se difunden tanto los éxitos nacionales del bolero romántico y de la música de corte campirano, así como las novedades importadas de los Estados Unidos, como el *foxtrot* y el *swing*, encuentran un aliado inesperado en “los fríos brazos de la mecánica”, en las “radio-electrolas” o “sinfonolas tragadieces”, esas “ruidotecas baratas”, cuya presencia, a fines del decenio de 1930, se multiplica en todos los sitios de convivencia pública de la ciudad y –seguramente- del país, desde las cervecerías –su origen- a restaurantes y cafés. Son, según testimonio de Efraín Huerta, un:

¹²² Guty Cárdenas grabó “Ojos tristes” acompañado de una *jazz band* reforzada con oboes, flautas y clarinete.

¹²³ Otras de las más conocidas composiciones de Alfonso Esparza Oteo son “Un viejo amor” y “Pajarillo barranqueño”. También, Esparza Oteo fue director de la Orquesta Típica Presidencial durante los gobiernos de Álvaro Obregón y de Plutarco Elías Calles (Moreno Rivas, 1989: 22).

¹²⁴ Eduardo C. Baptista se involucra, a fines del decenio de 1920, en los intentos por sonorizar películas mexicanas.

Instrumento que si bien constituye un auténtico tormento para los vecinos madrugadores, ofrece al público de la cervecería o del café el inefable gustazo de escuchar la pieza preferida por solamente diez centavos, o las cinco melodías de moda por un módico tostón. El diez y el tostón son la medida de las emociones (Efraín Huerta, “Pregunta sin respuesta: ¿el drama del siglo?”, *El Nacional*, 29 jul. 1939. En Huerta 2015: 338).¹²⁵

Como resultado de estos procesos, para Yolanda Moreno Rivas, “la artesanía pura se pierde poco a poco en su afán de comercialización” y “el pueblo deja de expresarse con sus propios elementos, para sumirse pasivamente en el consumo que los medios de difusión le ofrecen” (Moreno Rivas 1982: 41, 42).

Los profesionales de la música del país logran organizarse para obtener beneficios de las nuevas industrias culturales del momento (radio, grabaciones y cinematografía) cuando se reconocen los derechos de autor, traductor y editor, así como el establecimiento de “procedimientos de registro de obras y pago de un pequeño derecho de ejecución pública”, en un Reglamento que se publica en el *Diario Oficial*, el 7 de marzo de 1934, y que se modifica en 1939 (Mejía Prieto 1972: 255).¹²⁶

EL TEATRO

La larga tradición de los espectáculos escénicos, asociados a los recintos teatrales es fundamental para comprender los primeros tiempos del cine-espectáculo. De entre ellos y, en ocasiones con ellos, se difunde el gusto por la cinematografía. Los primeros empresarios de la exhibición cinematográfica, por los menos los más relevantes, se apoyan en los intermediarios y agencias teatrales para el alquiler de locales en las diversas plazas del país. Las pequeñas compañías de cine itinerante siguen a las *troupes* teatrales en sus andanzas y compiten con ellas para ganar el favor del público. Pero también, los espectáculos escénicos son los que más sufrieron la embestida fenomenal del cine entre los públicos de todas las clases sociales. Es un fenómeno que se profundiza y extiende en el decenio de los treinta después de la irrupción del cine sonoro mexicano, devastando al extremo las posibilidades de supervivencia del teatro en muchas de sus acepciones y posibilidades.

¹²⁵ Ya, en julio y agosto de 1910, el estaquillo La Luz, solicita al H. Ayuntamiento de la ciudad de México permiso “para tocar un fonógrafo, estando a la distancia de 3 metros 73 centímetros de la pulquería más inmediata, no habiendo cantina cercana” (Morales 1982: 62).

¹²⁶ La Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) se funda en 1945, siendo su primer presidente el compositor Alfonso Esparza Oteo.

La oferta teatral era amplia y abarcaba desde las compañías dramáticas que representaban tanto a los clásicos españoles como algunas novedades provenientes de Madrid o París. Más esporádica era la actividad de las compañías que ofrecían algunos géneros líricos como la ópera, y la danza. Aun en sus momentos más difíciles, los espectáculos dramáticos y líricos siempre fueron muy apreciados por los sectores ilustrados de las clases medias y altas, constituyéndose en un público fiel y conocedor. Un lugar intermedio ocupan las ofertas de las compañías familiares de comedia, zarzuela y género chico. En el extremo inferior se encontraba la vertiente popular del teatro: el teatro de revista, tandas y de carpa, más económico y multitudinario.

Como todas las actividades artísticas y culturales, el teatro recibe los impulsos renovadores del nacionalismo cultural. En ese sentido, se impulsan varios proyectos que, desde diferentes ópticas y trincheras, buscan renovar la escena teatral y demostrar las posibilidades del México emergente de la Revolución, siempre con patrocinio oficial proveniente de diversas fuentes, habitualmente de la Secretaría de Educación Pública. De manera excepcional cuentan con el mecenazgo de figuras como Antonieta Rivas Mercado. Entre esas propuestas están las obras mexicanas del “grupo de los siete autores” o “pirandellos” (1925-1926), la del Teatro Ulises (1928), que prefiere introducir en nuestro medio las novedosas obras de la vanguardia europea; los Escolares del Teatro (1931), el Teatro Orientación (1932), los dramas de compromiso social del Teatro de Ahora, durante el decenio de 1930. El teatro nacionalista se disuelve sin haber logrado establecerse de verdad, al tiempo que se diluye el entusiasmo del cardenismo. (Monsiváis 1976: 467-472).¹²⁷ Muchos de los autores, directores y actores de estas compañías dramáticas colaborarían en el naciente cine mexicano. Algunos transitarían delante o detrás de las cámaras fílmicas de manera definitiva, otros lo harían de manera ocasional y, otros más, alternarían el teatro con sus actividades en el cine.

Muy popular entre las clases bajas y medias era el teatro de revista que se representaba tanto en locales bien establecidos, como en carpas que ocupaban diversos baldíos, plazas o plazuelas con la autorización de los gobiernos municipales y delegacionales, tanto de la capital,

¹²⁷ Forman parte del “grupo de los siete autores” o “pirandellos”, Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, Lázaro y Carlos Lozano García, a los que se añaden Julio Jiménez Rueda, Antonio Médez Bolio, María Luisa Ocampo. Entre los miembros del Teatro Ulises están Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José y Celestino Gorostiza. Los Escolares del Teatro son dirigidos por Julio Bracho; los del Teatro Orientación por Celestino Gorostiza y, en el Teatro de Ahora participan Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro.(Cfr. Monsiváis 1976: 467-468).

como del resto del país.¹²⁸ Según algunos, su popularidad se inicia con el siglo XX y, según otros, esa popularidad arranca con la Revolución mexicana (Dueñas 1994: doce). En todo caso, se acepta, de manera común, que su declive ocurre a partir de 1940, con el gobierno de Manuel Ávila Camacho (Alonso 1994: nueve; Dueñas 1994: doce).¹²⁹

La característica principal de la revista era “[...] *llevar a escena los sucesos de actualidad, casi siempre en forma chusca o como parodia*”, de noticias o situaciones del momento, en el que se hacía burla de las principales figuras de la vida política y de otras personalidades populares (Dueñas 1994: doce).¹³⁰ Algo del espíritu popular, el color y el sabor local y nacionalista de la época, sin duda, fertilizaron a la revista (Magaña Esquivel 1964: 11). En el éxito de una obra del teatro de revista cumplían un papel fundamental los espectadores; el público “intervenía directa e indirectamente de múltiples formas” (con gritos, silbidos, “pateando”, increpando a los actores, etc.); en este sentido, la reacción del público frente al espectáculo era fundamental (Morales 1984: 9). Era un público formado por “[...] boleros, chafiretes, gatas, mecapaleros; auténticos proletarios en galería, rotos, catrines, militares, prostitutas, ministros e ‘intelectuales en lunetas’ ” (José Clemente Orozco a Luis Cardoza y Aragón, 1935, citado en Monsiváis 1976: 463-464).

A pesar de la nula calidad literaria de la gran mayoría de la multitud de títulos que se llevaron a la escena en el amplio periodo de su existencia, el éxito y la risa de las audiencias se aseguraba con el uso y abuso de palabras soeces, de albures y de gestos obscenos, siempre aplicados al los sucesos noticiosos del momento. Sin embargo, la calidad de numerosos de sus

¹²⁸ “Alternando con algunas obras ‘serias’ de comedia, se encontraban los géneros musicales, como: la **Ópera** (género grande) que a principios del presente siglo [XX] se hallaba en su apogeo; la **Opereta** y la **Zarzuela** (género chico), que por lo general eran consideradas sicalípticas y pornográficas; finalmente, la **Revista** (género ínfimo), más ligero, un poco más musical, llena de elementos populacheros y vulgares [...]” (Dueñas 1994: doce).

¹²⁹ “A finales de los años treinta, el género comenzó a deteriorarse, durante el gobierno de Ávila Camacho, quien prohibió caricaturizar a Presidentes y políticos importantes, cuando años atrás era muy común ver a Obregón, Calles y Cárdenas en el escenario. También, los partidos políticos y los sindicatos se opusieron, creándose entonces temor y confusión ente la gente, para que ésta ya no acudiera al teatro [...]. Al bajar la asistencia, bajó la calidad de los espectáculos. Vino luego el asesinato del empresario Manuel Castro Padilla, así como un escándalo en el teatro Follies con la revista *El Barrilito*, en donde una turba de dirigentes partidistas, que se sintieron ofendidos por alguna frase, dieron una golpiza en plena función a los artistas. Por todo esto, los autores decidieron hacer obras inocuas [...]” (Alonso 1994: nueve).

¹³⁰ “La Revista surgió en Francia en el siglo pasado [siglo XIX], donde se tenía la costumbre de “revisar” los sucesos de todo un año en una obra muy larga, como la famosa revista *Excelsior*, que creo todavía se llega a montar. Cuando la moda llegó a España, ahí no se esperaban un año para reunir los sucesos: lo hacían con toda prontitud, como en *La Gran Vía* y algunas otras. De aquí pasó a México, pero como género apenas si se conocía, lo montaron las propias compañías teatrales de zarzuelas y de esta manera se empezaron a mezclar con las incipientes revistas. Pasado el tiempo, el primero que decidió montar revistas en forma fue Leopoldo Beristáin, y luego le siguieron otros actores-empresarios, como Roberto Soto, María Conesa y Joaquín Pardavé.” (Alonso 1994: nueve).

actores y actrices y de algunas de sus partituras han logrado trascender a la naturaleza efímera de la puesta en escena de la revista (Dueñas 1994: doce-trece). Algunos de sus mejores representantes pasaron al cine y a la radio. Entonces y después, tanto el teatro de revista como el de variedades han sido la fuente de los mejores comediantes de la cinematografía mexicana. Ahí se proponen algunos “tipos populares”, los arquetipos y prototipos del indio ladino, del ranchero o del payo, de la sirvienta, de la borrachita, del briago o del mariguano, del peladito, del gendarme, el catrín, el tendero gachupín, entre muchos otros (Monsiváis 1976: 466).¹³¹

En este sentido, no sólo la censura política, también el auge de los nuevos medios, como la radio y la cinematografía incidieron en la liquidación del teatro de revista. Estos convierten a los públicos en “radio-escuchas” o en “cine-videntes”; actitud pasiva que paulatinamente se traslada al teatro, marginando la activa participación de los espectadores. El teatro de revista se transforma en teatro de variedades, “un eslabón más en la cadena de la industria de la diversión” subordinado a los éxitos de la radio, las grabaciones fonográficas y el cine;

El Teatro de Variedades es una funcionalización [sic] del Teatro de Revista: el trabajo de organizar una obra estructurada alrededor de un libreto, con su música y sus cantables, es un lastre para las nuevas necesidades del espectáculo donde las urgencias se dirigen hacia la presentación de nuevos artistas o nuevas melodías de los artistas famosos que esperan salir y difundirse, lo más rápido posible, entre el público consumidor. (Morales 1984: 111).

En un sentido parecido se expresa el pintor José Clemente Orozco cuando, en una carta a Luis Cardoza y Aragón, resalta la importancia del teatro de revista en la obra de los muralistas:

Posteriormente, este género de teatro degeneró (no es paradoja), se volvió político y propio para familias. Se hizo turístico. Fue introducido el coro de tehuanas con jícaras, charros negros y canciones sentimentales y cursis por cancioneros de Los Ángeles y San Antonio, Texas, cosas todas éstas verdaderamente insoportables y del peor gusto, pero caras a las familias decentes de las casas de apartamentos o de vecindad, como antes se llamaban. El castigo no se hizo esperar, todo acabó en el horrible radio con sus locutores, magnavoces y necedades interminables. (José Clemente Orozco a Luis Cardoza y Aragón, 1935, citado en Monsiváis 1976: 465).¹³²

¹³¹ Vid. *infra* el apartado 3.3.2E, sobre la comedia y los cómicos del cine mexicano del periodo 1931-1942.

¹³² Yolanda Moreno Rivas (1989: 73) informa que hacia 1938, el teatro Follies “ya sólo se anunciaba como *Variedades con Cantinflas*”.

De eso dan cuenta diversas notas periodísticas que hablan sobre las posibilidades de la vida nocturna (*cfr.* Zutano, “Cuartillas frescas. Noctámbulos”, *Ovaciones: El Semanario de la Afición*, no. 39, 2 jul. 1927, p. 15), o de las dificultades que enfrenta el teatro frente a la masiva recepción del espectáculo cinematográfico y la dura competencia del teatro de revista. (*Cfr.* Marino Carmona 2012).

Algunas cifras confirman la magnitud del desplazamiento del teatro por el cine. Entre 1934 y 1947 los aficionados al cine se incrementaron en un 191.9%, mientras los del teatro disminuyeron en un 83.8%. El abandono es más notable aún en las carpas, cuyos asistentes se reducen en un 96% (Iturriaga 1951 [1994]: 206-208).

Si comparamos las cifras del conjunto de la oferta de espectáculos entre 1934 y 1947, se puede apreciar un incremento de las localidades vendidas para los toros y las peleas de gallos (dos veces y media), pero especialmente en los deportes (cuatro veces y media). Mientras la población aumentó en el mismo periodo un 31.9%, la asistencia a todo tipo de espectáculos se intensificó en un 121%. Iturriaga (1951 [1994]: 208) interpreta este dato como un indicador de la elevación del nivel de vida de la población mexicana (un gasto que aumenta de 18 millones de pesos a 173 millones de pesos). En todo caso, si en 1934 el total de las localidades vendidas para el cine correspondía al 70.1% del total, para el último año del periodo el cine ocupaba el 92.4% (Iturriaga 1951 [1994]: 206-207).

Sobre este último asunto, la conocida actriz dramática Virginia Fábregas expresa su resentimiento con el cine, porque ha restado partidarios al teatro. No obstante lo anterior, afirma que es una entusiasta del séptimo arte, pues la escena muda le calma los nervios. Es más, su interés por la cinematografía se prueba con la puesta en escena de la obra *Che Ferrati*, de Carlos Noriega Hope, referida al mundo de las estrellas y de los *studios*. (Bermúdez Z., Rafael, “La gente de teatro y el cine. El punto de vista de Virginia Fábregas”, *Magazine Fílmico [Rotográfico, 2a Sección, año 1, no. 3, jun. de 1926, p. 14]*). En realidad, ante la dura competencia que representa el espectáculo cinematográfico, la célebre actriz y productora procura beneficiarse de él, pues pocos meses después encontramos que “la admirable actuación de Belle Bennett en la cinta *Estela Dallas* [sic]¹³³ ha movido a nuestra primera actriz mexicana, Virginia Fábregas, a presentar una adaptación de dicha obra en su teatro de Donceles”

¹³³ *Stella Dallas* (Henry King, 1925) se estrena en la ciudad de México el 22 de octubre de 1926, en el cine Olimpia (Amador-Ayala Blanco 1999: 324).

(Anónimo, “Virginia Fábregas hará un homenaje a una notable trágica americana”, *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, no. 5, [ago. 1926, p. 5]).

El asunto se complica cuando los actores teatrales son reclutados para estelarizar dramas fílmicos. Fanny Schiller, aunque protagonista de *El Cristo de oro* (Manuel R. Ojeda, 1926), afirma que el teatro es el mayor aliciente de su vida; que el cine le ha enseñado mucho, pero no tiene disposición para incorporar esas innovaciones en la escena teatral. (R.B.Z. [Rafael Bermudez Zatarain], “Fanny Schiller, la futura primera actriz mexicana”, *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, no. 5, [ago. 1926, p. 14]).

Llaman la atención algunas iniciativas oficiales de cultura popular, como un teatro de títeres que se presenta en los parques de la ciudad, bajo la dirección de Bernardo Ortiz de Montellano, orientados a la farsa y a lo grotesco, elaborado a partir de los personajes de las tiras cómicas que se publican en la prensa dominical como Mamerto, Chupamirto, Ninfa, Mut, Jeff y Nagulás, que invita a la participación activa de los niños. (Marcial Rojas, “El teatro de Periquillo”, *El Espectador*, no. 5, 20 feb. 1930, pp. 1-2).

FOTOGRAFÍAS / POSTALES INDUSTRIALES

Otra faceta del consumo masivo, producto de la producción industrial de bienes simbólicos es el de la fotografía. Hay, por lo menos, dos facetas del mismo fenómeno. Por un lado, en los Estados Unidos, desde finales del decenio de 1880, George Eastman facilita el consumo masivo de cámaras fotográficas, la producción masiva de película fotográfica y el revelado masivo (en sus agencias y concesionarias en todo el mundo) de ese cúmulo de material fotográfico. Por otro lado, también, atendemos al desarrollo de la posibilidad de la reproducción masiva de una misma impresión fotográfica. Es este último aspecto el que explotan ciertos nichos de mercado como el de las tarjetas postales y el de las tarjetas de visita.

Sobre este fenómeno, Carlos Monsiváis nos brinda un atisbo sobre sus manifestaciones en México. En las postales es posible encontrar toda clase de temas y de tópicos:

“Recuerdos de lugares, incitaciones al viaje, estallidos de cariños, morbos y fascinaciones, testimonios antropológicos que ignoran tal condición, apoyos masturbatorios, apogeos del alma enamorada. [...] (Monsiváis 1982a: 11-12).

Hasta mediados de siglo, algunos de los contenidos eran los siguientes:

-Los envíos exaltados, los novios tomándose de la mano, la pareja encerrada en un corazón, las frases dulcíferas que preceden al noviazgo santificado o al matrimonio.

- las canciones de moda.
- las divas o vedettes célebres de México y el mundo.
- las fotos ‘audaces’ o ‘pornográficas’ de mujeres semidesnudas con pechos naturalmente abundantes.
- los paisajes y los edificios y monumentos notorios.
- los héroes y los políticos en el poder.
- los fenómenos (seres mutilados, campaneros, idiotas) y un desfile de tipos populares: mendigos, peones, ladrilleros, indígenas en invariable expresión asustadiza, vendedores de rebozos, petates, velas, pan, matracas.” (Monsiváis 1982a: 12).

A los temas señalados por Monsiváis, es necesario agregar a los nuevos héroes populares promovidos por las modernas industrias culturales del cine, la radio, la canción y el deporte: intérpretes, actores, fotos fijas de cintas y fotos promocionales de estrellas, luchadores, boxeadores, futbolistas y demás.

En el plano de las postales del paisaje, de los aspectos típicos del país y de los tipos mexicanos, vale la pena destacar la labor del fotógrafo y cineasta Luis Márquez Romay, quien difunde en forma de postales parte de su multitudinario acervo de registros fotográficos del folklore, de los paisajes típicos de pueblos y ciudades, así como de los diversos grupos étnicos del país.¹³⁴

LA PUBLICIDAD Y EL CINE

En todo este conjunto de procesos, tan íntimamente interrelacionados, la publicidad cumple tareas fundamentales que merecen una atención particular. Sin estar en condiciones de profundizar sobre el asunto, tan sólo apuntaremos que la actividad publicitaria no sólo crece y se desarrolla al lado de las industrias culturales, sino que, también, hace posible la existencia de muchas de ellas, como algunos órganos de prensa, la radio, etc.¹³⁵

En el campo de la cinematografía, la publicidad cumple una función vital, pues debe promover cada una de las cintas que se lanzan al mercado, distinguiéndola de las anteriores de características similares y de las otras que se estrenan en las mismas fechas. Las películas no son

¹³⁴ Son múltiples las obras dedicadas al estudio y a la difusión de la obra de Luis Márquez. Sobre el tema de las postales, sólo mencionaremos dos, el ensayo de Susan Toomey Frost, “Postcards of Luis Márquez” [recurso electrónico], URL: <http://susanfrost.org>, consulta: 18 jul. 2016, que incluye 96 fotografías; y Susan Frost y Francisco Montellano, “El estilo Márquez: Tarjetas postales”, *Revista de la Universidad de México*, no. 615, sep. 2002, pp., disponible en URL: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/15451/16689, consulta: 18 jul. 2016.

¹³⁵ *Vid. supra* los apartados referidos al desarrollo de la prensa y de la radiodifusión.

un bien genérico que pueda tratarse publicitariamente de manera general. A continuación apuntaremos algunos aspectos relacionados con la publicidad en la cinematografía mexicana de los primeros decenios del siglo XX.

Para alcanzar sus metas mercantiles la cinematografía se apoya de manera amplia en la publicidad. La publicidad es un medio para un fin: vender. La *publicidad*, busca alcanzar al público, intenta hacer público, a través de diversos recursos, las bondades de un bien para alentar su consumo; la publicidad difunde, con fines comerciales, noticias o avisos para atraer a posibles compradores, espectadores o usuarios (*Salvat Universal* 1991: v. 17, p.112).

Se trata de una inversión “destinada a recuperar con demasía, en el menor tiempo posible, los capitales invertidos en todo tipo de productos –necesarios o no- existentes en el mercado”. Es una actividad que modifica la “relación natural” entre la oferta y la demanda: la publicidad enfatiza el paso de la comunicación informativa a la comunicación persuasiva (Aguilar Plata 1986: 16-18). La publicidad es una actividad intermediaria que realizan especialmente -pero no de manera exclusiva- las agencias publicitarias, que es “(...) intermediaria entre el productor de bienes y el mercado que consumirá sus productos” (García Calderón 2007: 30).

Si la película-mercancía es única y para cada una de ellas se requiere un tratamiento específico, ¿qué argumentos; qué ideas deben nutrir la esencia del mensaje que estimulará o creará la necesidad del espectador potencial para salir de su casa y acudir a una sala de cine? En palabras del realizador, crítico fílmico y redactor en revistas como *Cahiers du Cinéma*, Jacques Doniol-Valcroze, “el productor no sabe, por así decir, lo que desea el cliente, y esto por una razón muy sencilla: que el cliente, por su parte, tampoco sabe muy bien lo que desea” (citado por Barbáchano 1974: 50).

Llenar salas, vender al mayor número de consumidores una mercancía cara cuyos costos es necesario amortizar, obliga al despliegue a veces oneroso de gastos publicitarios. Promover al cine, en general, como una actividad recreativa y, de manera particular, caso por caso, promover la cinta en cuestión; publicitar y difundir sus excelencias virtuales o efectivas. El consumidor potencial es atacado por todos los ángulos: carteles, espectaculares, anuncios luminosos, festivales, funciones de gala, portadas de revistas, radio y televisión, gacetillas y notas de espectáculos que ventilan la vida de los famosos o comentan la novedad o continuidad de los temas, la sensualidad y carisma de las estrellas, el talento de los protagonistas, las dotes e ingenio de sus técnicos, la belleza y emotividad de sus temas musicales, el prodigio tecnológico de las

escenografías, de las maquetas, de la fotografía y de sus efectos especiales o el abultado presupuesto que garantiza un espectáculo inolvidable.

Pero ¿cómo se concibe la actividad publicitaria en la época que estudiamos?. De acuerdo con la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, publicada en 1911 por la editorial Espasa-Calpe, los medios de los que se sirve la profesión publicitaria pueden organizarse de la siguiente manera:

1) Impresos independientes :

a) circulares, b) programas de mano, c) catálogos, d) folletos, e) prospectos, f) revistas privadas, etc.

2) Prensa (diarios y revistas).

3) Publicidad cerrada:

a) anuarios y b) indicadores.

4) Formas de publicidad abierta:

a) carteles, b) tableros, c) vallas, d) telones, e) plafones, f) tranvías, g) coches, h) rótulos diurnos en tejados, i) rótulos luminosos.

Los empresarios mexicanos de cinematógrafo anteriores al año de 1930 se acogieron puntualmente a todas esas formas con diversa intensidad y, además, desarrollaron algunas variantes e innovaciones que se ajustan, en términos generales, a la misma tipología. A los recursos señalados más arriba se suman especialmente expresiones particulares de publicidad cerrada, muy cercanas a las relaciones públicas, como las funciones especiales, las *premières* de gala, las proyecciones exclusivas para la prensa y para la crítica cinematográfica, las proyecciones especiales para los exhibidores y material impreso y gráfico como los catálogos, los *press-books* (folletos o carpetas publicitarios) y las hojas publicitarias. A las formas de publicidad abierta se agregan ejemplos como los catálogos de venta, los *stills* o fotofijas, postales publicitarias con reproducciones de *stills* de películas y fotografías de estrellas y las cartulinas o fotomontajes que se presentan en el vestíbulo de las salas cinematográficas. En este mismo grupo pueden incluirse las funciones de beneficencia o caritativas.

A partir de 1907 es al distribuidor, depositario y mayorista de la producción fílmica, al que, entre otras funciones, le corresponde el lanzamiento publicitario del filme, que realiza a través de los servicios de una agencia de publicidad especializada, ya sea independiente o ligada a la casa productora o distribuidora, dotada de un presupuesto suficiente para cumplir con sus

objetivos promocionales. (Bessy y Chardans, 1974: v. 2, 122). En un sentido contemporáneo, el lanzamiento de una película contempla “el conjunto de actividades destinado a dar a conocer al público el título y las características de un filme, un artista o un director” (*Enciclopedia ilustrada del Cine*), “(...) con el propósito expreso de que acuda el mayor número de personas al local o locales cinematográficos donde se exhiban las películas de la empresa” (Contreras y Espinosa 1973: 67-68).

Las dependencias económico-culturales de nuestra cinematografía en todos sus aspectos, ramas y facetas pueden apreciarse también en el desarrollo de las formas de la promoción publicitaria. A fines de 1931, al inaugurarse con el rodaje de *Santa* la etapa sonora e industrial de nuestro cine, podemos afirmar que se institucionalizan y se formalizan en las empresas productoras tanto las tareas de relaciones públicas como las labores de promoción y de publicidad de la producción fílmica siguiendo el modelo de los grandes estudios y de las grandes corporaciones fílmicas de los Estados Unidos.¹³⁶

Al describir las formas y las posibilidades de la distribución de las películas mexicanas en nuestro territorio y en el exterior, Pezet destaca, en 1934, su relevancia en el proceso de comercialización de una cinta. Afirma que, después del argumento, el aspecto más importante es “la explotación de la película en materia de anuncio y publicidad, trabajo que depende de la persona o empresa a la que se le confíe su distribución” (Pezet 1934).

En efecto, el lanzamiento de una película que va iniciar su corrida comercial se acompaña de un amplio despliegue publicitario en los diversos medios de comunicación, carteles, presentaciones de gala, a través de “avances” o *trailers*, en las mismas salas de su próximo estreno y otras formas. (Sadoul 1960: 167).

CONCLUSIÓN: UNIDAD E INTEGRIDAD DEL SISTEMA DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES

Además de los ya expuestos, existen otros muchos aspectos de la vida urbana y capitalina asociados a la cotidianeidad, al uso del tiempo libre y de la ocupación del ocio, en los que tienen un lugar relevante los bienes y servicios elaborados por las industrias culturales, que se forjan y consolidan en la primera mitad del siglo XX y que, en un sistema de vasos comunicantes se retroalimentan y complementan entre sí y con la industria cinematográfica. No podemos

¹³⁶ Para mayor detalle sobre la promoción publicitaria de la cinematografía en nuestro país durante la era muda pueden consultarse Leal-Barraza (2015) y Dávalos Orozco (2011).

extendernos más en un estudio que merece mucho más que las pocas líneas aproximadas que brindamos en este apartado. Quedan fuera de nuestra mención, entre otras, la muy popular, fiesta de los toros; uno, sin duda, de gran importancia, es el deporte espectáculo.

Sin estar en condiciones de profundizar al respecto, tan sólo mencionaremos que es durante el decenio de 1930 que se inicia la profesionalización y organización empresarial de varias prácticas deportivas; entre ellas, podemos mencionar al box, a la lucha libre y al fútbol soccer; en el ámbito de la vida nocturna, a la que son tan afectos los ciudadanos, en todos “los rincones de la noche” -tugurios de mala nota, salones de baile, comederos o tendajones diversos-, las orquestas y los intérpretes de música de todo tipo alternan con las estruendosas máquinas tragamonedas o los radiorreceptores que sintonizan estaciones musicales o transmisiones remotas de orquestas e intérpretes desde los cabarets de moda. A como dé lugar la música es indispensable y omnipresente.

Entre las muchas facetas de las políticas de los regímenes de la Revolución, se encuentra su profundo interés en la educación física y en la formación deportiva,

Los estadios y campos deportivos han cundido por todas las ciudades y municipios; no hay prácticamente ejidos sin canchas de *basket ball* [...]. El siglo veinte es siglo de piscinas, canchas de fútbol, gimnasios, pelotazos en la calle, televisiones con campeonatos mundiales, canchas de *basket*, vapores generales donde la naquiza ejercita sus movimiento de boxeo, revistas deportivas, karate, héroes del deporte, artes marciales, periódicos deportivos con millones de lectores, bailes rápidos, quinielas deportivas. (Blanco 1983: 71).

Una breve y parcial aproximación retrospectiva al mundillo de la vida nocturna, tan poco conocido e historiado lo brinda el periodista José Alvarado:

Los rincones de la noche. Tienen diferentes nombres, pero todos se parecen. Son los rincones de cierto México nocturno donde gachupines con grasienta chamarra expenden habanero compuesto por alumbre, tintura y extrañas esencias. Uno se llama *Bombay*, otro *Montealbán*; el de allá *London Klondike* el de más acá, *Imperio* el de la esquina; *Babalú* éste, *La Conga* aquél. No falta tampoco *La Michoacana*, *La Tapatía*, *El Ángel Negro*, *La Malagueña* o el *Manolín*. (José Alvarado, “México de día o de noche”, *El Nacional*, 6 feb. 1950, en Alvarado 1976: 29-30).

Para concluir esta aproximación, me permito citar a Juan Manuel Aurrecoechea y a Roger Bartra, que atisban estupendamente el lugar que, los bienes y servicios que brindan las industrias culturales, ocupan en el microcosmos de la vida urbana de la sociedad mexicana durante la

primera mitad del siglo XX, y nos permiten comprender el relevante papel que han cumplido para amalgamar y promover un cúmulo de valores identitarios de la modernidad nacional en los amasijos ciudadanos que se forjaban con los flujos de campesinos y de provincianos de las procedencias más diversas:

Ya desde los años veinte –pero sobre todo en los treinta y cuarenta- los mexicanos se congregan en torno al cine, la radio, el deporte comercial y los territorios de la “vida nocturna” (teatros de revista, salones de baile, cabarets); y las historietas y otras publicaciones populares comparten con estas modalidades del esparcimiento el ocio colectivo de las mayorías. Los diferentes medios, lejos de competir entre sí, coexisten armoniosamente y se retroalimentan. Entre los de carácter narrativo –literatura, cine, serial radiofónico e historieta- la simbiosis es completa y los géneros, temas, argumentos y personajes traspasan sus fronteras sin visa ni pasaporte. (Aurrecochea-Bartra 1993: 25).

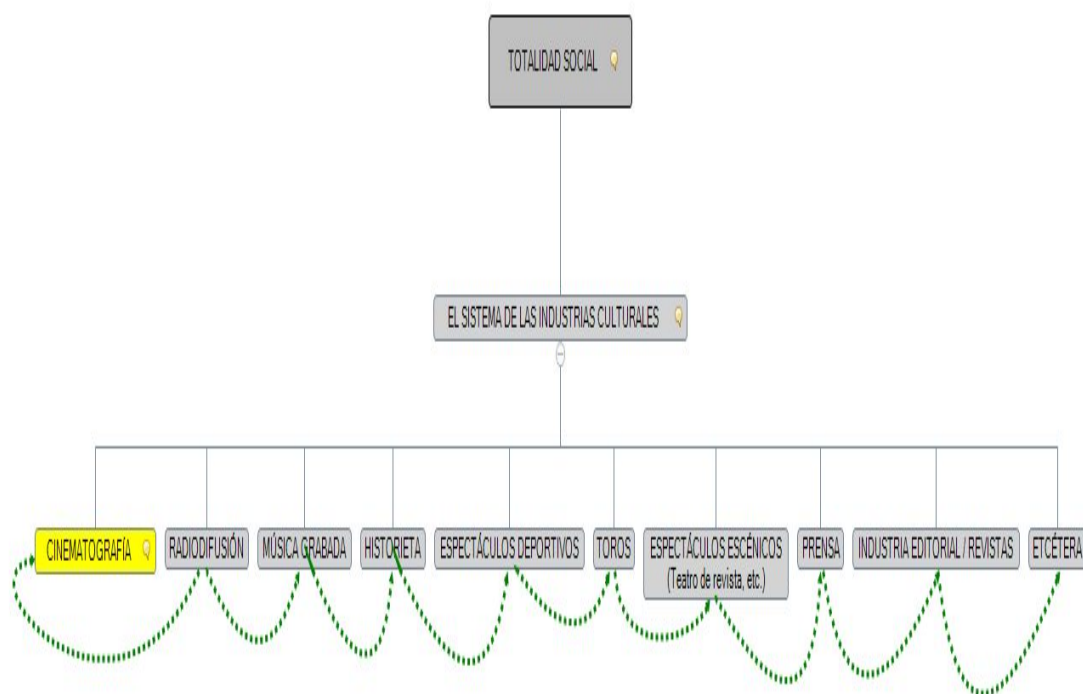


Ilustración 6

3.3. Panorama de la cinematografía mexicana (1931-1942). La producción: volumen, características, temas, técnicas.

De manera general, la perspectiva sobre el desarrollo de la cinematografía mexicana presenta similitudes con las de otros países de América Latina. El relativo aislamiento de las naciones latinoamericanas entre sí y su amplia interacción y franca subordinación con los países hegemónicos –Estados Unidos y algunos países de Europa-, no es sólo política y económica; también se expresa en el campo de la producción simbólica y, por tanto, en el campo fílmico: hegemonía en las naciones del subcontinente de los sistemas de distribución y de exhibición cuyas matrices residen en los países centrales y que obstaculizan o desalientan el desarrollo de

sistemas de producción y de explotación locales.¹³⁷ Para Theotonio Dos Santos (1984: 160), la subordinación de las naciones emergentes en el sistema económico internacional, “condicionó el desarrollo de las fuerzas productivas internas, las propias relaciones de producción y la superestructura cultural e ideológica, conformando estructuras sociales distintas de aquellas del capitalismo dominante”. Agrega más adelante que,

la integración de la mayor parte de América Latina dentro del mercado económico y cultural de las naciones capitalistas industriales nos ha llevado de manera inevitable a un agravamiento de la dependencia; la ciencia y la cultura se han convertido en productos importados de lujo, algunas veces producidos localmente por unos cuantos para otra minoría. (Dos Santos 1984: 200).

Es de la misma opinión Rodolfo Stavenhagen, quien señala que

[...] hoy en día se habla con frecuencia de la difusión de una cultura global o universal, en donde la humanidad entera participa de manera creciente en un conjunto de valores culturales. [...] En todo caso, muchos elementos de esta cultura universal en gestación son difundidos y transmitidos por los medios de comunicación masiva, los cuales, dada la estructura económica de los medios de información en el mundo, recogen y comunican modelos culturales generados y diseminados por los grupos económicos dominantes en la estructura internacional. De tal modo, la anunciada cultura universal puede considerarse en parte, como forma de dominación. (Stavenhagen 1984: 296).

En este proceso, como bien lo señala Carlos Monsiváis, es necesario,

Reexaminar los términos recurrentes de la izquierda (vuelto proferimientos denunciatorios): “imperialismo cultural”, “dependencia”, “manipulación”, “enajenación”, para situar con la mayor exactitud dable el uso instrumental de los *mass-media* en la implantación de valores imperialistas. Esto significa complementar y adecuar las teorías universales de la producción y recepción de los medios de difusión masiva a las condiciones específicas de la producción cultural. (Monsiváis 1984: 41).

Así pues, regresando al ámbito de la industria cinematográfica, puede afirmarse para el caso mexicano y generalizarse para toda la América Latina, lo que se apunta sobre el caso uruguayo:

Uruguay fue tradicionalmente un mercado exhibidor, con escasa producción cinematográfica propia abierto al cine internacional, sin leyes de protección o de

¹³⁷ Cfr. Sadoul 1960: 83: Según afirma el autor, “la parte dominante que estas grandes potencias ocupan en los programas de otros países impide a estos últimos crear o desarrollar un cine nacional”.

regulación del mercado. De manera que el hecho cinematográfico en el país está directamente vinculado con el llamado *negocio cinematográfico* (distribución y exhibición). (Pallero-Kamín-Martínez Carril 1986: 92).

Se trata, como lo describen Faulstich y Korte al referirse al caso alemán de la primera preguerra, de mercados dominados principalmente por las industrias de cine foráneas, que con sus cadenas de salas y sus agencias de distribución garantizan la venta de sus propias películas. En esa situación las iniciativas locales son pocas, de escaso aliento, duración y éxito. (Faulstich y Korte 1997: 32).¹³⁸

Haciendo referencia al desarrollo y a los contenidos de los medios de comunicación social (prensa, prensa sensacionalista, historieta, radio y cinematografía), desde fines del siglo XIX, en América Latina y en México, Monisiviáis (1984: 30) señala que, “desde el principio es norteamericano el modelo sobre el que operan los medios masivos de comunicación en América Latina”.

3.3.1. Condiciones de producción de 1931 a 1942

Considerando el marco socio-histórico general expuesto en el apartado anterior, la cinematografía nacional, como una industria cultural, desde sus orígenes hasta la actualidad, tiene siete momentos (Cfr. Dávalos Orozco 2009):

1. Periodo mudo, de 1896 a 1931. Periodo preindustrial en el cual los productores y cineastas ensayan infructuosamente fórmulas que permitan a los mexicanos incidir en el gusto del público.

2. Industrialización. En el transcurso del decenio 1930-1940, es cuando la sonorización de la industria fílmica norteamericana se convierte en la condición necesaria, pero no suficiente, para permitir el florecimiento de las industrias nacionales de cine. En el caso mexicano tal posibilidad fructifica gracias al invento del sistema sonoro de los hermanos Rodríguez, a la política nacionalista de los regímenes de la revolución y a la exploración de temas y asuntos que derivan en la llamada “comedia” ranchera, una fórmula dramática especialmente atractiva para los públicos populares de México y de América Latina.

¹³⁸ Este punto de partida para elaborar un marco general para el estudio de la cinematografía latinoamericana ya ha sido considerado por otros autores, como Paranaguá (2003), Getino (1984 y 1998), para el diseño y desarrollo de una política cinematográfica en el subcontinente; Martínez Pardo (1978), para el caso del cine mudo colombiano, con reflexiones sobre el cine en América Latina, y Rodríguez (1982), para el caso del cine mudo cubano.

3. “Época de oro”. En rigor, consideramos que el florecimiento industrial del cine mexicano se inicia con la apertura de los mercados de habla española que logra, desde fines de 1936, el estreno de la comedia costumbrista *Allá en el Rancho Grande*, que dirige Fernando de Fuentes. El periodo concluye con el mandato presidencial de Miguel Alemán, en el año de 1952, después de la aprobación de la Ley de la Industria Cinematográfica y de establecerse los mecanismos institucionales para el funcionamiento de la industria: financiamiento, producción, distribución y exhibición.

4. Crisis. Con la aparición de la televisión, la pérdida de los públicos de clase media y la incapacidad de la industria en su conjunto para adaptarse a las nuevas circunstancias técnicas, formales y temáticas, el cine mexicano se sumerge en un periodo (1950-1970) de crisis persistentes y recurrentes.

5. “Nuevo cine mexicano”. Se institucionaliza durante el régimen presidencial de Luis Echeverría (1970-1976) con la estatización plena de la industria, después de un largo proceso de búsqueda iniciado desde finales de los años cincuenta (cine independiente; concursos de cine experimental) y que conduce a la renovación y actualización, en todos los órdenes, de la industria fílmica, incluyendo la apertura sindical para permitir la incorporación de nuevos cineastas con propuestas temáticas y estilísticas novedosas.

6. La sexta etapa corresponde al desmantelamiento de la industria cinematográfica mexicana, que se inicia bajo el régimen de José López Portillo, en 1976 y que culmina en 1994, durante el régimen de Carlos Salinas, con la llamada “venta del paquete de medios” (1993) y la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (1994). Es una clara expresión de la pérdida de hegemonía del cine como aparato ideológico de Estado y de la consolidación de la televisión como fuerza ideológica aliada a los intereses dominantes de la burguesía transnacional con la capacidad de someter a la burocracia política.

7. La última etapa, vigente al momento de escribir estas líneas, se caracteriza por la multiplicación de las formas marginales de supervivencia de la actividad fílmica mexicana que, entre otros aspectos y cómo en otros ámbitos de la actividad económica, se ha visto afectada por los procesos de desindustrialización que sufre toda la nación, y por la emigración forzosa – principalmente hacia los Estados Unidos- de talento. Paradójicamente, desaparecidas las ataduras propias de la industria y de las rígidas estructuras sindicales, pero con graves problemas de

financiamiento, distribución y de exhibición, han florecido, como nunca, importantes propuestas creativas y un sinnúmero de cineastas, con dificultades para darle continuidad a su carrera.

Nuestro interés es aproximarnos a las formas iniciales de desarrollo de la industria cinematográfica mexicana que nos permitan contextualizar el surgimiento y organización de las primeras formas de comercialización (distribución y exhibición) de las películas nacionales. Por lo tanto, nuestro tema de estudio está inscrito en la segunda etapa y en los inicios de la tercera de los procesos históricos de nuestro desarrollo fílmico.

Como hemos insistido, el proceso de sonorización de la industria fílmica mundial es un hito tecnológico y comercial que deja sin futuro los ensayos locales de producción fílmica muda pero, de manera insospechada, el nacimiento del cine sonoro establece los fundamentos para el surgimiento de verdaderas industrias cinematográficas nacionales en algunos países del mundo y de la región latinoamericana. Donde ocurre, muy pronto se desarrollan “géneros nacionales”, como el melodrama y la comedia rancheros en México, el “tango film” en la Argentina; la “españolada” en España; el cine de “carnaval” o la “chanchada”, en Brasil; todos ellos fórmulas taquilleras que contribuyen a consolidar el cine de sus respectivos países, cuyo buen éxito sería inviable sin el indispensable respaldo del sonido y de la explotación de la música vernácula (*cfr.* Peredo Castro 2004: 114-129)¹³⁹. Fenómenos similares se aprecian en países como Perú con las cintas “criollas” de los años treinta.

El cine mexicano sufre en el breve lapso que va del maximato (1928-1935) al cardenismo (1934-1940) una mutación trascendental: pasa de ser un fenómeno curioso en proceso de desaparición, al inicio de una promisoriosa industria cultural que adquiere –después de 1940- un lugar estratégico en las políticas de Estado y en la vida económica y cultural de la nación; es un periodo en que se transita de la experimentación artística a la estandarización industrial.

En el año de 1929 arriba el cine sonoro a nuestro país. Estrechamente vinculados con la novedad se presentan dos fenómenos de enorme relevancia para el proceso conformador de la cinematografía mexicana: Uno, ocurren los primeros intentos de sonorizar películas mexicanas y, por otro lado, Hollywood inicia la producción de cine en castellano que permite la formación de importantes cuadros técnicos y artísticos que después se incorporan a nuestra cinematografía. Al favorecer el aglutinamiento de elementos dispersos, principalmente aquellos mexicanos o

¹³⁹ Sobre la “chanchada” brasileña se puede revisar Melo Souza y Mendes Catani (1990).

hispanoparlantes que laboran en Hollywood, se favorece su posterior emigración a nuestro país, ante el fracaso del cine estadounidense filmado en español (el llamado cine “hispano”).

En consecuencia, podemos postular que el sonido es una condición necesaria, pero no suficiente para el desarrollo de las industrias cinematográficas en las naciones periféricas como las de la región latinoamericana. El sonido marca un antes y un después en el desenvolvimiento de la producción de películas y del lenguaje cinematográfico; su afianzamiento en algunos países coadyuva al verdadero nacimiento de industrias nacionales de cine, es decir, que cuentan con un aparato productivo de películas más o menos sistemático y continuo, con características propias y distintivas que, por la ausencia de condiciones propicias, no se desarrolla en la época muda. (Dávalos Orozco 1996: 49).

Dichas posibilidades estarían condicionadas en el futuro no sólo por la existencia de recursos humanos (cineastas, actores y técnicos) y materiales (capitales, estudios, laboratorios y equipo) que permitan aprovechar –en su caso- la experiencia y la mínima infraestructura levantada durante el periodo del cine mudo para la producción, sino también por la posibilidad de consolidar el potencial productivo con el desarrollo y la formación de públicos y de mercados respaldados por sistemas o mecanismos de financiamiento, de distribución y de exhibición al servicio de las películas nacionales.

A partir del esquema para el diagnóstico o programa para la intervención o estudio de las industrias culturales que propone Augustin Girard (1982: 38-41),¹⁴⁰ una exploración socio-histórica de la industria cinematográfica mexicana nos permite apreciar la íntima conexión y entreveramiento entre las diversas fases de la creación/producción y de comercialización, con las de importación/exportación, de archivado y de “conjunto”. Todas se interrelacionan y retroalimentan, no sin conflictos y desfases. Se trata de un proceso de ajustes y desajustes que, finalmente, alcanza un momento significativo con el establecimiento del Banco Cinematográfico, en abril de 1942, que vertebra y da sentido a todo el sistema.

Recordemos que el esquema que propone Girard, incorpora una primera fase que denomina “conjunto”, para el registro de valores, volumen o personal. Nosotros hemos incorporado en ese rubro otros elementos que nos brindan el contexto y los fundamentos sobre los cuales se desarrolla una industria cultural como la cinematográfica y que puede asociarse a lo que Sadoul denomina “industrias técnicas”: infraestructura física (estudios, laboratorios, etc.),

¹⁴⁰ *Vid. supra* apartado 1.7.

producción de materia prima (película), equipos y maquinaria, escuelas o centros de formación y de capacitación, personal técnico y artístico, y sistemas de financiamiento. También se pueden considerar en este rubro aquellos aspectos relacionados con las políticas públicas que afectan a la industria: agencias, legislación, etc. A estos aspectos nos aproximaremos en las siguientes líneas.

3.3.1.1. Transición del cine mudo al cine sonoro 1929-1931.

En 1926, con el estreno en los Estados Unidos de *Don Juan* (Alan Crosland, 1926)¹⁴¹, la primera película “vitafónica” (proyección sincronizada de una película con sonido grabado en un disco), se inicia el proceso irreversible de la sonorización de la industria en todo el mundo. En efecto, en ese año de 1926, Walter Rich y Warner Brothers forman la Vitaphone Corporation, concesionario del sistema sonoro de la Western Electric-ERPI para la industria cinematográfica al que denominan, como la empresa, *Vitaphone* (vitáfono). (Csida y Csida 1978: 223). El éxito de taquilla de las primeras películas sonoras de Warner disipan las suspicacias de las demás compañías frente al sonido, y las obliga a conseguir, a como dé lugar, sus propios sistemas sonoros o de “sincronía” para evitar el riesgo de quedarse rezagadas.¹⁴² La Fox adquiere un sistema que llama *movietone*.¹⁴³ En 1928, en un negocio concertado entre Joseph Kennedy y David Sarnoff, la RCA compra la cadena de cines y salas de teatro Keith-Albee-Orpheum y cambia su nombre a R.K.O. (Radio-Keith-Orpheum). El negocio es para permitir el empleo del sistema sonoro de la RCA, al que se bautiza con el nombre de *photophone*, en las salas de su propiedad, al que estaban adheridas Pathé, Mack Sennett y otros productores.¹⁴⁴

Como consecuencia de los cambios producidos por la incorporación del sonido a la industria cinematográfica, en los Estados Unidos se hace referencia a las cintas habladas como

¹⁴¹ *Don Juan* se estrena el 6 de agosto de 1926 en el Teatro Warner de Nueva York (Desarrollo Cronológico 1939: 139).

¹⁴² En los Estados Unidos, “al terminar el año de 1926, 21 teatros habían sido equipados con sistemas Western Electric. Este número fue creciendo durante 1927 hasta alcanzar 136 instalaciones. Entonces comenzó la fiebre por los equipos sonoros. Al terminar 1928 la Western Electric contaba con 1046 instalaciones y, en los últimos meses de 1929, ya contaba con 4354 instalaciones. El número total, en 1930, era de 7489 y, ahora [1939], más de 10,000 teatros en el mundo entero tienen sistemas Western Electric” (“El desarrollo de las películas sonoras en Estados Unidos,” Directorio 1939: 195).

¹⁴³ Las experiencias de Theodor W. De Case sobre celdas fotoeléctricas para la amplificación eléctrica del sonido (1916-1919), asociadas a los trabajos de De Forest, culminan en 1926 con el sistema *Movietone*, adquirido por la Fox. Cfr. Bessy-Chardans 1966: v.2, pp. 205-211.

¹⁴⁴ El zar de la RCA, David Sarnoff, considera superior el sistema de sonido óptico *photophone* desarrollado con la General Electric, pero de momento, el sistema no es considerado maduro y un grupo de expertos recomienda en 1928 el uso del vitáfono. Cfr. Csida-Csida 1978: 226, 309. El sistema *photophone*, de densidad fija, se presenta por primera vez en septiembre de 1927, en el Teatro del Estado de Nueva York. El antecedente técnico del *photophone* es el *pallophone* o *pallophotophone* de Charles A. Hoxiz. Cfr. Bessy-Chardans 1966: v.2, pp. 205-211.

talkies. En nuestro país se habla de películas “vitafónicas”, “movitónicas” o “fotofónicas”; el neologismo *talkies* se emplea inicialmente, pero de manera genérica se les llama películas parlantes; son sonoras las que sólo incorporan una banda musical acompañada de efectos sonoros y sin diálogos o partes habladas.

El *Movietone* y el *Photophone* son sistemas de sonido ópticos, es decir, registran el sonido en película. Más tarde, como los demás, el *vitaphone* también funda su sistema de sonorización en la fotografía de las oscilaciones sonoras sobre la película cinematográfica. Hacia 1930, en los Estados Unidos se abandonan todos los sistemas de sincronía a favor del registro fotoeléctrico. (Cfr. Bessy-Chardans 1966: v.2, pp. 205-211).

En la lucha por la supremacía tecnológica, en Europa se desarrollan esfuerzos por concretar sistemas prácticos y por colocar sus inventos y películas en sus zonas de influencia. Se presentan continuas fusiones. Así, en Alemania, la pionera Tri-Ergon, con Messter y el grupo Heinrich Kuchenmeister se transforma en la Tonbild-Syndicat (Tobis) (30 de agosto de 1928). En octubre de 1928 se funda la casa Klangfilm, G.m.b.H., sucursal de los consorcios AEG y Siemens (“Desarrollo”, 1939: 197), que es absorbida al año siguiente por su rival para transformarse en la Tobis-Klangfilm. Otros poderosos grupos se forman con capitales suizos, holandeses, alemanes e ingleses fusionando y adquiriendo patentes y empresas. (Cfr. Bessy-Chardans 1966: v.2, pp. 205-211). En 1930, por los Acuerdos de París, se establecen compromisos para estandarizar los sistemas de sonido, haciéndolos intercambiables y para el reparto de territorios y de zonas de influencia entre los diversos consorcios. (“El desarrollo del sonido en Europa,” Directorio 1939: 197).¹⁴⁵

Después de años de expectación, es hasta la noche del 26 de abril de 1929, en el Teatro Imperial de la ciudad de México, que la Columbia Pictures estrena *Submarine = Submarino* (Frank Capra, 1928) la primera cinta sincronizada con ruidos incidentales que se conoce en el país.

Casi un mes después del estreno de *Submarino*, el 23 de mayo de 1929, la Warner da a conocer el vitáfono, estrenando en el cine Olimpia *The singing fool = La última canción* (Lloyd Bacon, 1929), con Al Jolson, la primera película hablada y cantada exhibida en el país. Es poco

¹⁴⁵ Un repaso del proceso de sonorización de la industria cinematográfica norteamericana se presenta en Dávalos Orozco 2016.

después que el Departamento del Distrito Federal, en junio de 1929, prohíbe en las películas intertítulos en un idioma diferente al español.¹⁴⁶

Por otra parte, el arribo del sonido prácticamente paraliza la ya muy precaria producción fílmica nacional y reorienta el esfuerzo de veteranos y nuevos entusiastas hacia la experimentación con filmes sonoros con resultados más bien desalentadores: la inferioridad técnica y financiera de los países de habla castellana proporciona una ventaja inicial al cine hecho en español por los Estados Unidos.¹⁴⁷

En estas difíciles condiciones, en 1929 se producen cinco títulos (cuatro sonoros); en 1930, son cuatro los ensayos con sonido, así como por lo menos tres filmes sonoros en 1931, además de un número indeterminado de rodajes de cortos musicales, documentales y noticieros cuya existencia no se encuentra bien documentada.¹⁴⁸ El proceso de experimentación sonora culmina con el inicio del rodaje de la nueva versión de la exitosa *Santa* (Antonio Moreno), en noviembre de 1931.

3.3.1.2. Industrialización (1931 a 1940)

Después del éxito de *Santa*, la producción mexicana crece aceleradamente: de un largometraje exitoso en 1931 (además de los ensayos sonoros sin repercusiones comerciales), pasa a seis en 1932 y a más de veinte producciones anuales entre 1933 y 1936 (21 en 1933, 24 en 1934, 23 en 1935 y 24 en 1936). El abrupto incremento de la producción del año de 1933 revela que “sí había un mercado –sobre todo nacional en ese momento– para el cine del país” (García Riera 1992-1997: v. 1, p. 75). El éxito de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) permite a la industria saltar hasta treinta y ocho largometrajes en 1937 y 58 en 1938, aunque la saturación del mercado y el agotamiento inicial de la “comedia ranchera” provocan un fuerte descenso en los dos años siguientes (39 en 1939 y 27 en 1940). (Cfr. García Riera 1998 y 1992-1997: v. 1-2). En estas cifras tan desfavorables también pudieron influir, por un lado, la crítica situación internacional, derivada de la expropiación petrolera y del ambiente de preguerra, como al temor que envolvía a los empresarios mexicanos ante la incertidumbre del final del sexenio cardenista y de la sucesión presidencial.

¹⁴⁶ Sobre el arribo y la recepción del cine sonoro en nuestro país ver Reyes de la Maza (1973).

¹⁴⁷ Un texto ilustrativo de la producción en los Estados Unidos de películas habladas en español, de 1929 a 1939, lo presentan Heinink y Dickson (1990).

¹⁴⁸ Este periodo trascendental ha sido explorado por Reyes de la Maza (1973), López-Vallejo y García (1978) y resumido y expuesto con amplitud por García Riera (1992-1997: v. 1).

Es indudable que los beneficios del cine mexicano se obtienen en las salas de reestreno o de segunda corrida donde los públicos de menor nivel educativo y bajos recursos económicos prefieren y requieren del cine hablado en español. La aceptación del cine mexicano es mucho más acentuada en las salas del resto de la República, fuera del Distrito Federal.¹⁴⁹ Este último fenómeno también se aprecia en otros países de América Latina, donde el cine mexicano desplaza al norteamericano y propicia la apertura de nuevas salas de cine.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA MEXICANA (1931-1940)									
1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940
3	6	21	24	23	24	38	58	40	27

Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 1 y 2).

Tabla 4

ESTUDIOS

Buena parte de las instalaciones, laboratorios de revelado y personal técnico del primitivo cine sonoro nacional tiene sus raíces en las difíciles experiencias del periodo mudo. Es frecuente que, en las mismas instalaciones o planta física, tan costosas, se instalen sucesivamente diversas empresas. El potencial de la naciente cinematografía sonora mexicana se aprecia en la rapidez con que se incrementan los estudios de rodaje, hasta cinco hacia 1938:

1. Empire Productions, 1930 / Industrial Cinematográfica, 1933-¿?
2. México Cines, S. A., 1922-1931 / Estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas, 1931-1938 / Universidad Cinematográfica, 1938-1939.
3. Estudios México Films, 1933-1942.
4. Estudios CLASA, 1935-1958.

¹⁴⁹ Hacia mediados del decenio de 1940, según datos del Departamento Técnico del Banco Nacional Cinematográfico, citados por Iturriaga (1951 [1994]: 204-205), “mientras el 69% de las funciones cinematográficas del Distrito Federal se cubren con películas norteamericanas y el 31% restante con películas mexicanas, europeas y latinoamericanas, en los estados de la República las salas de cinematógrafo cubren el 70% de sus funciones con películas mexicanas y el 30% restante con películas norteamericanas, europeas e hispanoamericanas”.

5. Estudios y Laboratorios de Gabriel García Moreno, 1938-1939 / Azteca Films, 1939-1951.

A pesar de su relativa pequeñez y de las muy eventuales saturaciones de sus foros, el potencial de producción de los estudios excede al potencial de absorción por parte de los mercados nacionales y los externos de habla hispana.

Hacia principios de 1933, la naciente industria cinematográfica mexicana contaba con dos estudios, los de la Compañía Nacional Productora de Películas (tres foros, ocho camerinos, dos cuartos de edición y laboratorio) y los México Films (tres foros, un laboratorio, diez camerinos, dos gabinetes higiénicos, dos cuartos de edición y un salón para reuniones en la planta alta) (*Johnny C. Nada*, en *Diario Fílmico Mexicano*, 2 jul. 1943, citado por García Riera 1969-1978: v.1, p. 38). Un año después, en 1934, las instalaciones para el rodaje y el apoyo a la producción suman tres, de acuerdo con el cineasta Gabriel Soria:

Para terminar con los responsables de la parte técnica, diré que contamos con tres estudios: México Films, en Tacubaya; Nacional Productora de Películas, en el Paseo de la Reforma e Industrial Cinematográfica, en las Lomas de Chapultepec. [...]. (Soria 1934).

Estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas

Después del estruendoso fiasco de la Empire Productions, puede considerarse que los primeros estudios y laboratorios funcionales de la era sonora del cine mexicano son los de la Compañía Nacional Productora de Películas. La sede, en Paseo de la Reforma 525, frente a los “Leones” de Chapultepec, consta de las mismas instalaciones que el cineasta Jesús H. Abitia había fundado hacia 1922, con el nombre de México Cines, S. A., gracias a su cercana amistad con el entonces presidente Obregón, en terrenos aparentemente de propiedad federal. Se trataba de una pesada estructura metálica formada con vigas de riel, forrada de cristal en sus laterales y en el techo de dos aguas, con un sistema de cortinas que permitía regular la entrada de la luz, seguramente, siguiendo el modelo establecido por Georges Méliès en su *atelier* de Montreuil. Al ser asesinado Álvaro Obregón, en julio de 1928 (recién designado presidente reelecto), Abitia perdió a un amigo y a un protector. Después de agrias disputas con los presidentes Portes Gil y Pascual Ortiz Rubio y sus respectivos ministros de Hacienda, Luis Montes de Oca y Alberto J. Pani, finalmente Abitia es despojado de la propiedad del terreno, de las instalaciones de sus estudios y de

“maquinaria” y material filmado depositados en el sitio.¹⁵⁰ Según palabras de Abitia, “en los que fueron mis talleres, contra toda justicia, ciertos influyentes del régimen, realizaron la filmación de *Santa* y de otras películas”. (Sánchez García 1951-1954 [2013]: 182).

En 1934, los estudios de la Nacional Productora de Películas, S.A. son reedificados después de sufrir un devastador incendio el 27 de septiembre de 1933 (Cantú Robert, Roberto. “*Filmográfico* y su 4º aniversario : Nuestra actuación y el cine nacional”, *Filmográfico*, año 4, no. 49, abr. 1936, pp. 42, pie de foto; Sánchez García 1944: 189). Después de pasar por diversos nombres, el último de ellos el de la Universidad Cinematográfica, en 1939 sus terrenos son declarados de propiedad pública y sus edificios demolidos. (Sánchez García 1944: 209).¹⁵¹ Sobre ese definitivo momento, recuerda Abitia, que “luego vino el líder Enrique Solís y no sé con qué autorización derribó el edificio y llevose toda la maquinaria y todo el fierro de la armazón del edificio”.¹⁵²

Estudios México-Films

Los Estudios México Films, de Jorge Stahl, se inauguran el 13 de marzo de 1933 en las calles de Francisco Montes de Oca 117 (México Film 1933; Sánchez García 1944: 187). El veterano cinematografista Jorge Stahl, en el decenio de 1920, orienta su labor hacia el trabajo de laboratorio cuando se percata de la ausencia de especialistas en un campo que, de una u otra manera era muy demandado, por lo que dice,

¹⁵⁰ Jesús Hermenegildo Abitia Garcés (1881-1960), originario de Botuchic, Chihuahua, se trasladó con su familia a Huatabampo, Sonora, donde realizó estudios al lado de Alvaro Obregón. Maderista y después constitucionalista, filmó todas las hazañas militares de su compañero de banca desde 1913 y hasta que asumió el poder en 1920 (algunas de estas vistas integran el largometraje de montaje documental *Epopéyas de la Revolución Mexicana*, editado en 1963). Hacia 1914 ensaya el rodaje de algunas comedias cortas (*Los amores de Novelty*, *El matamujeres*, *El incendiario*, *Los reclutas* y *El robo del perico*). El veterano camarógrafo obregonista, ensayó después la producción más diversa en varias partes de la República: En Sinaloa produjo, dirigió y fotografió en 1920 *Los encapuchados en Mazatlán*, asunto de robachicos que aprovechan la confusión del carnaval mazatleco para cometer sus hazañas delictivas. Al año siguiente explotaría el mismo pretexto en *Carnaval trágico*. Además de fotógrafo y camarógrafo, Jesús H. Abitia fue inventor y fabricante de instrumentos musicales. (Cfr. Ciuk 2000: 83-84; Dávalos Orozco 1996: *passim*; Sánchez García 1951-1954 [2013]: 179-182; Vázquez Bernal 2016). El mismo Alberto J. Pani involucraría, más tarde, recursos públicos para la creación de los estudios de CLASA y alentaría otras empresas en el ámbito de la industria cinematográfica mexicana.

¹⁵¹ Donde estuvieron esos estudios ahora se encuentra el paso a desnivel de Melchor Ocampo y Paseo de la Reforma y la Ave. Gral. Mariano Escobedo. A un lado de los terrenos de esos estudios, sobre el Paseo de la Reforma, se ubicó después el cine Chapultepec y, ahora, se levanta un rascacielos, la Torre Mayor. (Vázquez Bernal 2016).

¹⁵² En otro lugar se indica como fecha de inauguración el 5 de abril de 1933 (Sánchez García 1951-1954 [2013]: 182).

[...] instalé un pequeño estudio en las calles de Arcos de Belén [33], frente a una prisión [la cárcel del Belén] que existía en aquella época. En él se hicieron una docena de películas que pasaron sin pena ni gloria. (Meyer 1975: 14).¹⁵³

El experimentado Stahl aprecia una situación similar con el nacimiento del cine sonoro mexicano:

De hecho, aunque podría decir que mi profesión fue la fotografía (pude haber ganado bastante y complicarme menos), cuando vi que no había gente que se dedicara a la cuestión de laboratorio, me interesé en ello, puesto que ya conocía algo de ese asunto. A partir de entonces, únicamente participé en la parte técnica. Sí, yo lo hice por necesidad, porque no había laboratoristas. Si no, yo hubiera sido fotógrafo mil veces. Lo que sucedió fue que me reclamaban ahí en el cuarto oscuro: nadie se ocupaba de él.

Cuando vi que realmente en México no se contaba con ningún estudio adecuado para lograr algo de mejor calidad, hice ese pequeño de la colonia Condesa, en la calle de Montes de Oca 117, donde se rodaron más de doscientas cincuenta cintas en diez años. (Meyer 1975: 14).¹⁵⁴

Los servicios de sonorización los proporcionaban los hermanos Rodríguez¹⁵⁵ y un camión que montaba un equipo de sonido traído de los Estados Unidos por el cineasta José Bohr que se encontraba a cargo del ingeniero José B. Carles. (Meyer 1973: 14). Según Salvador Elizondo, los Estudios México Films “eran unos jacalones”. (Sepúlveda 1975: 81).

Aparentemente, las dificultades para la renovación de equipo y maquinaria, agravadas por la situación de guerra, llevan al cierre de esta empresa, a pesar de los esfuerzos que se realizan para su reorganización en septiembre de 1941. (Sánchez García 1944: 217; Meyer 1973: 14).

¹⁵³ En lo que fue la cárcel de Belén, hoy se levanta la Escuela Revolución. El poblano Jorge Stahl Valdés (1886-1979), de profesión fotógrafo, estableció un estudio en Guadalajara, Jalisco y, hacia 1905, con un vitascopio adquirido en San Luis, Missouri, se dedica a la exhibición en la misma ciudad y con el mismo recorre, de manera itinerante, los alrededores. Hacia 1912 establece en México una casa alquiladora (Cinco de mayo 19). Entre otras, Stahl se desempeñaría como camarógrafo de las películas mudas *Ladrón de bicicletas* (1906), *El crimen del otro*, *La dama de las camelias* y *Malditas sean las mujeres* (1921); de la cinta de propaganda callista *La linterna de Diógenes* (1925), todas dirigidas por su hermano Carlos; es también el camarógrafo de cintas como *El secreto de la abuela* (Cándida Beltrán Rendón, 1928), de un documental sobre el Niño *Fidencio* (1928), *Los hijos del destino* (Luis Lezama, 1929) y *La boda de Rosario* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1929). Es también camarógrafo de varias cintas sonoras. Después de los estudios cinematográficos México Films, fue gerente de los estudios CLASA (1942-1944) y en 1945 inicia la construcción de los estudios San Angel Inn, que inaugura en 1951. (Cfr. Ciuk 2000: 583-584; Dávalos Orozco 1996: *passim*; Meyer: 1973; Sánchez García 1951-1954 [2013]: 184-187).

¹⁵⁴ Para mayor claridad, invertí el orden de los párrafos.

¹⁵⁵ Los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez también prestaban sus servicios para la Compañía Nacional Productora de Películas.

Estudios de la Industrial Cinematográfica

Se forma la Industrial Cinematográfica, S. A., que adquiere los edificios y terrenos de la fallida Empire Productions en las Lomas de Chapultepec, que se inauguran el 28 de agosto de 1933 (Sánchez García 1944: 187).¹⁵⁶

Estudios de Monte Albán Films (Cuernavaca)

Hacia junio de 1934 se da a conocer que la compañía Monte Albán Films edifica unos estudios en Cuernavaca. (Sánchez García 1944: 193). Aparentemente, esta empresa nunca pudo concretar actividad fílmica alguna.

Estudios CLASA

Al siguiente año, en junio de 1935, se inician las actividades de los Estudios CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S. A.), en el Km. 13 de la Calzada de Tlalpan, que también cuenta con sus propios laboratorios de revelado. El gerente es Ricardo Alberto J. Pani; el director artístico es Celestino Gorostiza. (Sánchez García 1944: 199).¹⁵⁷

Según Salvador Elizondo Pani, socio fundador y futuro gerente de los estudios, él convenció a su tío, Alberto J. Pani, dueño de la productora, para construirlos. Todos los socios eran cercanos a Pani: el mismo Elizondo, Hipólito Signoret, Aarón Sáenz y Agustín Legorreta. (Sepúlveda 1975: 81).¹⁵⁸

Aunque en los corrillos cinematográficos se insistía en la injerencia gubernamental en las fuertes inversiones realizadas para levantar los estudios, Pani afirma que “operamos con capitales privados totalmente; no existía un solo centavo del gobierno”. (Sepúlveda 1975: 81). Según Emilio García Riera,

Los estudios resultaron muy superiores a los otros existentes y dotados de un equipo comparable a los de las compañías hollywoodenses: por primera vez en

¹⁵⁶ La primera piedra de los estudios de la Empire Productions, en la Lomas de Chapultepec, se coloca a fines del año de 1930 (Cantú Robert 1939.4: 42, pie de foto), aunque es posible que la construcción se iniciara el año anterior. Sánchez García (1944: 177) apunta que a la postre la Empire Productions resulta en un fraude. Los extensos terrenos de la Empire se localizaban en lo que ahora es la colonia Irrigación, la unidad habitacional Lomas de Vistahermosa y el Hipódromo de las Américas; incluía un exclusivo fraccionamiento al que se entraba por la Ave. Miguel de Cervantes Saavedra. Originalmente establecida en Nueva York, Estados Unidos, para la que Arcady Boytler dirigió 12 cortometrajes hablados en español, hacia 1929 la Empire se traslada a nuestro país con la expectativa de seguir rodando aquí filmes en castellano. Para marzo de 1932, la Empire Productions no había filmado ni un rollo de película (M.H.M., “Farsa y farsantes. Ídolos de antaño”, año 4, no. 174, 13 mar. 1932, pp. 5, 8). Sobre la producción norteamericana de la Empire se puede consultar a Heinink-Dickson (1990).

¹⁵⁷ Con instalaciones al sur poniente de la confluencia de División del Norte y Calzada de Tlalpan. Después de su desaparición, hacia 1958, las instalaciones de los Estudios CLASA alojaron al Registro Federal de Automóviles.

¹⁵⁸ Signoret era un de los principales accionistas de El Palacio de Hierro.

México, contaron con cámaras Mitchell, equipo de regrabación (o sonorización sincrónica), máquina de revelado basado en la curva “gamma”, equipo de proyección de fondo (*back projection*) e impresora óptica. (García Riera 1992-1997: v. 1, p. 163).

Aparentemente, se intentaba, a través de esa empresa, promover la producción de proyectos afines a los intereses del régimen cardenista. Su primer proyecto de rodaje es *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), una de las películas más costosas filmadas por la industria cinematográfica mexicana que, de inmediato, lleva a la quiebra a la empresa, que se salva por un oportuno rescate oficial.¹⁵⁹

En marzo de 1936, Salvador Elizondo sustituye en la gerencia de la empresa a Paul Castelain, que abandona poco después al ser designado cónsul de México en Berlín (García Riera 1992-1997: v.1, p. 213).

Estudios y Laboratorios Gabriel García Moreno / Estudios Azteca

En 1938, se inauguran los Estudios y Laboratorios de Gabriel García Moreno, en la Calzada de Coyoacán. (Sánchez García 1944: 207).¹⁶⁰ Una vez instalados y funcionando, a través de maniobras poco claras, hacia 1939, el capitalista de la empresa, Rafael Calderón, desplaza al cineasta Gabriel García Moreno y rebautiza a la empresa como Estudios y Laboratorios Azteca, S. A.¹⁶¹ Las instalaciones de la empresa ocupaban una extensión de 75 mil metros cuadrados, contaban con “18 foros, una alberca para escenas acuáticas, grandes terrenos para filmaciones exteriores y laboratorios que ocupaban cerca de dos mil metros cuadrados” (García Riera 1992-1997: v.2, p.92).

¹⁵⁹ Sin embargo, la simpatía del gobierno cardenista hacia los estudios CLASA se aprecia en los apoyos y aportaciones brindadas para el rodaje de *¡Vámonos con Pancho Villa!*: “un ferrocarril, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, uniformes, caballada y asesoramiento militar” y en la visita del presidente Lázaro Cárdenas al último día de filmación de *Las mujeres mandan* (Fernando de Fuentes, 1936), que “probó con ello su interés personal por la buena marcha de la CLASA” (García Riera 1992-1997: v. 1, p. 163, 213).

¹⁶⁰ Estos estudios se ubicaban en la cuña que forman Ave. Coyoacán y Ave. Universidad. Sobreviven, de lo que fueron los Estudios Azteca, el cascarón de las instalaciones y salas de cine de la organización gremial Periodistas Cinematográficos de México (PECIME), Ave. Universidad, casi esquina con José María Olloqui.

¹⁶¹ Sin duda, Gabriel García Moreno es uno de los mejores realizadores del cine mudo mexicano, de quien se conservan dos títulos fundamentales filmados en Orizaba, Veracruz: *El tren fantasma* (1926) y *El puño de hierro* (1927). Nacido en Tacubaya, D. F., otras realizaciones de García Moreno son *El buitres* (1925), *Misterio* (1926) y el corto documental *Carnaval 1926* (en el puerto de Veracruz); de otro título, *Sangre azteca* (1927), se ignora si llegó a filmarse. En los Estados Unidos trabaja en el departamento de miniaturas de la MGM en Culver City y se dedica al desarrollo de una cámara sin obturador de alta velocidad. Regresa a nuestro país para instalar y levantar los Estudios García Moreno. Después, en sus propios laboratorios en Nonoalco-Mixcoac experimenta para el desarrollo de una película a color, hasta su inesperada muerte, en 1943. (Cfr. Dávalos Orozco 1996b; Dávalos-Vázquez 1999; Ciuk 2000: 279-280).

Ya con su nueva razón social el ingeniero Randall, en 1939, introduce en México los equipos RCA de grabación, que significan un gran desarrollo para el cine nacional. (Sánchez García 1944: 207, 209).

En la posguerra, los Estudios Azteca se fusionan con los flamantes estudios y laboratorios Churubusco (1945) para desaparecer, definitivamente, en 1951.

Sobre la extensión y potencial de la importante planta física que formaban los estudios filmicos de la capital, Alberto L. Godoy, con los datos de 1938, de manera muy optimista afirmaba que,

Con la reconstrucción y extensión de los Estudios “Ex Nacional” (U.T.E.C.M.); la extensión de los de Jorge Stahl, y la construcción de los nuevos Estudios de García Moreno en Coyoacán, así como la perspectiva para la reconstrucción de los de la “Empire” en Chapultepec y los de Cuernavaca, México estará en condiciones de producir más y mejores películas, y darles la “continuidad perfecta” que se explica en otro artículo para llegar a hacer de la Capital de la República Mexicana la Mecca [sic] de la Producción del Cine Hablado en Español. (Godoy 1939: 11).

Hacia 1939, al comparar el potencial de todos nuestros estudios de rodaje con uno sólo de los estadounidenses, los de la Metro-Goldwyn-Mayer, se afirma:

Los Estudios de Metro-Goldwyn-Mayer, en Culver City, California, consisten de 18 edificios, y cada edificio puede tener 6 foros (*sets*); por lo tanto, se podrían hacer 108 distintos foros y rodar una escena a la vez, en cada foro, sin repetir la escena.

En México, los Estudios de Stahl cuentan con 4 foros, los de la Clasa con dos, y la Nacional con otros dos; por lo tanto para producir una película, aunque se utilice el máximum [sic] de foros que hay en uno de los estudios -que son cuatro- tenemos que esperar hasta terminar todas las escena que corresponden a determinado foro que se ha construido para echarlo abajo y construir el siguiente. Es esta la manera de producir películas en México, por la sencilla razón que no hay suficientes edificios o estudios para hacer más que 4 distintos foros y, por lo tanto la "continuidad" de las películas no puede ser perfecta. (Anónimo, “Técnicamente, ¿qué pasa con la producción nacional?: continuidad perfecta,” Directorio 1939: 157).

LABORATORIOS

Una instalación indispensable, incluso más urgente que la existencia misma de estudios de filmación, eran los laboratorios de revelado. Es una urgencia técnica que se demanda desde el periodo mudo. En casi todas las ocasiones las cintas se rodaban al margen de los estudios pero, una

vez impresa la película cinematográfica, se requería su procesamiento en un laboratorio para revelarla, editarla, montarla y para elaborar copias de exhibición. Los laboratorios también son indispensables para atender las necesidades de elaborar duplicados o copias para las empresas distribuidoras de películas extranjeras. La incorporación del sonido hace –prácticamente- inviable el rodaje fuera de los estudios e impone a los laboratorios la necesidad de revelar y positivar, también, el registro sonoro que se realizaba sobre una película cinematográfica, complicando las tareas del editor con la necesidad de montar y sincronizar en las copias finales la imagen y el sonido.

Como hemos reseñado más arriba, todos los estudios de la era sonora contaron con sus propios laboratorios. Además, para tareas complementarias, para aquéllos que se aventuraban en el rodaje sin el apoyo de los estudios, para el tratamiento de formatos pequeños que se explotaban para la elaboración de filminas o cineminutos publicitarios, se podría contar con diversos servicios de laboratorio fílmico. Como en el caso de los estudios, sus orígenes se remontan al periodo silente.

En su recuento de 1934, Gabriel Soria mezcla ambos tipos de laboratorio, los integrados en los Estudios de rodaje y los que trabajan por su cuenta y, además, por algún error del autor o de la imprenta aparentemente se repite y se amplía, pero podemos suponer que la segunda relación hace referencia a laboratoristas:

[...] Con tres laboratorios: los de Jorge Stahl, los de la Nacional [Productora de Películas] y los de Julio Lamadrid. Seis laboratorios [¿sic por laboratoristas?]: Jorge Stahl, Aniceto Ortega, Mark Kosnelikoff, Raúl S. Argumedo, Amalia de Ortega y Julio Lamadrid. [...]. (Soria 1934).

Así, en el segundo recuento –que suponemos de laboratoristas- se menciona a Jorge Stahl, dueño de los estudios México Films; Aniceto Ortega y su esposa Amalia, al servicio de la compañía Nacional Productora de Películas;¹⁶² pero carecemos de referencias sobre Mark Kosnelikoff y desconocemos por que se incluye en esta relación a Raúl S. Argumedo (Raúl Argumedo

¹⁶² Poco sabemos de Aniceto Ortega Casanova. De acuerdo con los testimonios de Javier Sierra, Ortega, carente de una verdadera formación técnica, trabajaba en laboratorios fílmicos de revelado en los Estados Unidos, donde se hacía cargo de enrollar los *racks* de revelado; regresa a México cuando “los *racks* desaparecieron con el sonido y se dio inicio a las máquinas continuas”. En nuestro país, Ortega se habilita como laboratorista y trabaja para la Compañía Nacional Productora de Películas. Su esposa Amalia se especializa en el corte de negativo para la misma empresa. Aniceto Ortega es quien revela las primeras pruebas del sistema de sonido de los hermanos Rodríguez, que Juan de la Cruz Alarcón trae a México de Los Ángeles. Explica Sierra: “un *rack* es el bastidor en el que se enrollaba la película y se metía dentro de una tina vertical [para su revelado y procesamiento fotoquímico]”. Al fundarse los estudios CLASA, es el responsable de sus laboratorios. (Cfr. Fulgueira 1974: 54-55; Fulgueira 1975: 77; Meyer 1975: 102).

Sandoval), fotógrafo de fijas que trabaja primero para los estudios México Films y después para los estudios CLASA.¹⁶³

En cambio, eran muy conocidos los Laboratorios Lamadrid, en la calle de Córdoba 84,¹⁶⁴ colonia Roma, que se encuentran entre los más antiguos del país; y funcionan desde el segundo lustro del decenio de 1920, a cargo del antiguo documentalista y camarógrafo mexicano Julio Lamadrid.¹⁶⁵

Para el final del periodo que estudiamos se mencionan también a los Laboratorios Cinematográficos Moreno y a los Laboratorios Cinematográficos Cejudo. Después de su desencuentro con los socios capitalistas de los Estudios Azteca, que inicialmente llevaron su nombre, en 1940 Gabriel García Moreno se establece en las calles de Tlaxcala, de la Colonia Roma, con el nombre de Laboratorios Cinematográficos Moreno.¹⁶⁶ Mas tarde, los traslada a las calles de Rembrandt 7, esquina con Avenida Revolución, en la colonia Nonoalco-Mixcoac.

De los Laboratorios Cinematográficos Cejudo (Cincel 25) carecemos de mayores referencias. Hacia mediados del decenio de 1950, hemos localizado unos Laboratorios Cinematográficos Valente, constituidos el 15 de diciembre de 1951, con domicilio en Copenhague no. 23, bajo la gerencia de Valente Hernández Cejudo.¹⁶⁷

SINDICATOS

Las organizaciones patronales y laborales surgidas durante el periodo son un claro reflejo del desarrollo de la industria fílmica en nuestro país. Surgen primero las organizaciones de trabajadores de la exhibición, después las de los empleados de las distribuidoras de cine extranjero y, hacia el decenio de 1930 la de los diversos sectores de la producción. Algunos gremios tienen sus raíces en otras ramas del espectáculo, especialmente las del teatro y de la

¹⁶³ Raúl S. Argumedo es originario de Orizaba, Veracruz, donde se inicia como fotógrafo en los primeros años del siglo XX. Debuta oficialmente en la industria fílmica como fotógrafo de fijas en el año de 1935, aunque en su ficha se refiere su participación en *La Llorona* (Ramón Peón, 1933) (Sánchez García 1951-1954 [2013]: 23; Rangel-Portas 1957: 1233; García Riera 1992-1997: v. 1 y v. 2, *passim*).

¹⁶⁴ Sánchez García 1944: 211.

¹⁶⁵ Las referencias al prolífico trabajo del mazatleco Julio Lamadrid (-1936) como camarógrafo y documentalista se remontan a los primeros años del siglo XX. Filma actualidades y diversos aspectos políticos y costumbristas para Pathé y Fox Film. A partir de 1917, sin abandonar el registro de actualidades, participa como camarógrafo en más de 13 producciones silentes y en una sonora: *Águilas de América* (Manuel R. Ojeda, 1933). A fines del decenio de 1920 se concentra en todas las tareas relacionadas con los trabajos de laboratorio. (Sánchez García 1951-1954 [2013]; Dávalos Orozco 1996; Ciuk 2000.

¹⁶⁶ Sánchez García 1944: 211.

¹⁶⁷ Rangel-Portas 1957: 886.

música, como es el caso de los actores, autores, músicos y compositores. En el campo estrictamente fílmico, desde fines del decenio de 1910 e inicios del de 1920; es decir, durante los gobiernos carrancista y obregonista, se intentó la organización de los camarógrafos mexicanos de cine. Los conflictos laborales fueron constantes y llevaron a la aparición de organismos patronales equivalentes. El proceso de las relaciones obrero-patronales, después de conflictos y ajustes, tiende a estabilizarse y adquiere sus características casi definitivas hacia mediados del decenio de 1940. Otra fuente de inestabilidad y de conflicto fue la extendida y profunda corrupción sindical y la pugna por los liderazgos gremiales.

Las primeras organizaciones sindicales de los trabajadores cinematográficos son las de la exhibición.¹⁶⁸ “En un periodo de auge anarco-sindicalista” (Bloch 1975-1976 [2001]: 236), el 23 de abril de 1919 se funda en la capital mexicana la Unión de Empleados de Cinematógrafo, que agrupa a los empleados de las “casas alquiladoras” y a los “operadores” de cinematógrafo de las salas de exhibición. Su primer y único secretario general fue Juan M. Anderson. Después de algunos reveses, se reorganiza en 1923 como Sindicato de Empleados Cinematografistas del Distrito Federal, con ramas en diversas ciudades de la República, siendo su primer secretario el general Alfonso Villegas. Teniendo como contexto el fuerte desarrollo del sector de la producción fílmica, esta organización es el elemento aglutinador y hegemónico de la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, creada en febrero de 1937 y que reúne a 27 agrupaciones estatales, locales y sectoriales.

En 1933, por iniciativa de Enrique Mayorga y de Máximo Molina, se forma la Federación de Espectáculos Teatrales y Cinematográficos (Sánchez García 1944: 189).

En la asamblea del 13 de febrero de 1935, la recién formada Unión de Artistas Cinematográficos, decide adherirse a la Federación de Trabajadores Cinematográficos (Sánchez García 1944: 195).

En 1938 fallece Juan Téllez Vargas, uno de los dirigentes más conocidos del Sindicato de Cinematografistas del Distrito Federal (Sánchez García 1944: 207).

¹⁶⁸ En las fuentes consultadas existe una permanente confusión sobre los orígenes, la designación, el nombre, la organización, estructura y desarrollo de las diversas organizaciones sindicales. La confusión resulta de la multitud de gremios por rama, localidad geográfica y de las asociaciones y subordinaciones que se presentan entre ellas, donde un mismo dirigente, además de su organización originaria, puede ocupar puestos cupulares en estructuras de alcance geográfico o gremial, tanto regionales como nacionales. Hacer las precisiones necesarias requeriría de nuestra parte hacer una investigación que está más allá de los alcances de este trabajo. Es probable que, entre los gremios que mencionamos con nombres diversos, se haga referencia a la misma organización sindical. Solo afirmamos lo anterior cuando tenemos elementos para hacerlo. Tal confusión concluye con la fundación del STIC en 1939.

Atentos a la política cardenista, que alienta la formación de sindicatos verticales de industria, el 2, 3 y 4 de octubre de 1939, en Guadalajara, Jalisco, se celebra el congreso constituyente del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana (STIC) (Rangel-Portas 1957: 861-863).

Además del Sindicato de Empleados Cinematografistas del D.F., otras de las agrupaciones relevantes del STIC son la Asociación Nacional de Actores D.F. y la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM).

La UTECEM se forma y registra formalmente el 17 de octubre de 1934 (Sánchez García 1944: 195), para aglutinar a los doscientos o trescientos elementos del sector de la producción fílmica existentes en 1933.¹⁶⁹ En 1939 la UTECEM propone un modelo de contrato para el personal “artístico” de toda producción cinematográfica (“Modelo de contrato para artistas,” Directorio 1939: 101-103).

Es notable el aumento de trabajadores que laboran en los estudios cinematográficos, de acuerdo con los datos de la UTECEM. En la fecha de su fundación (17 de octubre de 1934) contaba con 91 agremiados; en 1935, son 171 los trabajadores de los estudios; en 1936, suben a 236 operarios; en 1937, alcanzan 346, y, en 1938, suman 410 los obreros de los estudios de cine mexicano (Cine Nacional 1939; “El cine nacional y su desarrollo desde el advenimiento de los *talkies* en el año de 1931”, *Cinema Repórter*, año 1, no. 25, 6 ene. 1939).

Enrique Solís es designado el primer secretario general de la UTECEM, de la que es expulsado por combinar actividades empresariales como productor cinematográfico, incompatibles con sus tareas sindicales (Bloch 1975-76 [2001]: 236). Se requirió todo el peso de la dirigencia de la CTM para obligar a la renuncia de Solís, en 1938, siendo sustituido por Armando Espinosa (Sánchez García 1944: 207). En el curso de 1939, al solucionarse algunas dificultades intergremiales, se reintegra Enrique Solís, de nuevo, al frente de la UTECEM¹⁷⁰, que inaugura sus oficinas en la colonia Roma, en las calles de Puebla 398 (Sánchez García 1944: 207). Sin embargo, Solís insiste en prácticas corruptas para las cuales se apoya en su poder como dirigente sindical para obligar a los productores a la contratación de equipo de filmación de su

¹⁶⁹ Según Catherine Bloch (1975-76 [2001]: 236), la UTECEM se funda en 1931. El Comité Directivo de la UTECEM para el bienio 1938-1939 es el siguiente: ARMANDO ESPINOSA, Secretario General / LUIS ABADIE, Secretario del Interior / EMILIO GÓMEZ MURIEL, Secretario Tesorero / MANUEL RODRÍGUEZ, Secretario de Actas / JOSÉ BENAVIDES, Secretario del Trabajo / GABRIEL FIGUEROA. (Anuncio, Directorio 1939: 311).

¹⁷⁰ Para estas fechas, la UTECEM formaba parte del STIC como Sección 2.

propiedad, con gran disgusto de los productores fílmicos (*Cfr.* Chano Urueta, “¡¡Yo no lo creo!!”, *Cinema Repórter*, 27 dic. 1940, citado en García Riera 1992-1997: v.2, pp. 146-148).

La Unión de Directores Cinematográficos de México (UDCM) se fundó a principios de 1936. Con una membresía inicial de 25 directores, de manera provisional ocupan los puestos directivos Fernando de Fuentes (presidente), Gabriel Soria (secretario) y Juan Bustillo Oro (primer vocal). (García Riera 1992-1997: v.1, p. 214). Tal vez se trata del mismo gremio que, en 1938, se convierte en la rama de Directores de la UTECM (García Riera 1992-1997: v.2, p. 9).

Conflictos obrero-patronales

Son relevantes dos conflictos laborales ocurridos en el ámbito del espectáculo cinematográfico durante la presidencia de Plutarco Elías Calles. Uno tiene lugar en 1925, cuando la Unión de Empleados Confederados de Cinematógrafo emplaza a una huelga por la firma de un contrato colectivo, en contra de los empresarios de cine de la ciudad de Tampico, Tamaulipas. Después, en 1927, ocurre otra huelga cuando los dueños de las salas de cine despiden a los músicos que amenizaban la proyección fílmica. (Bloch 1975-76 [2001]: 236).

La promulgación de la Ley Federal del Trabajo, en 1931 y de la Ley del Salario Mínimo, en 1933, con sus detalladas normas de las relaciones entre los trabajadores y los patrones, marca el inicio de un periodo conflictivo entre las partes que se prolongaría todo el sexenio (Quintanilla 1980: 35; Bloch 1975-76 [2001]: 236).

Un conflicto entre la Asociación Patronal del DF y el Sindicato de Cinematografistas, lleva al emplazamiento de una huelga en contra de las Empresas J. Echevarría y Cía., Cines Modernos, S.A. y los Cines Monumental, Montecarlo, Cartagena y Mundial, que concluye el 2 de diciembre de 1931. (Sánchez García 1944: 179).

En 1932, el Sindicato de Cinematografistas del D.F. solicita la firma de un contrato colectivo a las Distribuidoras de Películas. Piden estandarizar sueldos, servicio médico para los empleados y vacaciones anuales. Son atendidos por Felipe Mier, Jorge Pezet y V. Ramón García. (Sánchez García 1944: 183).

El Sindicato de Cinematografistas estalla una huelga en contra de las distribuidoras de películas norteamericanas. Se disputan la solución del conflicto la Junta Central y la Junta Federal de Conciliación. El diferendo se prolonga hasta el 25 de enero de 1936. (Sánchez García 1944: 199, 203).

Hacia 1939, ante la falta de producción, la UTECM toma los siguientes acuerdos:

Primero, otorgar a los Productores de Películas un crédito sobre el valor del trabajo de los elementos técnicos;

Segundo, comprometerse a que todos sus elementos técnicos, sin excepción, puedan ser contratados por los Productores a los mínimos establecidos;

Tercero, para obtener estas ventajas, los Productores deberán conseguir la conformidad del Comité Ejecutivo. (Sánchez García 1944: 209).

En mayo de 1939, un conflicto que se alarga hasta los primeros días de junio afecta a la exhibición capitalina y del Norte del país. La Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica entabla una huelga parcial en contra de los alquiladores que facilitan material a la exhibidora regiomontana Circuito Rodríguez, que se extiende a las salas capitalinas surtidas por las mismas empresas: Olimpia, Iris, Alameda, Principal, Balmori, Mundial, Hipódromo, Roxy, Capitolio, San Juan y Parisina (Hechos 1939: “Hechos salientes en el año de 1939”, *Cinema Repórter*, anuario 1940, p. 104).

Además de los conocidos problemas del cine mexicano asociados a la desorganización, carencia de apoyo oficial, falta de capitales, ineptitud de empresarios y realizadores y pobreza de los argumentos, se considera como otro factor irritante lo que se piensa es la irresponsabilidad de los cinematografistas sindicalizados, pues:

Cada día se hicieron más desorbitadas las exigencias de todos quienes intervienen en la elaboración de las películas y a cambio de ellas y de las imposiciones –sin responsabilidades– de elementos pseudoexpertos, ni obreros, ni técnicos, ni artistas se esfuerzan por demostrar su eficacia y competencia, pues sólo buscan los derechos sindicalistas [sic] y olvidan los deberes de la más elemental ética para garantizar un labor homogénea y generar una cinta digna de ser llevada a la vista de los espectadores. (Anónimo, “La realidad del cine mexicano”, *Revista de Revistas*, año 28, no. 1521, 16 jul. 1939).

ORGANIZACIONES EMPRESARIALES

Como en el caso de los sindicatos, la historia de las organizaciones de empresarios de los diversos sectores de la industria cinematográfica surgen sobre la marcha y de acuerdo con el desarrollo de la industria fílmica en nuestro país. Las primeras y más evidentes son las de los exhibidores y las de los distribuidores de películas extranjeras. En el transcurso del decenio de 1930 surgirán los gremios de productores y de distribuidores de películas mexicanas. El proceso de

organización patronal culmina en 1942 con la formación del organismo cupular que integra en su seno a todas ellas: la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.¹⁷¹

El sentido más obvio de la organización patronal es la defensa de sus intereses frente a sus trabajadores, pero no es la única. Por ejemplo, la necesidad más sentida por parte de los exhibidores de provincia es la de garantizar programas suficientes y en tiempo para sus salas, por lo que se organizan como un cártel de consumidores para obtener de las distribuidoras garantías, precios y abasto. En el caso de los productores y distribuidores de películas mexicanas, se organizan para plantear políticas comunes para enfrentar la competencia del cine extranjero. Finalmente, todos ellos deben actuar en concierto para conocer, proponer y combatir las políticas oficiales de naturaleza hacendaria y las diversas modalidades de la censura.

Uno de los primeros antecedentes conocidos de asociación patronal en el ámbito fílmico es la Unión de Alquiladores Mexicanos, que nace como una respuesta al Reglamento de la Censura Cinematográfica de 1919 (Bloch 1975-76 [2001]: 236).

Unión de Exhibidores del Norte

La Unión de Exhibidores del Norte es una de los gremios patronales del cine más antiguos. Agrupaba, fundamentalmente, a empresarios de la exhibición del Norte del país que, con frecuencia, también tenían salas o cadenas de salas de exhibición en el sur de los Estados Unidos. La llegada del sonido es un fuerte golpe para sus negocios, al verse casi imposibilitados de presentar material sonoro que pudiera satisfacer a sus audiencias. Este grupo empresarial desempeñaría un papel relevante en la promoción de la industria cinematográfica sonora mexicana, otorgando financiamiento o adelantos para la producción, garantizando su distribución a través de sus salas de cine y formando públicos para el naciente cine sonoro en español producido en nuestro país. Es por eso muy comprensible que, hacia 1932, inaugure sus oficinas en la capital, a cargo de Rafael Calderón. (Sánchez García 1944: 183).

¹⁷¹ De acuerdo con la Ley de Cámaras de Industria y de Cámaras de Comercio (promulgada el 26 de agosto de 1941 y reformada el 2 de febrero de 1943), además de representar los intereses patronales, los organismos empresariales son “órganos de consulta del Estado” (Iturriaga 1951 [1994]: 86). Fernández Christlieb (1982: 99) señala que el 18 de agosto de 1936, durante el gobierno cardenista, se promulga la Ley de Cámaras de Comercio e Industria.

Asociación de Productores Mexicanos de Películas

El 25 de junio de 1934 se constituye la Asociación de Productores Mexicanos de Películas, que se “instala oficialmente” el 27 de julio de ese año. La primera mesa directiva la conforman: Antonio Manero, preside; Jorge Pezet, srio; Antonio Prida, tesorero; Gustavo Sáenz de Sicilia y Alberto Monroy, vocales. Algunos de sus miembros son: FESA, Atlántida Films, Cinemex, Hispano-Mexicana Cinematográfica, Cía. Nal Prod de Películas, Águila Films, Producciones Ramón Pereda, Cuauhtémoc Films, Cultura Films, Producciones Cinematográficas Internacionales, Central Cinematográfica, Aspa Films, Industrial Cinematográfica, Cinematográfica Mexicana, Eurindia Films y Alpha Films. En febrero de 1936 se reorganizan como Asociación de Productores Cinematografistas de México. (Sánchez García 1944: 191, 203; De la Vega Alfaro 1991: 31).

Asociación de Distribuidores de Películas Mexicanas

El 26 de marzo 1935, convocados por la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (Juan Pezet, Javier Liceaga y Alberto Monroy), se constituye la Asociación de Distribuidores de Películas Mexicanas. (Sánchez García 1944: 195).

Sánchez García informa también de la organización de una Asociación de Distribuidores de Películas Mexicanas en marzo de 1941 que, con la Asociación de Productores, “procurará mejorar la distribución en el país”. (Sánchez García 1944: 215).

Unión de Exhibidores de los Estados Unidos Mexicanos

EN 1937, Francisco Sumoano es electo presidente de la Unión de Exhibidores de los Estados Unidos Mexicanos. (Sánchez García 1944: 205).

En la Convención de la Unión de Exhibidores de la República Mexicana celebrada en 1938, se designa a Francisco Sumoano (presidente), a Juan Panas (secretario) y a José U. Calderón (tesorero). La Unión nombra una Comisión (Francisco J. Iracheta y Francisco Sumoano) para tratar problemas que puedan presentarse con la Asociación de Productores Mexicanos. (Sánchez García 1944: 205).

Se informa de la organización, en 1940, de la Unión de Exhibidores Mexicanos, cuya mesa directiva queda formada por los siguientes empresarios: Eduardo Chávez García

(presidente), Alberto R. Fierro y Guillermo Santibáñez (secretarios), Alfonso Santibáñez (Comisión de Justicia) y Alfonso Acevedo (secretario). (Sánchez García 1944: 211).

Asociación de Distribuidores Independientes de Películas Mexicanas

En 1939 se forma la Asociación de Distribuidores Independientes de Películas Mexicanas. El Consejo de Administración lo forman: Sabino Camus (presidente), Werner Bindel (srio.) y Jorge M. Dada (tesorero). La forman las siguientes empresas: California; Germán Camus y Cía.; Cía. Importadora de Películas, S.A.; Jorge M. Dada; Franco Films, S. de R.L.; Films Trust de México, S.A.; Iracheta y Elvira, S. de R.L.; Latin Art Cinema, S.A.; Javier Liceaga; Lux Films, S. de R.L.; Producciones Cinematográficas Aztla, S.A.; Victoria Films, S.A. (Sánchez García 1944: 209).

3.3.1.3. Primeros momentos de la “época de oro”(1940 a 1942)

Pero nosotros estuvimos durmiendo durante la guerra. O peor aún, nos dedicamos a pelear entre nosotros, a satisfacer las ambiciones personales de dinero, a aumentar costo en las películas y a olvidar la atención que merecen el problema de la exhibición, de la distribución y de la competencia extranjera.

José de la Sombra, “Los yanquis eran así...”, 1947.¹⁷²

La llamada *época de oro* del cine mexicano corresponde, de manera general, a los momentos de auge y afirmación de la industria y cubre los periodos presidenciales del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), el primer civil en el cargo después de la Revolución de 1910.

Durante los doce años del periodo se consolida el proceso iniciado en 1936, con la apertura de los mercados de habla española al cine mexicano y que continua con la creación de un sistema de financiamiento alrededor del cual se estructuran mecanismos de producción, distribución y exhibición que permiten que las ganancias se reinviertan en la industria. Durante los promisorios años de la guerra, el cine mexicano trabaja sobre otras bases. La producción se formaliza y se industrializa de manera plena. El rápido crecimiento, proporciona la ilusión de solidez y de falsa madurez. El proceso culmina con la promulgación de la Ley de la Industria

¹⁷² José de la Sombra, “Los yanquis eran así...”, *Anuario 1945, 1946 y 1947 [Primer Semestre]*, *El Cine Gráfico*, año 16, no. 794-B, p. 750.

Cinematográfica y su respectivo Reglamento (1949-1952). Son también los años en que se arraiga un sistema de estrellas que alcanzan popularidad internacional, principalmente en el mundo de habla hispana y, cuando, como resultado de la posguerra; se difunde y alcanza cierto prestigio en Europa nuestra cinematografía, especialmente la obra de Emilio *Indio* Fernández y del camarógrafo Gabriel Figueroa y de algunas estrellas como Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Cantinflas y María Félix.

Desafortunadamente, las bases económicas, políticas y legales que respaldan a la industria no resisten los embates conjugados de la competencia extranjera, la corrupción sindical, las desastrosas políticas públicas y la falta de flexibilidad y adaptabilidad tanto de los sindicatos como de los empresarios ante las novedades técnicas, temáticas y formales que surgen en las cinematografías estadounidense y europeas de la posguerra.

En franco proceso de consolidación, la industria cinematográfica mexicana arriba en condiciones óptimas al inicio de la Segunda Guerra Mundial y se afilia a la causa aliada. Para los Estados Unidos, México cuenta con la única infraestructura de producción cinematográfica de habla española que puede considerarse confiable. De las otras dos potencias fílmicas hispanohablantes, España vive bajo el gobierno fascista del caudillo Francisco Franco y Argentina, que se mantiene neutral, tiene profundas afinidades con el fascismo y la Alemania nazi.

A los elementos señalados más arriba, el historiador Emilio García Riera (1969-1978: v.2, p. 9) también agrega, como fenómenos favorables al florecimiento de la cinematografía mexicana en el decenio de 1940, la masiva inmigración de españoles y su presencia e influencia en la industria; el arribo de capitales europeos, algunos de los cuales se refugian en la industria cinematográfica; el ambiente optimista y cosmopolita que adquiere la capital mexicana; la adaptación de obras literarias universales sin el pago de derechos; entre otros.

Por los acuerdos celebrados con los Estados Unidos, México recibe de forma preferente materias primas, especialmente película virgen, para la producción cinematográfica¹⁷³ y un financiamiento por parte de la RKO, de un 50% de los costos para la construcción de los Estudios Churubusco, en los que participa el magnate de la radio Emilio Azcárraga, que se

¹⁷³ Hacia junio de 1942, es inminente la paralización de las actividades en los estudios y laboratorios cuando se agudiza la escasez de película virgen. En julio de 1942, José U. Calderón, gerente de los Estudios Azteca anuncia que gestionará en la frontera “el paso de varios millones de pies de película virgen”, y, para agosto regresa “con suficientes implementos para equipar los Estudios y Laboratorios Azteca” (Sánchez García 1944: 223).

inauguran en 1945¹⁷⁴. También, el sistema de sonido “Rivatone” es acondicionado para registrar el timbre característico de la pronunciación española.¹⁷⁵

PRODUCCIÓN DEL CINE MEXICANO DURANTE LA ÉPOCA DE LA GUERRA					
(Periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho, 1940-1946)					
1941	1942	1943	1944	1945	1946
37	47	71	74	82	70
Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 2-4).					

Tabla 5

Como consecuencia de la guerra, entre 1941 y 1945 disminuyen tajantemente los estrenos de películas extranjeras, espacio que es aprovechado por el cine mexicano. Los estrenos norteamericanos se reducen hasta un ciento por año durante el periodo (de 332 a 245); los europeos descienden drásticamente de 35 a 8, en 1944. Un proceso similar se aprecia en el caso de las cintas provenientes de Argentina, que pasan de 33 en 1941 a 8 en 1944. En cambio, México aumenta sus estrenos de 27 a 67 por año. Sin embargo, esta favorable situación comienza a revertirse a partir de 1945, el último año de la guerra, cuando Europa logra un repunte de 20 estrenos y Argentina de 31.¹⁷⁶

En el contexto de las dificultades de la guerra, México se da el lujo de producir cuatro cintas a color: *Así se quiere en Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1942), *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (Carlos Véjar, 1942), *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943) y *La china poblana* (Fernando A. Palacios, 1943). La última es concebida por Palacios, como un vehículo promocional para su descubrimiento, la bella María Félix, en su cuarta película.¹⁷⁷

En 1942 se resume la situación de la industria cinematográfica mexicana con los siguientes datos: Casas distribuidoras: 39. Estudios y laboratorios: 6. Capital invertido hasta 1942: aproximadamente \$200 millones de pesos. Cines en toda la República: 1,200; en el D.F.:

¹⁷⁴ Son muchos los intereses en juego durante el proceso de construcción de los Estudios Churubusco. El primer protagonista es Harry Wright y un grupo de inversionistas mexicanos, después se involucra la RKO y, finalmente, por instancias del gobierno mexicano, se incorpora Emilio Azcárraga. Cfr. Peredo Castro (2004: 304-321).

¹⁷⁵ El papel que juega la cinematografía en la lucha por el dominio de las conciencias en el frente ideológico del teatro de operaciones de la América Latina, entre los aliados y las fuerzas progresistas de México, por un lado, y los nazifascistas europeos y criollos por el otro es estudiado amplia y puntualmente por Peredo Castro (2004). El mismo autor señala el fracaso del sistema de sonido “Rivatone”; las películas filmadas con ese sistema de sonido son, en la actualidad, prácticamente inaudibles.

¹⁷⁶ El comportamiento de la exhibición, específicamente el de las cintas estrenadas durante esa década, puede revisarse en Amador y Ayala Blanco (1982).

¹⁷⁷ El ingeniero Fernando A. Palacios anuncia, desde 1940, el descubrimiento de una nueva estrella: María de los Ángeles Félix. (Sánchez García 1944: 211).

76. Costo de las 328 películas producidas hasta 1942: \$60 millones de pesos. Número de espectadores en el D. F. (1942): 33.530,787. Ingresos totales en el D. F. (1942): \$22.622,252.67. Ingreso en el resto de la República: \$20.515,883.99. Hacia 1937, el valor de los inmuebles dedicados a la exhibición valían alrededor de \$18.331,088. Los impuestos recaudados por el Departamento Central del D. F. (1941): \$438,327.51. Impuesto federal por el mismo concepto: \$56,982. 58. (“Estadística,” Guía 1944: 229).

El periodista cinematográfico *Lumière* (Jorge Mendoza Carrasco), con cifras que corresponden a los primeros meses del año 1942, indica que la industria cuenta con un total de 12,370 trabajadores (5,518 en la producción; 535 en la distribución; 5,703 en la exhibición, y 224 en “varios”). Por el número de trabajadores, el cine es la sexta industria del país, detrás de Ferrocarriles, Hilados, Minería, Petróleos e Ingenios. La industria cinematográfica paga un promedio anual de diez millones de pesos por concepto de salarios, y cerca de cuatro millones de pesos de impuestos. La suma de las inversiones totales de la industria cinematográfica era de 65 millones de pesos; y sumaban 1,009 las salas de cine en todo el territorio nacional. (*Lumière* [Jorge Mendoza Carrasco], “El cine mexicano en cifras”, *Excélsior*, supl. cinematográfico, 19 mar. 1942, pp. 1, 12).

ESTUDIOS

De los cinco estudios que se contaban hacia 1938, al comenzar el año de 1942 tan sólo sobreviven tres: Azteca, CLASA y México Films que, al finalizar el año, prácticamente se reducen a los CLASA. (Anónimo, “Estudios y laboratorios cinematográficos,” *ACLA* 1942: 177).¹⁷⁸

Ya más tarde y fuera de la temporalidad comprendida en nuestro trabajo, hacia 1945 se inauguran los Estudios Churubusco y se fundan los Estudios Cuauhtémoc. Al siguiente año, en 1946, comienzan a funcionar los Estudios Tepeyac.

¹⁷⁸ Más tarde, en 1945, al morir Agustín J. Fink, CLASA fusiona sus activos para formar CLASA Films Mundiales. En 1948 los estudios son adquiridos por Nacional Financiera para evitar una adquisición hostil por parte de los personeros de William Jenkins, quienes ya controlaban buena parte de la exhibición nacional (Sepúlveda 1975: 87). Salvador Elizondo Pani deja la gerencia de la empresa en 1952, que concluye sus actividades en 1958.

SINDICATOS

En el contexto de la pujante industria fílmica mexicana, al cada vez más poderoso STIC se suman nuevos gremios, como la Unión de Autores que, en una junta celebrada en junio de 1941, decide formar la rama de Autores Cinematográficos del STIC. (Sánchez García 1944: 215).

La situación bonancible de la industria cinematográfica se expresa en un aproximado de cuatro mil trabajadores: 2500 actores y extras, 1100 técnicos y manuales; 146 músicos y 60 directores.¹⁷⁹ Circunstancias tan favorables hacen insoportable la profunda corrupción de los dirigentes sindicales y propicia que, en las postrimerías del régimen presidencial de Manuel Ávila Camacho, como resultado de ese acre conflicto al interior del STIC, surja el núcleo formativo de una organización gremial de la rama productiva, apoyado por las elites de la industria (actores, directores, fotógrafos, escritores, músicos): el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM). (Rangel-Portas 1957: 861-863, 868-869).¹⁸⁰ Se trata de un conflicto larvado que nace con el decenio. Gabriel Figueroa, desde la Sección 2, de Técnicos y Manuales del STIC, se pronuncia en contra de los malos manejos del dirigente Enrique Solís quien, eventualmente, es encarcelado (Bloch 1975-76 [2001]: 240).

Conflictos laborales

La siguiente es una breve relación de algunos de los conflictos laborales ocurridos en los primeros años del decenio de 1940, según una cronología del periodista José María Sánchez García (1944: 213, 215, 217, 223):

¹⁷⁹ Una diferencia de mil personas respecto a las que menciona más arriba *Lumiere* (Jorge Mendoza Carrasco).

¹⁸⁰ El STPC se constituye el 2 de marzo de 1945 y quedó integrado por seis secciones: de Actores, de Autores y Adaptadores, de Compositores, de Directores de Filarmónicos y de Técnicos y Manuales. El presidente Ávila Camacho sanciona la ruptura mediante un laudo emitido el 3 de septiembre de 1945, que permite –en exclusiva– a la nueva organización laboral la producción de largometrajes de ficción y al STIC sólo la producción de cortometrajes y documentales, pero manteniendo el control sindical de la distribución y de la exhibición. En febrero de 1946, después de varias escaramuzas, connatos de violencia y a regañadientas, se formaliza la separación del STIC de las siguientes Secciones: No. 2 (Trabajadores de Estudios), No. 7 (Actores), No. 9 (Compositores), No. 45 (Argumentistas y Adaptadores) y No. 47 (Directores de Películas). Todas coordinadas por un comité central. En el STPC, la Asamblea Plenaria se integra con tres delegados plenarios de cada una de las Secciones y es la autoridad máxima del Sindicato. El Comité Central se integra exclusivamente por los secretarios generales y del interior de cada Sección. El primer Comité Central se integra de la siguiente manera: Secretario General: Mario Moreno; Secretario de Conflictos: Jorge Negrete; Secretario del Trabajo: Gabriel Figueroa; Secretario del Interior: Lic. Antonio Mediz Bolio; Secretario de Cooperativas: Genaro Núñez; Secretario de Asuntos Técnicos: Roberto Gavaldón; Secretario de Finanzas: Antonio Helú; Secretario de Cultura: Alejandro Galindo; Secretario de Estadística: Dr. Roque Carvajo; Secretario de Actas: Luis Torre; Secretario del Exterior: Lic. Adolfo Fernández Bustamante; Secretario de Organización y Propaganda: Alfonso Esparza Oteo.

En enero de 1941 persiste un conflicto laboral que ha paralizado a los Estudios Azteca.

Con fecha primero de febrero de 1941 terminan las dificultades entre la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas y la Sección 2 del STIC.

Se anuncia para mayo de 1941 una gran convención obrero patronal cinematográfica en el Departamento Central.

En julio de 1941, la Sección 1 del STIC emplaza a huelga a los cines Rívoli, Roma y Briseño. También se informa de conflictos con empresas de Monterrey y de Zacatecas.

En el mismo mes de julio de 1941, en el contexto de la firma de un nuevo contrato colectivo de trabajo, estalla un conflicto entre la Sección 2 del Sindicato de Cinematografistas y las firmas norteamericanas que distribuyen películas en México. El primer emplazamiento para el estallamiento de la huelga se pospone del 13 de agosto al 2 de septiembre mientras se mantienen las pláticas entre obreros y patrones, que finalmente solucionan el conflicto durante el mes de octubre.¹⁸¹

En octubre de 1941, el Sindicato de Compositores (sic) insiste en el pago del “pequeño derecho a razón de cinco centavos diarios por cada ciento que tenga cada uno de los cines que existen en la República”.

En diciembre de 1941 se anuncia la formación de la Academia de Arte Cinematográfico, bajo el auspicio de la UTECM, el patrocinio del secretario de Educación, y por el licenciado Benito Coquet, director general de Educación Extraescolar y Estética. En febrero del siguiente año, con la promesa de un apoyo firme de la SEP, es bautizada como Academia de Arte y Técnica Cinematográfica. Sin embargo, todavía en mayo de 1942, se decide aplazar su apertura.

En febrero de 1942, La Sección 2 del Sindicato de Cinematografistas acuerda con la Asociación de Productores de Películas mantener inalteradas las tarifas de salarios para “hacer viable la producción continuada de películas”.

Aunque no corresponde estrictamente al periodo que estamos estudiando, es muy importante señalar una resolución sindical que afectaría gravemente el futuro de la industria cinematográfica mexicana. Como resultado de la inminente crisis de producción y de mercados de la posguerra, en mayo de 1945 los sindicatos cierran las puertas al ingreso de nuevos

¹⁸¹ Los alquiladores de películas norteamericanas acusaron a los trabajadores de proteger y buscar la proyección de cintas pro-nazis y de negarse a proyectar cintas anticomunistas. Intervino el Departamento de Estado de los Estados Unidos quien negocia con el secretario de Gobernación, Miguel Alemán. Las investigaciones realizadas por éste no encuentran en la huelga actividades nazis o extranjeras. (Bloch 1975-76 [2001]: 238).

miembros, especialmente en la Sección de Directores. Esta decisión, que a la larga será catastrófica, impide la renovación de los cuadros creativos de la industria (realizadores, fotógrafos, escritores, músicos, etc.). En este contexto, el único realizador que ingresa a la Sección de Directores del STPC, en 1946, es el español Luis Buñuel. (Cfr. García Riera 1992-1997: v. 3, p. 220).

ORGANIZACIONES EMPRESARIALES

Se crea en septiembre de 1941, por iniciativa de Luis Lezama, una Asociación de Distribuidores Independientes de Películas. (Sánchez García 1944: 217).

En diciembre de 1942, se elige una nueva mesa directiva de la Asociación de Productores de Películas Nacionales, formada por Santiago Reachi (presidente), Jesús Grovas (vicepresidente), Salvador Elizondo (tesorero), Carlos Carriedo Galván, Agustín J. Fink y Gonzalo Elvira (consejeros). (Sánchez García 1944: 217).

**ASOCIACIÓN DE PRODUCTORES Y DISTRIBUIDORES DE PELÍCULAS MEXICANAS
(1942)**

(Fuente: Anuncio, ACLA 1942: [178])

SOCIO	REPRESENTANTE
AMÉRICA FILMS, S. A.	Mauricio de la Serna
BANCO CINEMATOGRAFICO, S. A.	Lic. C. Carriedo
JUAN BUSTILLO ORO	
CINEMATOGRAFICA LATINO AMERICANA, S. A.	Salvador Elizondo
CINEMATOGRAFICA MIGUEL ZACARIAS	Miguel Zacarías
ESPAÑA MÉXICO ARGENTINA	Vicente G. de León
FILMS DE MÉXICO	José L. Bueno
FILMADORA MEXICANA	Gregorio Walerstein
FILMS MUNDIALES, S. A.	Agustín Fink
FILMS TRUST CO.	Jacques Gelman
FINANCIERA INDUSTRIAL CINEMATOGRAFICA	Gregorio Walerstein
GROVAS, S. A.	Jesús Grovas
HISPANO CONTINENTAL FILM	M. Contreras Torres
IRACHETA Y ELVIRA	Gonzalo Elvira
PEREDA FILMS	Eusebio Pereda
POSA FILMS, S. A.	Santiago Reachi
PRODUCCIONES HERMANOS ARZOZ	Rafael Arzoz
PRODUCCIONES RAÚL DE ANDA	
PRODUCCIONES FERNANDO DE FUENTES	
PRODUCCIONES ELÍAS Y GAGUINE	René Gaguine
PRODUCCIONES JUAN PEZET	
PRODUCCIONES RODRÍGUEZ HERMANOS	Roberto Rodríguez
PRODUCCIONES RAPHAEL J. SEVILLA	
PRODUCCIONES GABRIEL SORIA	
VICENTE SAISÓ PIQUER	
ALFONSO SÁNCHEZ TELLO	

Tabla 6

Asociación de Productores y Distribuidores Mexicanos de Películas (Relación de socios, 1944)	
(Fuente: “Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas”, Guía 1944: 261)	
Banco Cinematográfico, S. A.	Lic. Carlos Carriedo Galván.
Bueno José Luis	
Bustillo Oro Juan	
Calderón Pedro A.	
Cinematográfica Latino Americana, S. A.	
Cinematográfica México, S. A.	
Cinematográfica Miguel Zacarías	
Cinematográfica Plus Ultra, S. de R. L.	José Macip
CLASA Films, S. A. de C. V.	Salvador Elizondo
Compañía Cinematográfica Mexicana, S. A.	Juan José Ortega
Columbus Films, S. A.	Francisco Ormaechea.
Castillo Felipe Gregorio	
España-México-Argentina, S. A.	Vicente García León
Filmadora Mexicana, S. A.	Simón Wishñack.
Films Mundiales, S. A.	Gregorio Walerstein.
Film Trust Co.	Jacques Gelman.
Films Phillips, S. A.	
Fuentes Fernando de .	
Intercontinental Films, S. A.	Oscar Dancigers.
Metropolitan Films, S. A.	Manuel Magidin.
Producciones Grovas, S. A.	Jesús Grovas.
Panamerican Films, S. A.	Michel Gerassy.
Pereda FilmsEusebio Pereda.	
POSA Films,S. A.	Santiago Reachi.
Producciones Rafael Arzoz.	
Producciones Raúl de Anda.	
Prducciones Carlos Ezquerro.	
Producciones Mexicanas, S. A.	Manuel Reachi.
Producciones Rodríguez Hermanos	Roberto Rodríguez.
Producciones Raphael J. Sevilla.	
Producciones Fernando Soler.	
Producciones Panamex, S. A.	Alfonso Sánchez Tello.
Saiso Piquer Vicente.	

Tabla 7

Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica

Aunque existen antecedentes de la formación de una cámara de la industria cinematográfica hacia abril de 1939 (Hechos 1939: “Hechos salientes en el año de 1939”, *Cinema Repórter*, anuario 1940, p. 104), la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica se constituye previa autorización de la Secretaría de la Economía Nacional y funciona de acuerdo con los Estatutos aprobados por la misma, el día 26 de noviembre de 1942.

Se propone, como objetivo, “defender los intereses de todos sus asociados, ayudarlos en todas sus dificultades y su principal misión es propugnar por el mejoramiento y desarrollo de la industria cinematográfica”.

En la Cámara están representados todos los organismos de la industria cinematográfica: productores de películas, distribuidores de películas, talleres, estudios y laboratorios, y exhibidores de películas. (Anuncio, Guía 1943-44: 6). Los exhibidores se dividen en dos grupos de interés, los exhibidores del D. F. y los de los Estados. (Anuario 1950: 27).

En diciembre de 1942, se constituye la primera mesa directiva de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica: Gral. Juan F. Azcárate (presidente), Luis R. Montes (vicepresidente), Jorge Stahl (tesorero), Jesús Grovas (Pro-Tesorero), Roberto Cervantes, Carlos Carriedo Galván, Santiago Reachí, Rafael Arzoz, Eduardo Chávez García y Jesús Nieto M. (consejeros). (Sánchez García 1944: 227).

Un anuncio de 1943 indica una nueva mesa directiva: Jesús Grovas (presidente), Luis Castro (Vicepresidente), Gral. Juan F. Azcárate (Tesorero), Luis R. Montes (pro-tesorero), Juan Pérez Grovas (gerente). (Anuncio,).

SISTEMAS DE FINANCIAMIENTO

Uno de los flancos más débiles de la emergente industria cinematográfica nacional era la ausencia de empresas productoras fuertes y de sistemas de respaldo financiero que evitaran el carácter aleatorio de la producción y que permitirían la elaboración de planes de producción a largo plazo. Como veremos más adelante, era habitual por parte de los productores la búsqueda de adelantos o la cesión de territorios a los distribuidores y exhibidores a cambio de las cantidades que demandaban para la concreción de sus proyectos de producción.

En el paulatino proceso de profesionalización de la industria mexicana de cine hacia fines del decenio de 1930 se depura el padrón de productores buscando apartar a las empresas insolventes o improductivas y a otras que son calificadas como “aventureras”.

Del lado financiero, se ensayan varias propuestas para la creación de organismos adecuados para el financiamiento de la producción fílmica mexicana. En 1937, los senadores Alberto Salinas Carranza y Ernesto Soto Reyes logran la aprobación de un proyecto de creación de un Banco Refaccionario Cinematográfico, que no fue más allá de su cámara de origen, pues no recibe el respaldo de la Cámara de Diputados, ni del presidente Cárdenas, poco dispuestos a aportar los cien millones de pesos necesarios para el proyecto. (García Riera 1992-1997: v.2, p. 7).

En 1939, en la Convención de la Unión de Exhibidores de la República Mexicana, se acuerda la fundación de un banco para refaccionar a los productores y la creación de una Cámara de Comercio Cinematográfico. (Sánchez García 1944: 207).¹⁸² Esta iniciativa culmina con la formación de una Financiera, filial del Banco Nacional de México, que resulta en “una gran inyección” de ayuda a la producción. Esa entidad, la Financiera Nacional de Películas, comienza a operar en 1940. (Sánchez García 1944: 207, 211).

Gracias al novedoso sistema de financiamiento implantado, los estudios se comienzan a “animar extraordinariamente”, a partir de junio de 1940. (Sánchez García 1944: 211).

Aunque sin resultados, también la UTECM, Sección Dos del STIC, propone al Ejecutivo un proyecto “para apoyar y dar continuidad a la producción” empleando el 25 por ciento de las ganancias de las distribuidoras de cine extranjero en nuestro país.

En 1941 el gobierno de Ávila Camacho inicia los preparativos para la creación de un Banco Cinematográfico, que debía sustituir a la Financiera de Películas, S.A., filial del Banco de México (García Riera 1992-1997: v.2, p. 181). En febrero de 1942, inicia actividades la nueva institución crediticia denominada Banco Cinematográfico, S.A., con un capital inicial de \$2.500,000.00, de los cuales han sido pagados \$1.000,000.00. Preside el licenciado Antonio Espinosa de los Monteros en sus oficinas provisionales de Isabel La Católica 40, despacho 110. El 16 de abril de 1942 se estrenan las nuevas oficinas del Banco Cinematográfico, en Ejido 19.

¹⁸² Esa Cámara de Comercio Cinematográfica, a que hace referencia Sánchez García, debe ser la misma iniciativa de crear una Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica que se menciona en el subapartado anterior.

De la gerencia se encarga el licenciado Carlos Carriedo Galván. (Sánchez García 1944: 219, 221).¹⁸³

Entre sus objetivos, la nueva institución intenta evitar que los productores cedan los territorios de explotación a distribuidoras extranjeras. Como consecuencia de la fundación del Banco, más productores reinvierten sus ganancias en la industria, con lo cual el cine se transforma en una de las cinco principales industrias del país. En 1947, El Banco Cinematográfico se hace nacional (Banco Nacional Cinematográfico).

Desafortunadamente, la fundación del Banco Cinematográfico propicia una fortísima concentración de las empresas productoras. Así, ocurre con Grovas, S.A. (1942), absorbida en 1943 por CLASA que, a su vez, en 1944, después de la muerte de Agustín J. Fink, se fusiona para formar CLASA-Films Mundiales.¹⁸⁴ En efecto, desde la perspectiva del Banco, las pequeñas productoras se consideran “una rémora indeseable del cine mexicano preindustrial”.¹⁸⁵

Ya a mediados del decenio de 1940, Manuel R. Ojeda (1944a: 139-140), veterano formado en el cine mudo estadounidense, pionero de la producción fílmica mexicana, que durante la era sonora se desempeña como gerente de producción en diversas empresas del ramo, se complace de la solidez de la industria y, a partir del repaso de la historia de la industria de cine de los Estados Unidos, observa similitudes en los procesos ya ocurridos en ese país y los del nuestro. Ve como algo positivo el proceso darwiniano que conduce a la concentración y fusión en unos pocos grupos de la producción fílmica (Clasa, Films Mundiales, Filmex, Grovas, Raúl de Anda, Cimesa, Posa y PYDA) y la consecuente y paulatina desaparición de los independientes o pequeños, que se observa en la industria fílmica nacional después de la fundación del Banco Cinematográfico, pues sólo así, considera Ojeda, “buscarán finanzas adecuadas para poder colocarse en posición de contar con estudios, laboratorios, técnicos, artistas, escritores, y una

¹⁸³ Sánchez García 1944: 221. Sobre el Banco, ya vuelto Nacional, dicen Rangel y Portas (1957: 844-847): “Fue constituido [el Banco Cinematográfico] por Escritura Pública No. 10060 de fecha 23 de Diciembre de 1941, otorgada ante el Notario No. 2, Lic. Francisco Jiménez Arrillaga, e inscrita en el Registro Público de la Propiedad, Sección de Comercio, con fecha 10 de Enero de 1942, bajo el número 3 a fojas 8 vuelta, Vol. 141, Libro Tercero; reformado con Escritura No. 13808 de 20 de Octubre de 1944, ante el Notario No. 47, Lic. Manuel Borja Soriano, inscrita en el Registro Público de la Propiedad, Sección de Comercio, AL MARGEN del número 3 a fojas 8 vuelta, Vol. 141, Libro Tercero, el día 6 de Febrero de 1945. Posteriormente, al cambiar el Banco su denominación, a la que actualmente tiene [Banco Nacional Cinematográfico], aumentó el Capital Social de acuerdo con la Escritura Pública No. 14492 de fecha 12 de Agosto de 1947, otorgada ante el Notario Público No. 47, Lic. Manuel Borja Covarrubias, bajo el número 280, a fojas 336 del Vol. 141, Libro Tercero, de fecha 29 de Noviembre de 1947.”

¹⁸⁴ Agustín J. Fink, “alma y cerebro de Films Mundiales, que dejó de existir tras larga y penosa enfermedad, el día 1º de mayo [de 1944]” (Sánchez García 1947b: 180).

¹⁸⁵ García Riera 1992-1997: v. 2, p. 237.

oficina central distribuidora de sus producciones”, pues “no cuentan con una distribución adecuada, ni son propietarios de cines”. De esta manera, según reitera Ojeda, se fortalece la industria con filmes de mayor calidad y, añade:

La distribución centralizada de sus películas hace posible presentar a los exhibidores del país y del extranjero un programa anual consistente en determinado número de producciones de cierta calidad, las cuales son contratadas por los exhibidores por el sistema de “bloque”, en preferencia a las que producen las empresas que se mantienen independientes. (Ojeda 1944a: 139-140).

Ojeda apunta cómo, sin la distribución centralizada, el productor invierte 250 mil en una película; enajena su filme a un distribuidor que percibe un 30 o 35% de las entradas líquidas; de lo que recibe ese distribuidor toma el 30% de comisión y el resto para el productor, lo que no es muy lucrativo. El cineasta concluye su análisis con las siguientes reflexiones:

El auge actual que se experimenta, con motivo de la guerra, no debe cegarnos al grado de cometer actos irreflexivos, que a la postre, den al traste con la industria cinematográfica nacional. Hay que cuidar más la calidad que la cantidad de cintas que se manufacturen en nuestros estudios. Esta será la única forma de captar el respeto y simpatía de los cinemadictos (sic) latinoamericanos que patrocinan nuestras películas. De lo contrario, sufriremos nuevamente el doloroso co[la]pso de nuestro cine, como el que se registró en 1939. (Ojeda 1944a: 139-140).

Otras iniciativas para respaldar la producción fílmica son poco conocidas y, sus resultados, inciertos. El periodista Sánchez García (1944: 217, 225) registra varios casos; por ejemplo, se informa en noviembre de 1941 que “se constituye el Consejo Directivo del Banco Obrero Cinematográfico, que anuncia que pronto empezará a operar”. En septiembre de 1942, Juan F. Azcárate es nombrado tesorero de una institución denominada Unión de Crédito.

Hacia 1942 también se menciona una Financiera Industrial Cinematográfica, S. A., cuya gerencia está a cargo de S. Wishñack (sic), y se ubica en la calle de Atenas 30. (“Compañías financieras de películas,” ACLA, 1942: 177).

3.3.2. La producción: evolución histórica de géneros y temas

En los siguientes párrafos, intentaremos una aproximación histórica al desarrollo de géneros y temas, prototipos y fórmulas dramáticas que pueden apreciarse durante el periodo en estudio. Se forjan tradiciones narrativas y temáticas, más o menos originales que, primero, descubren a sus

espectadores potenciales en los públicos de habla española; posteriormente buscan fortalecer sus lazos con ellos. Aunque ulteriormente se agregan otros, se trata de modelos narrativos que permanecen prácticamente sin cambios hasta el decenio 1960-1970, pero cuyo largo declive se aprecia desde el decenio previo, el de 1950.

De la tradición dramático-narrativa, el melodrama es la matriz genérica primordial de la industria. Alrededor de él se pergeñan toda clase de obras: buenas, malas y regulares, y se explotan los temas, ambientes y personajes más dispares.¹⁸⁶ Sobre el melodrama mexicano dice Carlos Monsiváis:

Los melodramas se suceden en un espacio delimitado por las estatuas fijas: la madre y la prostituta, los polos de una vida mexicana que –de acuerdo al nominalismo- oscila y se desenvuelve entre la madre Sara García y la prostituta Ninón Sevilla. Como misión expresa, el melodrama se propone salvar al núcleo familiar (constituido o por constituirse) del naufragio. La moral dominante necesita de catarsis moderadas y regulares. El espectador, al adueñarse del sufrimiento ajeno, está protegiendo su propia vida (sus propios padecimientos) de las amenazas externas. Desde la pantalla o desde la radio o desde la escena, la felicidad es una utopía apresable por medio de las lágrimas. En el cine mexicano, el melodrama, dada la imposibilidad de la tragedia, lo es todo. O casi todo. Tal vez, y pese a las apariencias, lo que más importe no sea el mensaje explícito (la unidad de la familia como bien supremo, la honradez como antídoto de la pobreza, el crimen no paga, la fortuna material trae consigo la desgracia, la devoción y el amor que nada espera obtienen recompensa abundante), sino la escuela de actuación, los cursos libres de respuestas excesivas a situaciones límite, en que el melodrama se constituye. El espectador rescata la forma, los diálogos redentoristas, el perdón que nos acecha, el tipo de rostro abnegado que debe mostrarse a la Virgen en la iglesia, el gesto de renuncia que habla muy alto del valor moral de la pecadora, la alegría de vernos reunidos como antes. (Monsiváis 1976: 449-450).

Al melodrama sigue la comedia, con su cauda de cómicos, muchos llegados del tradicional teatro de revista que adaptan o reinventan en la pantalla grande sus personajes, casi siempre de raigambre popular; unos lo logran mejor que otros. También se producen, con menor frecuencia y éxito variable, las películas de aventuras y las comedias mundanas. En varios registros, las fórmulas temáticas de mayor trascendencia son aquellas que explotan el costumbrismo y el nacionalismo tal y como se aprecia, tanto en los melodramas y comedias

¹⁸⁶ Para Virgilio Ariel Rivera (1989), las características principales del melodrama son el divertir y no involucrar al espectador en tramas donde el protagonista (siempre un personaje virtuoso) puede triunfar o sucumbir en el transcurso del conflicto; “básicamente la diversión por la exaltación de las emociones para llevar al espectador a lo mismo por cualquiera de los canales de percepción y comunicación del cuerpo humano” (p. 176).

rancheras, como en las cintas ambientadas en el contexto histórico de la Revolución mexicana de 1910.¹⁸⁷ Aquí, tan sólo enunciaremos algunos momentos, títulos y realizadores, a manera de ejemplo.¹⁸⁸

3.3.2.A. *Santa*, película inaugural de la industria cinematográfica sonora mexicana.

La potencial ventaja del sonido es capitalizada por los empresarios mexicanos de la Compañía Nacional Productora de Películas que, con audacia, arriesgan grandes sumas de dinero en la producción de *Santa*, en noviembre de 1931. Con esta película culminan todos los ensayos sonoros anteriores. Exclusivamente para el rodaje de la cinta, se reúne a elementos, tanto técnicos como artísticos, formados en Hollywood: el director y actor hispano-estadounidense Antonio Moreno, el camarógrafo canadiense Alex Phillips, los intérpretes mexicanos Lupita Tovar, quien hizo el papel de *Santa*, Carlos Orellana como *Hipólito* y Donald Reed (Ernesto Guillén era su verdadero nombre), como *Marcelino*; los cubanos Juan José Martínez Casado como *El Jarameño*, y René Cardona; y los inventores mexicanos Roberto y José Rodríguez que, con su sistema de grabación de sonido directo, superan las deficiencias técnicas de sus predecesoras, registrando el lastimero tema musical compuesto ex profeso por el popular Agustín Lara¹⁸⁹. Así, se proporciona al cine mexicano una ventaja técnica decisiva. Además, el asunto repite el éxito de su antecesora de 1918, que se reitera en las versiones posteriores de Norman Foster (1943) y de Emilio Gómez Muriel (1968) y establece uno de los modelos femeninos más explotados de la cinematografía mexicana a lo largo de los años: el de la prostituta de circunstancias, de corazón impoluto solo redimible por la muerte o por el amor.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Carlos Arturo Flores Villela y Alejandra Jablonska (2001: 17-19) también destacan la relevancia del melodrama y de la comedia no sólo en el cine mexicano, sino también en el resto de las cinematografías de Latinoamérica, especialmente en Argentina y Brasil.

¹⁸⁸ Las ideas, juicios y conclusiones que presentamos se fundamentan en el estudio de trabajos básicos y fundamentales, como las obras filmográficas y filmohistóricas de Emilio García Riera; y los estudios críticos de Jorge Ayala Blanco; pero sobre todo, se sustentan en la visión y re-visión, de primera mano, cuando esto ha sido posible, de las películas que se comentan.

¹⁸⁹ Agustín Lara, paladín de la inspiración romántica en la música industrial mexicana desde el éxito en 1927 de su bolero "Imposible", compone para *Santa* el tema principal, un fox, un danzón y una pieza que Lupita Tovar baila en ropa interior. Merecidamente, la dirección musical estuvo a cargo de Miguel Lerdo de Tejada. Así, se afirma la estrecha colaboración entre las industrias del cine, la radio y el disco.

¹⁹⁰ La novela de Federico Gamboa ha sido llevada cinco veces a la pantalla: en 1918 por Luis G. Peredo con Elena Sánchez Valenzuela (*Santa*), Alfonso Busson (*Hipólito*) y Ricardo Beltri (*El Jarameño*); la de 1931 con Lupita Tovar (*Santa*), Carlos Orellana (*Hipólito*) y Juan José Martínez Casado (*El Jarameño*); en 1943 por Norman Foster con Esther Fernández (*Santa*), José Cibrián (*Hipólito*) y Ricardo Montalbán (*El Jarameño*); la de 1968 de Emilio Gómez Muriel, con Julissa (*Santa*), Enrique Rocha (*Hipólito*) y Julián Pastor (*El Jarameño*), y en 1991, en *Latino*

El trasfondo argumental asegura su éxito comercial: permanece tres semanas en el Cine Palacio, donde se estrena el 30 de marzo de 1932. Proliferan los elogios a los empresarios, en especial a la pionera Compañía Nacional Productora de Películas, S.A., y a sus socios y principales representantes, especialmente en un medio como *Filmográfico*, que surge en 1932 para respaldar a la cinematografía mexicana y a su incipiente y primitivo *star system*.

Los resultados de taquilla, el despliegue económico y publicitario y la técnica de sonorización, fueron razones suficientes para que los cronistas y gacetilleros de las páginas de cine la consideraran la película inaugural de la cinematografía nacional. Los resultados financieros de su exhibición durante tres semanas en el cine Palacio se equiparan, de manera hiperbólica, con los obtenidos por el estreno de superproducciones de Hollywood como *Sin novedad en el frente* y *El Rey de reyes*. (Anónimo, [“Editorial”], *Filmográfico*, v. 1, no. 2, may. 1932, p.3).¹⁹¹

El periodista Carlos Noriega Hope, socio de la empresa productora, apunta en un reportaje realizado durante el rodaje de la película:

Para nosotros ha sido una novedad acudir a la filmación de *Santa*. Novedad por muchos conceptos: primero, poder apreciar con nuestros propios ojos el complicado mecanismo del cine vitafónico; segundo, ver iluminado por los reflectores cinematográficos rostros conocidos, oyendo a la vez el rumor de la cámara y las voces españolas; tercero, contemplar cómo se desarrolla la trama, la acción de una de las novelas leídas con más gusto y que más sinceramente nos ha emocionado, y por último saber que toda esta labor, que este esfuerzo está encaminado a fomentar la industria cinematográfica en México. Y esta iniciación tan modestamente hecha, pero que responde a las mayores exigencias del público y del mercado, constituirá una buena réplica al Hollywood que fracasó en el cine hispanoparlante. (Noriega Hope 1931).

A pesar de la enorme satisfacción y del optimismo que se despierta entre los entusiastas del cine mexicano a raíz de la buena recepción de *Santa*, no se avizora aún el crecimiento geométrico de la producción fílmica nacional durante el primer lustro del decenio de 1930. De

bar, la adaptación lírica de Paul Leduc. En 1978, Luis Reyes de la Maza adapta para la televisión una versión de doce episodios, producida por Irene Sabido y dirigida por Luis Vega, con Tina Romero (*Santa*), Sergio Jiménez (*Hipólito*) y Luis Miranda (*El Jaramiño*).

¹⁹¹ *Sin novedad en el frente* = *All Quiet in the Western Front* (Lewis Milestone, 1930), se estrena en el cine Regis de la capital, el 7 de agosto de 1930, donde permanece dos semanas; *El Rey de reyes* = *The King of Kings* (Cecil B. de Mille, 1928), permanece dos semanas en sus cinco salas de estreno, el 27 de marzo de 1929. (Amador-Ayala Blanco 1980; 1999).

manera cortés, las diversas *Majors* asentadas en México felicitan a la Compañía Nacional Productora de Películas por la realización de *Santa*.¹⁹²

3.3.2.B. La sincronía entre la industria, los públicos y la taquilla

En la producción del primer lustro de los treinta puede notarse una amplia gama de estilos, de temas y de objetivos. Dentro de la ausencia de modelos dramáticos o temáticos y en una industria titubeante por la informalidad y las dificultades financieras, de producción, de distribución y de exhibición, existe un ambiente de libertad que será inimaginable mas tarde y que propicia la búsqueda y la experimentación. Los ejemplos van desde el folletín sentimental hasta verdaderas búsquedas de expresión personal y artística, pero todas ellas, a final de cuentas pretenden descubrir la vía que conduzca al éxito económico. Con la excepción de cineastas como Juan Bustillo Oro (*Dos monjes*, 1934), Fernando de Fuentes (*El compadre Mendoza*, 1933; *Vámonos con Pancho Villa*, 1935) o Arcady Boytler (*La mujer del puerto*, 1933), cuya concepción del cine entra en flagrante contradicción con las necesidades de una industria del entretenimiento y de un público habituado a considerar al cine como tal, la mayoría de los directores, dóciles a las indicaciones de los productores, sin recato buscan el dispositivo que abra las puertas del "mercado natural" (México y Latinoamérica) para nuestra cinematografía. Con poca originalidad, primero imitan los cartabones y éxitos de Hollywood; después, intentan aclimatar con matices mexicanos toda clase de temas y asuntos, ambientes y estilos. Entre fracasados melodramas provincianos y de costumbres, adaptaciones de *westerns* a la épica decimonónica, aventuras de horror y melodramas familiares, la historia y la Revolución, cualquier éxito de taquilla alerta a productores y realizadores que, de inmediato, lo replican para su propio beneficio.

Cruz Diablo (Fernando de Fuentes, 1934) que explora el cine de capa y espada en el ámbito colonial mexicano, origina imitaciones como *Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1935), y *Monja y casada, virgen y mártir* (Juan Bustillo Oro, 1935), ambas adaptaciones simultáneas de las novelas de Vicente Riva Palacio. La última logró la hazaña de cuatro semanas de permanencia en el Principal, su cine de estreno. En el mismo contexto temático se filman *Sor Juana Inés de la Cruz* (Ramón Peón, 1935), *Nostradamus* (Juan Bustillo Oro, 1936) y *Don Juan Tenorio* (René Cardona, 1937).

¹⁹² Revisar los diversos anuncios publicados por dichas empresas en *Filmográfico*, v.1, no. 1, abr. 1932.

Madre querida (1935), dirigida y producida por el gallego Juan Orol, inaugura en nuestro medio los desbordantes melodramas lacrimógenos de exaltación enfermiza de los valores asociados a la maternidad y a la relación filio-materna. Fue filmada a toda velocidad en el mes de abril de 1935 para ser estrenada el siguiente 10 de mayo con éxito desproporcionado y provocó numerosas copias, como *Los desheredados* (Guillermo Baqueriza, 1935), *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936), *Madres del mundo* (Rolando Aguilar, 1936), *Honrarás a tus padres* (Juan Orol, 1936) y *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1937), entre otras.

3.3.2.C. El melodrama y la comedia rancheros: el gran tema del cine mexicano

En el curso del segundo lustro del decenio 1930-1940, la cinematografía mexicana transita de la experimentación artística a la estandarización industrial. La maduración industrial, iniciada en 1936, aniquila las fuerzas de la experimentación fílmica y de la búsqueda expresiva, al tiempo que con el melodrama ranchero –hipotéticamente- se inicia la denominada “época de oro” de la industria cinematográfica en México al concretarse, en principio, un mercado que resulta de la explotación de una fórmula dramática especialmente atractiva para los públicos populares de México y de la América Latina.

El vigor del nacionalismo revolucionario -con todo y sus contradicciones populistas y autoritarias- genera una respuesta de corte reaccionario, de carácter hispano-católico y antiyanqui, que idealiza al régimen porfirista y al patriarcado rural de las haciendas y que, hacia la década de los años treinta, se decanta como un nacionalismo de carácter conservador.¹⁹³ El caso más significativo es el de *Allá en el Rancho Grande*, producción de 1936, donde el realizador, Fernando de Fuentes, logra una entretenida y amable comedia rural de costumbres, ubicada en el Estado de Michoacán, que alterna el melodrama con el humor y los frecuentes números musicales, reiterando propuestas presentes desde el periodo silente. Contribuyen al buen éxito de la película la personalidad franca y alegre de Tito Guízar, cuyos éxitos radiofónicos en Nueva York sugieren el título de la cinta, la frágil belleza de Esther Fernández, enmarcada por unas trenzas morenas, el popular duelo de “coplas de retache” entre Martín (el compositor Lorenzo Barcelata) y José Francisco (Guízar), donde se cuestiona la virtud de Cruz y las ocurrencias de Ángela (Emma Roldán), quien villanamente vende la honra de Crucita por

¹⁹³ Carlos Monsiváis (1976: 443) califica al melodrama ranchero como un “género populista y chovinista de la derecha”.

cien pesos, y de su hombre, Florentino (Carlos López *Chaflán*), ranchero de enormes bigotes, medio borracho y de buen corazón. Es una adaptación al cine de las obras del popular teatro musical y de variedades de género “mexicano”, en el que era tan avezado el coguionista de la cinta, Guz Águila. Las relaciones no se limitan exclusivamente al contenido, sino que se extienden a la forma, es decir, que en esta producción, la pantalla se transforma en un escenario teatral con la cámara casi fija en el lugar hipotético de una butaca ocupada por el espectador.

Totalmente contrapuesta a la reforma agraria que realiza el gobierno, la película permite asegurar y consolidar un público hasta entonces esquivo y huidizo. Es la primera fórmula dramática que tiene el impacto suficiente para perdurar en el gusto nacional y latinoamericano y que lanza al estrellato continental a sus protagonistas, Tito Guízar y Esther Fernández. Mistificación del campo mexicano, el éxito de la película es tal, que alienta a los productores a filmar más de veinte “ranchos grandes” en 1937;¹⁹⁴ entre otras, René Cardona, con un reparto infantil, dirige *Allá en el Rancho Chico*.¹⁹⁵

El melodrama y la comedia rancheros, con su desbordada y a veces chovinista celebración de la mexicanidad, el folclor y el color local, se adereza con el sabor viril, a veces alegre, a veces melancólico de la canción vernácula para cantar al amor, a la belleza de las mujeres y del paisaje, con la imprescindible música de Manuel Esperón y de Ernesto Cortázar. Al héroe, gallardo, enamorado y pendenciero, lo acompaña su siempre fiel escudero, cuyas gracejadas aligeran la carga melodramática de las cintas. Los melodramas rancheros, con su desmedido elogio de la mexicanidad, sin proponérselo de manera explícita, son más eficaces en la promoción de la exaltación nacionalista de los treinta y del entusiasmo patriótico durante la Segunda Guerra Mundial, que las películas de “contenido social”, de propaganda bélica o de aliento histórico-patrio. José Iturriaga (1951 [1994]: 204) comenta al respecto que:

[...] Haciendo de lado lo que en la cinematografía local haya de deformación folklórica, de trivialidad, de tergiversación de algunos aspectos de la realidad social e histórica de México, las cintas de acentuada tipicidad rural llamadas “de

¹⁹⁴ García Riera (1992-1997) titula su capítulo dedicado al año de 1936 como “El año de *Rancho Grande*” y al que dedica a 1937, “Más de veinte ranchos grandes”. En la monografía sobre Fernando de Fuentes (López Vallejo y García y García Riera, 1984) la parte dedicada a *Allá en el Rancho Grande* se titula “El rancho que fundó una industria”.

¹⁹⁵ Más tarde, el mismo De Fuentes, realiza en 1948 una deslucida versión a color con Jorge Negrete y Lilia del Valle y, en 1956, como un homenaje al recién fallecido De Fuentes, Juan Bustillo Oro dirige *Los hijos de Rancho Grande*. En la última repiten en sus papeles los ya maduros Esther Fernández, Tito Guízar y René Cardona y sus “hijos”, Demetrio González y Lilia Guízar.

charros”, sin embargo, vienen dejando en la conciencia del hombre medio del país una decantación, un último residuo robustecedor de la idea de lo nacional. En suma, con todo ello se sugiere la tesis de que el ruidoso nacionalismo septembrino que suele desprenderse de nuestras películas deja un saldo ventajoso como elemento reafirmador de la conciencia de patria, así sea ésta desfigurada a veces.

Con *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941), sobre la novela de Aurelio Robles Castillo, su director, Joselito Rodríguez, logra, finalmente, establecer la forma definitiva de los melodramas y de las comedias rancheros, al codificar las claves propuestas cinco años antes por De Fuentes y el dramaturgo Guz Águila en *Allá en el Rancho Grande*. Rodríguez parte de lo que es una comedia rural de costumbres de carácter regional (ocurre en el Estado de Jalisco, en el Occidente de México, durante los años veinte y treinta), para mistificar y transfigurar tales elementos en la intemporal esencia misma de todo lo mexicano, como también ocurre con la música del tradicional mariachi jalisciense, haciendo tabla rasa del mosaico cultural y geográfico del país.

Durante el periodo 1940-1952 el melodrama ranchero forja y consolida la carrera de tres de sus figuras más importantes, los actores y cantantes Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar, y ve el eclipse de Tito Guízar, la primera figura del género.

3.3.2.D. La “nostalgia porfiriana”

En el rápido proceso de profesionalización de la industria cinematográfica mexicana, durante el segundo lustro de los treinta se hace necesario el desarrollo de nuevas fórmulas dramáticas y genéricas que permitan explotar el recién ganado favor del público logrado con el melodrama ranchero. En este contexto, Juan Bustillo Oro, con *En tiempos de don Porfirio* (1939), establece, define y depura el prototipo dramático que el crítico Jorge Ayala Blanco denomina "nostalgia porfiriana". (Cfr. Ayala Blanco 1968: 40-47).¹⁹⁶ Bustillo Oro, a disgusto con el nuevo régimen, nos remite a una especie de *belle époque* mexicana situada en una tranquila e idealizada ciudad provinciana del porfiriato de principios del siglo XX, en pleno auge del régimen dictatorial del general Porfirio Díaz, poblada por amables y gozosos bohemios (el maduro calavera Fernando Soler, su ahijado Emilio Tuero y el gracioso petimetre rabo verde Joaquín Pardavé), sin mayores preocupaciones sociales o políticas, que eludir los usos y costumbres de la moral victoriana e

¹⁹⁶ A Porfirio Díaz y al porfirismo se dedica anteriormente la lujosa cinta *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938), con Jorge Negrete y Marina Tamayo. El mismo realizador, más tarde, en 1944 vuelve a reivindicar al caudillo oaxaqueño en *Porfirio Díaz (Entre dos amores)*, con el apoyo de Rafael M. Saavedra. (cfr. García Riera 1992-1997).

interpretar evocadoras piezas musicales. Son melodramas muy cercanos al drama musical. En esos años, el teatro de revista capitalino explota con buen éxito obras evocadoras del periodo porfiriano que, Bustillo Oro, tan devoto del género, traslada a la pantalla en esta costosa producción, una fuga deliciosa hacia el pasado prerrevolucionario, en medio del régimen nacionalista del general Lázaro Cárdenas (1934-1940).

El mismo realizador, Bustillo Oro, en *México de mis recuerdos* (superproducción rodada a finales de 1943), repite la misma fórmula con enorme éxito: pura recreación de música, coplas y zarzuelas; ambientes y teatros; de nombres, personajes y de situaciones. Nos vuelve a remitir a los prolegómenos del siglo XX, en un idílica ciudad de México enmarcada por los pintorescos y coloridos pregones de diversos tipos populares; donde la apacible vida citadina esplende poblada por inspirados bohemios (bardos, músicos e intérpretes), por burgueses afrancesados y por siempre bien dispuestos genuflexos frente al ilustrísimo general don Porfirio Díaz, presidente de la República por enésima vez que, desde el elegante Castillo de Chapultepec, con singular tino y guante de hierro, construye la paz y el progreso de la República. En este escenario se desenvuelve la ligera intriga amorosa que teje una trampa para casar al joven hijo de un calavera con una bella damita de sociedad que, bien dotada para el canto, se hace pasar por tiple de zarzuela. Sin embargo, el sueño, la ilusión y la felicidad de esa *belle époque* es rota por la irrupción de la siempre incómoda Revolución mexicana. La partida del viejo dictador hacia el Viejo Mundo marca el fin del *México de mis recuerdos*.

Bustillo Oro, al idealizar sus evocaciones infantiles y familiares, plasma con acierto y amenidad un extendido fresco social de época en el que se multiplican los números musicales y florecen los artilugios verbales y los duelos cómicos que tanto entusiasman al cineasta. Aunque realiza segundas versiones de estos éxitos en el decenio de 1960 (*México de mis recuerdos*, 1963; *Así amaron nuestros padres*, 1964; *Los vales venían de Viena y los niños de París*, 1965), en realidad él mismo clausura -de manera simbólica- la evasión nostálgica hacia el periodo prerrevolucionario con *Lo que va de ayer a hoy* (1945), con Enrique Herrera y Charito Granados, cuando la posibilidad de una restauración porfirista se hace inviable ante la invasión de la modernidad norteamericana en los valores y en las costumbres de las clases medias y altas nacionales en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

Julio Bracho, refinado y educado, visto como la antítesis del explosivo, rústico y visceral Emilio Indio Fernández, proveniente del mundo de los intelectuales y artistas de teatro cobijados

por la Secretaría de Educación Pública, debuta exitosamente, en 1941, con la divertida comedia musical de tema porfiriano *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!*, con Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Mapy Cortés.

A diferencia de los melodramas rancheros, propicios para el lucimiento de los charros cantores, la nostalgia porfiriana favorece especialmente a las cantantes, como la puertorriqueña Mapy Cortés, en *¡Ay que tiempos señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), *Yo bailé con don Porfirio* (1942) y *El globo de Cantolla* (1943), ambas de Gilberto Martínez Solares; y en *La guerra de los pasteles* (Emilio Gómez Muriel, 1943); o la colombiana Sofía Álvarez, protagonista de *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943) y de *La reina de la opereta* (José Benavides, Jr., 1945).

3.3.2.E. La comedia burlesca

Del poblado paisaje de la comedia, es en la comedia burlesca, más que en la comedia mundana, donde pueden apreciarse mejores resultados para el cine mexicano. Sus exponentes más brillantes provienen del vigoroso teatro frívolo, con un humor de fuertes referencias sociales y populares, entre ellos Mario Moreno *Cantinflas*.

El comediante más exitoso antes del arribo de *Cantinflas*, es el peruano Leopoldo Ortín, que encabeza el reparto de una decena de filmes con su caracterización de un tipo corpulento, zafio y pícaro, destacadamente en *Los enredos de papá* (1939) y sus tres secuelas del siguiente año (*Papá se desenreda*, *Papá se enreda otra vez* y *Las tres viudas de papá*), todas dirigidas por Miguel Zacarías.

Antes de su iniciación fílmica, Mario Moreno *Cantinflas* ya es una figura muy arraigada en el gusto popular por sus triunfos en los teatros frívolos y de carpa. Debuta en el cine al lado de Medel (Manuel Medel), su habitual pareja cómica, en la desafortunada *No te engañes corazón* (Miguel Contreras Torres, 1936), a la que le siguen, con el mismo Medel, las cintas, de Arcady Boytler, *Aguila o sol* y *Así es mi tierra* (ambas de 1937) y *El signo de la muerte*, de Chano Urueta (1939). Trazas de la madurez fílmica del cómico son cinco cortos publicitarios rodados entre 1939 y 1940.¹⁹⁷

¹⁹⁷ El personaje de *Cantinflas*, según diversas fuentes, surge de un popular estereotipo cómico del teatro de revista y de carpa, el “lépero”. A su vez, la indumentaria se inspira, en *Chupamirto*, personaje de la tira cómica que Jesús Acosta Dux publica en el diario *El Universal* desde 1927. (cfr. Morales 1996; Aurrecochea-Bartra 1988: 238-240).

Al empeño del realizador Juan Bustillo Oro se debe la final consagración cinematográfica de *Cantinflas* como figura estelar, en la hilarante comedia *Ahí está el detalle* (1940). El pomposo lenguaje de las clases acomodadas e ilustradas se rinde ante *Cantinflas*, cuyo personaje, un “peladito”, un lumpen urbano pícaro, mañoso y lúbrico sin oficio ni beneficio, esgrime con desparpajo, como única arma para enfrentar al mundo, una incoherente e interminable locuacidad, plena de retruécanos, dobles sentidos y salidas en falso.

Después del éxito fenomenal de *Ahí está el detalle*, en 1940, *Cantinflas* cambia a Bustillo Oro por el realizador Alejandro Galindo en *Ni sangre ni arena* (1941), con el que tiene una mala relación, pero donde conoce a Miguel M. Delgado, entonces asistente de dirección, que será su director de cabecera desde su siguiente película, *El gendarme desconocido* (1941), logrando una de sus cintas más hilarantes y una de sus mejores caracterizaciones.

Las cintas posteriores de *Cantinflas*, que el mismo produce con sus socios Santiago Reachí y Jacques Gelman en la empresa Posa Films, al ritmo promedio de una por año, siempre dirigidas por Miguel M. Delgado, tienden a la rutina y a la transformación del personaje original en un moralista insoportable, a pesar de lo cual mantiene su popularidad y el consabido éxito de taquilla. Encarna diversos personajes de corte popular, siempre interesados en aleccionar moralmente a su público y muy alejados del transgresor pícaro y *peladito* ciudadano de antaño.

3.3.2.F. El nacionalismo revolucionario en el cine.

Plenamente establecido el cine sonoro en nuestro país, el Estado mexicano se interesa nuevamente, desde mediados de la década de los treinta, en emplear el poder de la cinematografía para elaborar, no sólo películas de propaganda y promocionales sino un cine de "contenido social" y de alcance masivo que respalde sus políticas nacionalistas de reforma agraria y la expropiación petrolera de 1938, para lo cual apoya la fundación de la productora CLASA en 1935.¹⁹⁸

La conciencia de la importancia del cine para difundir los valores de la mexicanidad y del nacionalismo resultan del impacto que produce entre los artistas e intelectuales nacionales la obra inconclusa *¡Que viva México!*¹⁹⁹, del genial cineasta ruso Serguéi Mijáilovich Eisenstein

¹⁹⁸ Vid. *supra* subapartado 3.3.1.2.

¹⁹⁹ Ya en nuestro país, Eisenstein redondeó su proyecto: serían cuatro episodios, un prólogo y un epílogo: *Prologo*, filmado en Yucatán, sobre la persistencia del México prehispánico; *Sandunga*, boda indígena en Tehuantepec; *Maguey*, la represión contra unos peones rebeldes en una hacienda pulquera del porfiriato, filmada en Tetlapáyac,

(1898-1948), rodada en nuestro país entre diciembre de 1930 y enero de 1932.²⁰⁰ La difusión de montajes del material del artista ruso marca profundamente a los cineastas y a la cinematografía mexicana. Es por lo anterior que se llega a considerar a Eisenstein como el padre de una hipotética "escuela mexicana de cine", influjo que alcanza, incluso hasta la mancuerna formada por el director Emilio Fernández y el camarógrafo Gabriel Figueroa en los cuarenta.²⁰¹

Son tres las vertientes que se exploran, de manera individual o combinada, siempre desde una perspectiva oficial: la épica revolucionaria, el melodrama de reivindicación indígena y la solidaridad con las luchas de los trabajadores y de los desposeídos. Independientemente de su valor estético o cinematográfico, el fracaso comercial de los filmes oficiales significa el fracaso del proyecto cinematográfico del cardenismo.

La extraordinaria *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) se inspira en la Revolución para hacer una disección de las diversas facetas del culto a la personalidad del famoso cabecilla de la División del Norte. Es la primera producción de CLASA, que a pesar del apoyo oficial encubierto y su alto costo de la producción, obtiene una pobre respuesta del público y lleva a la quiebra a la empresa. Con *El prisionero trece* (1933) y *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* es parte de lo que se ha dado en llamar la "trilogía sobre la Revolución mexicana". En estas cintas, De Fuentes, un observador lejano y ajeno al movimiento revolucionario, se cuestiona sobre el sentido de la guerra e intenta revivir o comprender el ambiente y las situaciones extremas de ese período, que orillan a sus personajes a la corrupción, a la traición o a la muerte estúpida en busca inútil de la gloria o para satisfacer las ambiciones de un caudillo. Dueño de una técnica que asimilaba la eficiente narrativa del cine norteamericano, De Fuentes aprovecha

Hidalgo; *Fiesta*, en las fiestas de Nuestra Señora de Guadalupe, entre los canales de Xochimilco, un "milagro" impide que una adúltera sea sorprendida con su amante, un picador (con faenas del diestro David Liceaga); *Soldadera*, sobre la revolución de 1910, homenaje a la mujer que se alza por encima de la discordia bélica; *Epílogo* con imágenes del Día de Muertos y con un elogio del México pujante de la postrevolución. Del proyecto, sólo faltó el rodaje de *Soldadera* y partes de *Fiesta*. Los trabajos se suspenden en enero de 1932 por problemas financieros y fuertes diferencias con Sinclair. Despojado de su material, jamás pudo editarlo. Se inicia la leyenda de lo que José de la Colina llamó "el más hermoso de los films inexistentes". (cfr. Eisenstein 1964, 1971).

²⁰⁰ Opina Gerardo Estrada Rodríguez (2010: 459-460) que Eisenstein, como ocurrió con otros numerosos artistas e intelectuales de otros países llega a nuestro país atraído por una "visión romántica de la Revolución"; y que: "Si bien no todos encontraron la arcadía que soñaban –pues se tuvieron que enfrentar a la intolerancia, la violencia y la pobreza-, si pudieron percibir en su contacto con los artistas nacionales y el pueblo la profunda significación y el valor de la cultura que les rodeaba, así como las terribles contradicciones que las contrastaban: la desigualdad y la ignorancia".

²⁰¹ Entre la abundante bibliografía sobre Eisenstein, pueden consultarse, sobre su inconclusa película mexicana, las siguientes obras: Eisenstein (1964, 1971), Seton (1986), De los Reyes (1987: 96-114; 2006) y De la Vega (1996 y 1998).

cabalmente la ausencia de estereotipos y convenciones dramáticas en el naciente cine sonoro para desarrollar a su gusto sus historias, procurando –siempre- extraer de ellas una lección moral.²⁰²

Otros casos, con patrocinio oficial, son *Rebelión*, *Los de abajo* y *Judas*. *Rebelión* (Manuel G. Gómez, 1934), basada en estudios de la Dirección de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento; es una producción muda a la que se añade sonido. *Los de abajo* (Chano Urueta, 1939), sobre la épica novela revolucionaria de Mariano Azuela, es musicalizada por Silvestre Revueltas. *Judas* (Manuel R. Ojeda, 1936) es una fallida producción del oficial Partido Nacional Revolucionario, de intenciones agraristas.

Redes (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel), proyecto auspiciado por la Secretaría de Educación Pública y *Janitzio* (Carlos Navarro), azaroso proyecto de iniciativa particular, ambos de 1934, se inspiran en la estética eisensteniana y revaloran la vida indígena. En el primer caso, con nativos de Alvarado, Veracruz, se narra el esfuerzo de organización de los pescadores para evitar la explotación del cacique acaparador. Destacan la partitura original de Silvestre Revueltas y la fotografía de Paul Strand. Elementos de Eisenstein como las reminiscencias del "héroe colectivo", el montaje y el argumento del *Acorazado Potemkin*, son patentes.²⁰³ El segundo caso, sobre una leyenda purépecha, es protagonizado por Emilio Fernández, quien más tarde ya como director representativo de lo mexicano en el extranjero, haría dos versiones de la misma historia: *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948).

Otros dos ejemplos realizados dentro de la industria son *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938), sobre la novela premiada de Gregorio López y Fuentes, y *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), con argumento y diálogos de Antonio Médiz Bolio. La segunda cuenta con partitura original de Silvestre Revueltas.

Tanto el corto *Humanidad* (Adolfo Best Maugard, 1934), filmado a petición de la Beneficencia Pública, como el documental producido por la Comisión Nacional de Irrigación, *Irrigación en México* (Ignacio Miranda, 1935) son considerados, uno por Diego Rivera y el otro

²⁰² Con su trilogía sobre la Revolución mexicana, Fernando de Fuentes se convierte en el realizador más importante del decenio y en uno de los más relevantes de la cinematografía mexicana de todos los tiempos. Su determinación plena y su voluntad inquebrantable por transformarse en un realizador cinematográfico lo lleva a renunciar a la gerencia del cine Olimpia en agosto de 1931, cuando Gustavo Sáenz de Sicilia y Eduardo de la Barra, entre otros, apenas inician la organización de la Productora Nacional de Películas, S. A. (que finalmente se llamó Compañía Nacional Productora de Películas). (Sánchez García 1944: 179).

²⁰³ La Secretaría de Educación Pública da a conocer *Redes* privadamente, entre marzo y abril de 1936 (Sánchez García 1944: 203) y, de manera pública, se estrena el 16 de julio de 1936, en el cine Principal (García Riera 1992-1997: v.1, p. 128).

por Luis Cardoza y Aragón, como ejemplo del cine mexicano ideal, el primero por su "verismo" frente a la artificialidad del cine convencional y el otro por su belleza plástica.²⁰⁴

En 1937 Best Maugard inicia la producción de *La mancha de sangre*, con Stella Inda como una prostituta que reivindica su libertad de trabajo e independencia sentimental frente al hombre que la explota. Sometida a una fuerte censura por su tema y un espectáculo nudista, se estrena hasta 1943.

3.3.2.G. Emilio Fernández: costumbrismo y nacionalismo

Entre los realizadores que debutan en el periodo de la "época de oro", importa destacar a Emilio Fernández quien, con experiencia en Hollywood y en México como extra, bailarín y actor (protagonista de *Janitzio*, en 1934), alimenta su fervor nacionalista de la admiración por la inacabada *¡Que viva México!*, de Eisenstein. Sus dos primeras cintas de 1941 y 1942 (*La isla de la pasión*, con David Silva e Isabela Corona, y *Soy puro mexicano*, con Pedro Armendáriz) son poco prometedoras. Sin embargo, a partir del rodaje, en 1943, de *Flor silvestre*, Fernández forja un equipo de creadores extraordinario conformado por el escritor Mauricio Magdaleno, el cinefotógrafo Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz, con quienes, finalmente, logra forjarse un cine nacionalista de altura y acorde con las necesidades del Estado emanado de la Revolución. Fernández florece en el momento adecuado, cuando se le necesita con más urgencia para amalgamar a la nación alrededor de los objetivos de la unidad nacional y cuando la industria se encuentra en su mejor momento, logrando importantes éxitos de crítica y de taquilla.

El camarógrafo Gabriel Figueroa toma conciencia de la importancia de su trabajo después de los reconocimientos que recibe la fotografía de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Formado como fotógrafo de fijas con José Guadalupe Velasco, en el cine, con *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939) inicia la búsqueda de "su estilo" estudiando a los artistas plásticos del nacionalismo artístico mexicano y atendiendo la influencia del expresionismo alemán y, como Emilio Fernández, estudiando el trabajo mexicano de Eisenstein. (Fernández 1996).

²⁰⁴ Ver el testimonio de Diego Rivera en Reyes, Guzmán y De Onis (1963: 73-75); ambos se reproducen en García Riera (1992-1997: v. 1, p. 159, 203-204).

Dolores del Río, la mexicana más célebre en Hollywood en la segunda mitad de los veinte, como otros extranjeros, ve afectada su carrera por la sonorización del cine, quedando confinada paulatinamente al desempeño de personajes exóticos. De regreso a su país natal, en 1943, su rostro se convierte en el prototipo de la belleza mexicana a partir de su debut en *Flor silvestre*. Bajo la dirección de Fernández trabaja también en *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944) y *La malquerida* (1950), vigorosa adaptación al medio rural mexicano sobre Jacinto Benavente, con Columba Domínguez y Pedro Armendáriz.

El equipo original sufre modificaciones pero, en general, Fernández logra conservar el ímpetu y la unidad de su obra hasta los primeros años cincuenta, que se encuentra marcada por su ferviente adhesión a los principios revolucionarios de la justicia social y por su fe en la virtudes redentoras de la educación pública.

En *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943), filmada con un convincente tono épico sobre la novela *Sucedió ayer*, de Fernando Robles, un joven oficial del ejército mexicano (Tito Novaro) escucha atento narrar a su madre (Dolores del Río) la difícil lucha por la tierra, la justicia y contra la dictadura porfirista, que le cuesta la vida a su padre (Pedro Armendáriz).

Con *Flor silvestre* y *Las abandonadas*, Fernández establece las premisas básicas para el abordaje del movimiento de 1910 como un proceso homogéneo y continuo, sin diferencias destacables entre los proyectos de los diversos caudillos y que deriva, finalmente, en los regímenes emanados del movimiento revolucionario, tal y como se plasma en los acuerdos políticos que ven el nacimiento y transformación del PNR en PRM (1937) y, finalmente, en PRI (18 de enero de 1946). Después, con María Félix, Fernández realiza la bella y emotiva tragicomedia de ambiente revolucionario *Enamorada* (1946) y la convincente saga de la enseñanza rural en *Río Escondido* (1947). Una de las obras más logradas del *Indio* Fernández es el drama rural *Pueblerina* (1948), con Roberto Cañedo y Columba Domínguez, donde con sensibilidad y emotividad se abordan la injusticia, la fatalidad, la devoción por la tierra y la muy particular visión del realizador sobre la mujer y el amor.

María Candelaria (1943), con Pedro Armendáriz y Dolores del Río, traslada a Xochimilco y, después, *Maclovía* (1948), con Armendáriz y María Félix, regresa a su origen la trama de *Janitzio*. Las tres insisten en una visión romántica y paternalista, inspirada en la antropología y en el folclor, para exaltar las tradiciones de los pueblos originarios y enfatizar la bondad e inocencia primigenia del mundo indígena frente al occidental, sin tocar aspectos

sociales y políticos. Para exaltar y reivindicar al indio se inventa uno ideal, abstracto y ajeno a la realidad, reducido por la ignorancia, la explotación y el fanatismo, apenas manumitido por una resignada dignidad y por el consuelo que brindan la Iglesia o el paternalismo conmisericordioso de algunos hombres blancos, miembros ilustrados de la gente de razón. Son películas que se regodean con el descubrimiento de la fotogenia del paisaje de los lagos de Pátzcuaro y de Xochimilco. De nuevo, en *La perla* (1945), prestigiosa cinta producida por la RKO, sobre un cuento de John Steinbeck, con Pedro Armendáriz y María Elena Marqués, se inventa un idílico paraíso indígena mancillado por la ambición del hombre blanco.

3.3.2.H. Contribuciones a la causa aliada.

Una consecuencia lógica de la incorporación del país al esfuerzo de guerra de los aliados, es la producción de cintas de propaganda bélica. Con el pretexto de alentar el espíritu *panamericano*, es decir, la identidad entre la América sajona y la latina, se producen algunas comedias musicales, explotando la presencia en el país de actores y cantantes de todo el continente, como en *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941); *Canto a las Américas* (Ramón Pereda, 1942); y *Hotel de verano* (René Cardona, 1943). En plan un poco más serio, se realiza la superproducción histórica *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1941), acartonada y excesivamente larga biografía del Libertador venezolano, encarnado por Julián Soler.

También de poco interés son las producciones bélicas que hacen referencia directa al conflicto vigente. Entre ellas cabe mencionar *Soy puro mexicano* (1942), la segunda realización de Emilio Fernández, con Pedro Armendáriz; *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1942), sobre el hundimiento de los buques petroleros mexicanos que precipitan la entrada del país en la guerra; *Cinco fueron escogidos* (Herbert Kline, 1942), versión de la cinta francesa *Les otages = Los rehenes* (R. Bernard, 1939), sobre la destrucción de Lidice, con versiones en inglés y en español²⁰⁵; *Tres hermanos* (José Benavides Jr., 1943), con Julián Soler, Abel Salazar y David Silva; *Cadetes de la Naval* (Fernando A. Palacios, 1944), con Ricardo Montalbán y Abel Salazar; *Corazones de México* (Roberto Gavaldón, 1945), con patrocinio de la Secretaría de la

²⁰⁵ *Cinco fueron escogidos*, es una producción de Alpha Films para el Banco Cinematográfico; con un argumento de Budd Schulberg adaptado por Xavier Villaurrutia y Rafael F. Muñoz, con Joaquín Pardavé, Julio Villarreal, Andrés Soler, Fernando Cortés y María Elena Cortés, entre otros. En la versión hablada en inglés repite Ricardo Montalbán, en su primer papel hablado en ese idioma y otros actores provenientes de Hollywood, como Howard Da Silva, Victor Filian, Robert H. Harris o Rosa Harven (cfr. García Riera 1992-1997: v. 2, pp. 291-292. La francesa *Les otages = Los rehenes* ubica su trama en la Primera Guerra Mundial (Cfr. Ramírez 1992: 69-72).

Defensa Nacional; y *Escuadrón 201* (Julián Soler, 1945), con Sara García y Domingo Soler, como los padres de los heroicos aviadores del grupo expedicionario mexicano que participa en el frente de guerra del Pacífico.

3.3.2.I. La historia patria

La historia patria es también una fuente de inspiración para los temas de exaltación nacionalista en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, especialmente los referidos a la lucha contra la intervención francesa del siglo XIX. Por obvias razones, se deja fuera del arrebato patriótico, la producción de cintas referidas a la guerra con los Estados Unidos de 1846-1847, que costó al país la mutilación de más de la mitad de su territorio original.

De interés son tres cintas inspiradas en la guerra de independencia nacional iniciada en 1810. Ya, en 1934, Miguel Contreras Torres, siempre tan interesado por la historia mexicana, había contado la gesta independentista encabezada por el cura don Miguel Hidalgo en *¡Viva México!*. En el contexto bélico de la Segunda Guerra Miguel Contreras Torres narra, con sorprendente sensibilidad y sencillez, las tribulaciones cotidianas de *El padre Morelos* (1942), donde Domingo Soler personifica al arriero de cuna humilde, cuya vocación religiosa lo lleva al sacerdocio en plena madurez y cuyo espíritu libertario y de justicia lo transforma en uno de los principales genios militares y políticos de la insurgencia en *El Rayo del Sur* (1943).

Por su parte, Julio Bracho dirige en 1942, con eficaz grandilocuencia, *La virgen que forjó una patria*, con argumento de René Capistrán Garza (exdirigente de la organización cristera Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa), donde el padre de la patria, don Miguel Hidalgo y Costilla (Julio Villarreal), poco antes de lanzarse a la lucha de independencia, en una tertulia de conspiradores, ubica los orígenes de la nacionalidad mexicana en las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego en 1531, papel para el cual se contrata desde Hollywood al famoso Ramón Novarro, primo del realizador. El momento histórico (la emergencia bélica que propicia el espíritu de conciliación y reconciliación) permite la insólita asociación de un símbolo religioso, la Virgen de Guadalupe, con la cívica evocación de la Patria; es decir, la Morena del Tepeyac como símbolo de la unidad e identidad nacionales.

Un ejemplo emblemático del momento histórico que se vive, es el melodrama romántico *Una carta de amor* (1943), ubicado en una ciudad provinciana durante la Intervención francesa en México (1863-1867). El director, Miguel Zacarías, conjuga una serie de factores que la

convierten en un típico producto de éxito de la llamada época de oro del cine mexicano. Combina adecuadamente los tópicos de la comedia ranchera, de la cinta de propaganda bélica y nacionalista y del melodrama romántico en una suntuosa producción cuyo reparto está encabezado por los famosos Jorge Negrete y Gloria Marín, pareja en la vida real. A los lujosos decorados, a las locaciones, a los alardes formales para el registro de los bailables de cuadrillas y mazurcas deben sumarse las canciones de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar en las voces de su protagonista y del Trío Calaveras. El ambiente bélico del momento es propicio para hacer un guiño de simpatía a la Francia ocupada y se alude a la caballerosidad y galantería prototípicas de los franceses: Después de la lectura de la famosa carta del título y de indultar al caudillo, el coronel Renoir sólo espera que si algún día la Francia es invadida por un extranjero, su pueblo luche con el mismo denodado heroísmo de los mexicanos. Por otra parte, el patriotismo y el orgullo nacional se promueven con temas a modo como la muy marcial “Dulce patria”.

La excepcionalidad de *Carta de amor* supera a las cintas anteriores dedicadas a la Intervención francesa tanto por Miguel Contreras Torres: *Juarez y Maximiliano* (1933), *La paloma* (1937), *The mad empress = La emperatriz loca* (1939) y *Caballería del imperio* (1943); como por *Mexicanos al grito de guerra* (1943), que en su título alude a las frases iniciales del himno nacional mexicano, única cinta dirigida por Álvaro Gálvez y Fuentes.

3.3.2.J. La literatura llevada al cine

Lo cierto es que, como nunca, durante la bonanza de los años de la guerra, se cuenta con más y mejores recursos financieros, técnicos y humanos; incluso, muchos productores se atreven a rodar cintas de época y a producir películas ambientadas en sitios exóticos y poco habituales como España o Francia. Por ejemplo, en 1943, casi la mitad de la producción es de época y una cuarta parte del total se sitúa en el extranjero. Por otra parte, la producción de esos años privilegia la explotación de las adaptaciones de la literatura extranjera, especialmente francesa, española, inglesa y alemana. De alrededor de noventa adaptaciones, solo una decena tiene su fuente en obras mexicanas. El venezolano Rómulo Gallegos es el más socorrido: *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), *La trepadora* (Gilberto Martínez Solares, 1944), *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945) y *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945).

Una de las más taquilleras adaptaciones de la literatura europea, es la versión fílmica basada en Alexandre Dumas, *El conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1941), con Arturo de

Córdova en el papel de Edmundo Dantés. Por su lado, el comediante Manuel Medel logra sobresalir en la personificación de un pícaro pueblerino, miserable, alcohólico y degradado, en la muy plana adaptación de la novela de José Rubén Romero, *La vida inútil de Pito Pérez* (Miguel Contreras Torres, 1943).

Julio Bracho realiza el exaltado melodrama romántico *Historia de un gran amor* (1942), adaptación al siglo XIX mexicano de *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, donde la pareja de actores Jorge Negrete y Gloria Marín, se ajustan a la perfección a sus papeles. Una trama que por momentos bordea el ridículo del folletín, se salva por la gallardía y corrección de sus actores y por la convicción con que Bracho cuenta su historia. Tras la artificiosidad, se esconde el fuego de la pasión sensual que consume a los enamorados.

La bellísima María Félix, originaria de Álamos, Sonora, después de su tardío pero auspicioso debut en 1942, en el melodrama romántico ranchero *El peñón de las ánimas*, bajo la dirección de Miguel Zacarías, finalmente encuentra el vehículo perfecto para su encumbramiento en *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), protagonizando a la emblemática acaparadora de tierras del indómito llano venezolano, descrita por Rómulo Gallegos, donde logra proyectar la imagen de una mujer fuerte, misándrica y seductora, capaz de someter y destruir las voluntades masculinas, papel con el que la actriz se identifica plenamente e impulsa, desde entonces, tanto en su vida pública como cinematográfica. Así, parte importante de su filmografía posterior contribuye a la concreción del mito de *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943), como *Vértigo* (Antonio Momplet, 1945), *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) y *Doña Diabla* (Tito Davison, 1949), entre otras, después de las cuales, entre 1949 y 1952 filma en España, Italia, Argentina y Francia.

Como parte de la colaboración técnica y artística de los Estados Unidos con México, filma en nuestro país el director Norman Foster seis películas, entre las que destaca especialmente, en 1943, la tercera adaptación fílmica de *Santa*, con Esther Fernández, José Cibrián y Ricardo Montalbán. Bien ambientada a principios del siglo XX, cuando se publica el clásico de Federico Gamboa, y sin dejar de lado tópicos tan conocidos del personaje central, Foster imprime en él algunas cualidades y características ajenas a la novela, pero que explican la incapacidad de la heroína para librarse de la fatalidad de la desgracia y de la muerte. Es la cara

opuesta de la devoradora de hombres, una mujer sin expectativas, que se deja zarandear por la vida, atendida a su suerte.

3.3.2.K. Los temas de ambiente urbano.

La codificación y el predominio de las películas de tema urbano ocurren a partir de 1947, y, sin duda, los grandes maestros de la crónica urbana de la capital mexicana son Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo. Sin embargo, antecedentes del abordaje de temas ciudadanos son *Luponini (el terror de Chicago)* (1935) y *Marihuana (el monstruo verde)* (1936), expresiones del delirio cinematográfico de José Che Bohr, de su afición al cine negro norteamericano y de su obsesión por el disfraz. Más interesantes son la reconstrucción de los bajos fondos capitalinos en la cinta de ambiente gangsteril, *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), con Arturo de Córdova y Gloria Morel; y *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), *thriller* urbano que hace referencia a la corrupción política y sindical, con Pedro Armendáriz y Andrea Palma, sobre un líder sindical que para librarse del acecho de un gobernador deshonesto recorre diversos rumbos de la ciudad de México

En un contexto pleno de mistificaciones y falsificaciones, la posibilidad de construir una historia alrededor de un microcosmos representado por la vecindad o por el cabaret tiene como antecedente *Virgen de medianoche* (Alejandro Galindo, 1941), pero la inaugura plenamente Alberto Gout en 1946 con *Humo en los ojos*, con David Silva, María Luisa Zea y Meche Barba, con la música y las canciones de Agustín Lara.

3.3.2.L. La familia

Otro tema que logra enorme éxito es el de la familia. Aunque es un tópico habitual que se explota desde los años treinta, es en los cuarenta, cuando Juan Bustillo Oro establece a cabalidad la fórmula dramática dónde, habitualmente, en un medio urbano, capitalino o de provincia, se exalta la amorosa y sabia autoridad de los padres, especialmente de la madre, quienes detentan la grave responsabilidad de criar y formar a su prole, a veces en medio de la incomprensión o del abandono filial y de crueles, pero nobles sacrificios, como en *Cuando los hijos se van* (1941), con Fernando Soler y Sara García; o su variante *Cuando los padres se quedan solos* (1948), con Fernando Soler y Susana Guízar; *La gallina clueca* (Fernando de Fuentes, 1941), enaltecido elogio de una madre esforzada, con Sara García y Domingo Soler; *El cuarto mandamiento*

(Rolando Aguilar, 1948), con Domingo Soler y Carmelita González; o *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950), con Fernando Soler y Marga López.

3.3.2.M. Melodramas religiosos.

El ambiente religioso y los valores de la fe cristiana permean con profundidad a prácticamente todos los melodramas de la cinematografía mexicana. La presencia de Dios, de la Iglesia y de sus sacerdotes tienen la virtud de encauzar a las almas ante sus dilemas éticos y morales. Son también la fuerza ante la adversidad y, eventualmente, la intervención divina en forma de milagros son la fuente inesperada para la solución de tribulaciones, amenazas malignas y enfermedades.²⁰⁶

La declaración pública de sus convicciones católicas por el presidente Manuel Ávila Camacho explica que, durante su periodo presidencial, proliferaran los temas abiertamente religiosos, ya prefigurados por *El rosal bendito* (Juan Bustillo Oro, 1936) y *Creo en Dios* (Fernando de Fuentes, 1940).

Se anuncian, por tanto, desde entonces, multitud de temas provenientes de fuentes bíblicas y evangélicas como los dedicados a la Pasión cristiana en *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942), con José Cibrián y Adriana Lamar; y *El Mártir del Calvario* (Miguel Morayta, 1952), con Enrique Rambal. *La Reina de México* (Fernando Méndez, 1940) y *La Virgen Morena* (Gabriel Soria, 1942) se refieren a las apariciones de la virgen de Guadalupe, asunto también explotado por la ya mencionada *La Virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942). También se filman las hagiografías de *María Magdalena* y de *María Reina de Reinas* (ambas de Miguel Contreras Torres, 1945), *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1943) y el melodrama religioso dedicado al mártir y primer santo mexicano, *San Felipe de Jesús* (Julio Bracho, 1946).

²⁰⁶ Sobre el tema puede revisarse el trabajo clásico de María Luisa López-Vallejo y García, *La religión en el cine mexicano*, México, D.F.: ed. de la autora, 1978. 309 p. Tesis (lic. en periodismo y com. colectiva) – UNAM, Fac. de C. Pol. y Soc.

3.4. Política de comunicación social y cinematográfica. Función de la cinematografía. Las relaciones del estado mexicano con la industria cinematográfica. El estado mexicano como promotor de las diversas ramas de la industria cinematográfica nacional. Legislación y censura.

Ya, anteriormente, señalamos que las industrias culturales, desde el punto de vista político, forman parte del aparato ideológico de Estado, donde tienen un peso significativo en la formación de los sistemas culturales de las sociedades de masas.²⁰⁷

En la formación social mexicana, el significado político del cine ha sido variable y la presencia del Estado se ha manifestado de diversas maneras, de acuerdo con el contexto histórico, con el desarrollo de la industria cinematográfica y de su relevancia en el sistema de las industrias culturales en el ámbito local. Las acciones o intervenciones oficiales varían de acuerdo con las políticas de comunicación de cada gobierno y de los caprichos del ejecutivo o de los funcionarios en turno. Desde siempre, los gobiernos del país tuvieron conciencia de la trascendencia política y social del cine y actuaron en consecuencia, a través de medidas administrativas, de respaldo o de censura, siempre en forma aleatoria y circunstancial. Son también poco sistemáticas y coherentes las disposiciones que hacen referencia a la industria cinematográfica como actividad económica.²⁰⁸

En materia legislativa, la actividad cinematográfica, se ha regulado por diversas disposiciones que persiguen objetivos variados:²⁰⁹

1. Disposiciones y reglamentos que norman la construcción, operación y funcionamiento de las salas de exhibición cinematográfica, con el fin de garantizar la solidez de los edificios, la prevención de desastres, la seguridad de los asistentes en casos de desastre, medidas para garantizar la higiene y la comodidad de los espectadores, etc.

2. Disposiciones meramente recaudatorias, que transforma todas las fases de la actividad cinematográfica en fuente de recursos fiscales.

²⁰⁷ *Vid. supra* apartado 1.5.1.

²⁰⁸ Peredo (2012: 76) señala que, “(...) las acciones del Estado mexicano nunca fueron (...) resultado de planes y programas adecuadamente estructurados y concertados entre el Estado mexicano y todos los sectores interesados e involucrados en la cultura cinematográfica del país”, situación similar a la que ha ocurrido “en todos los aspectos relacionados con los medios y procesos de comunicación colectiva”.

²⁰⁹ Muchas de las referencias a la legislación cinematográfica que aquí se mencionan, provienen de Anduiza Valdelamar (1983). En la obra de dicho autor, se trata con amplitud sobre la legislación referida al cine anterior a la Ley Federal de Cinematografía de 1992.

3. Normas, leyes y disposiciones fiscales para la promoción de la industria fílmica mexicana.

4. Normas de supervisión y de censura sobre los contenidos de las películas que se producen o que se exhiben en el territorio nacional. El objetivo es vigilar los contenidos del material que el público verá en los cinematógrafos por la trascendencia política, cultural, moral y educativa que se atribuye a la cinematografía desde sus orígenes.

ANTECEDENTES

Durante el Porfiriato, con el arribo del cinematógrafo Lumière a estas tierras, comienza la aplicación de disposiciones administrativas y fiscales. Inicialmente, las funciones de cinematógrafo se asimilan a las de los demás espectáculos teatrales o escénicos pero, paulatinamente, surgen medidas específicas. No hay censura previa; la prensa y las denuncias de particulares pueden impedir los espectáculos "impropios". Así, el 20 de enero de 1897 se aprueban reformas a la *Ley Federal de Ingresos Municipales* de 1885, para gravar los espectáculos de "vistas" (no especifica si fijas o de movimiento). El Ayuntamiento se reserva el derecho de clausurar los salones si el espectáculo atenta contra la moral y las leyes. Entre 1899 y 1906, el Ayuntamiento capitalino norma el establecimiento de carpas y salones de cine para evitar accidentes y garantizar la higiene.

Durante el huertismo, con base en un proyecto maderista, se decreta un *Reglamento de cinematógrafos*, el 23 de junio de 1913, que señala las condiciones para permitir la apertura y funcionamiento de cinematógrafos, e instaura las primeras medidas de censura previa.²¹⁰

El carrancismo procura la filmación de varios documentales de propaganda, y la Secretaría de Guerra y Marina llega a producir algunas cintas con el fin de amalgamar y orientar el espíritu del nuevo Ejército Nacional. No obstante su interés por el uso propagandístico de la cinematografía, a partir de este gobierno, las exacciones fiscales con diversos pretextos son fuente de conflicto permanente de los empresarios de la distribución y de la exhibición con la

²¹⁰ El *Reglamento de cinematógrafos*, del 23 de junio de 1913, señala, en el Art. 18, que serán "[...] Prohibidas las escenas con delitos sin castigo de los culpables [...]"; en el Art.19, que "Durante las exhibiciones las señoras permanecerán sin sombreros". También determina dar "protección síquica y moral a los niños" en el Art. 20 con la "obligación de dar los domingos y días festivos una función a los niños, con películas de viajes, leyendas, cuentos, arte, cómicas [...] que no traten de delitos ni amoríos". El Art. 20 instaura la censura previa para el material importado y el 23 exige que los letreros explicativos estén en español. El Art.25 indica que (...) "El gobernador del Distrito tiene la facultad para suspender la exhibición de una película por ultraje a cualquier autoridad, a la moral, buenas costumbres, o en que se provoque a delito o perturbe el orden público". Finalmente, el Art. 29 recuerda que "Habrá un teléfono en cada salón , y distribuidas convenientemente en los diversos departamentos las escupideras necesarias".

autoridad. En diciembre de 1916 la ciudad de México se queda sin teatros, cines y circos. Los empresarios prefieren cerrar antes que seguir pagando el impuesto de 15 por ciento que les fija transitoriamente el gobierno carrancista. El impuesto se rebaja al 5 por ciento. El 12 de abril de 1917, se decreta la *Ley de Imprenta* que, para evitar ataques a la moral, el orden y la paz pública; pena severamente la circulación de pinturas, fotografías y lecturas obscenas; así como también las representaciones "inmorales" que se verifiquen en teatros, cines u otros centros de diversión.

El mismo gobierno aprueba el *Reglamento de Censura Cinematográfica* el 1 de octubre de 1919 y su respectivo *Reglamento Interior* (2 de octubre de 1919).²¹¹ Como el reglamento huertista, también establece la censura previa del material filmado que se exporte y del que se exhiba en nuestro país y contempla la creación de un Departamento de Censura dependiente de la Secretaría de Gobernación que, desde entonces y con las naturales adecuaciones, persiste hasta la actualidad. La actuación de dicho Departamento genera protestas de los alquiladores y distribuidores hasta que se elimina en septiembre de 1920, durante el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta, para transformarse en un Departamento de Censura y Laboratorio Cinematográfico, dependiente de la Secretaría de Gobernación, para la producción de películas propagandísticas.²¹²

REGLAMENTOS DE OPERACIÓN Y FUNCIONAMIENTO

Es recurrente en la prensa cinematográfica la demanda para que las autoridades municipales y federales atiendan los problemas de salud, higiene, seguridad y otros riesgos que se derivan de la explotación indebida de las salas de cine. Se exige la creación de normas o la aplicación de las existentes, así como toda clase de acciones punitivas ante la falta de supervisión y por el abuso de los empresarios de la exhibición en contra de los espectadores como por ejemplo, las referidas al sobrecupo en las salas de cine, que obliga en 1932, a Juan C. Cabral, jefe del Departamento Central, a integrar una comisión de inspectores e interventores de

²¹¹ El *Reglamento Interior* (2 de octubre de 1919) del *Reglamento de Censura Cinematográfica*, del 1 de octubre de 1919, dice: "Si el villano es un político, abogado, sacerdote, maestro de escuela o miembro de otra profesión respetable, debe aparecer bajo aspecto noble otro personaje de la misma profesión".

²¹² Hacia enero de 1920, el gobierno de Carranza encarga el Departamento de Censura a la documentalista Adriana Elhers. La misma cineasta, durante el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta, queda al frente del Departamento de Censura y Laboratorio Cinematográfico de la Secretaría de Gobernación. Con Adriana Elhers siempre estuvo a su lado su hermana Dolores, también documentalista. La actriz Elena Sánchez Valenzuela fue responsable de la censura fílmica a partir del 20 de enero de 1923. En 1936, sería fundadora y responsable de la Filmoteca Nacional, dependiente de la Secretaría de Educación Pública.

espectáculos para verificar el cupo de las salas de cine, con el fin de evitar aglomeraciones. (Anónimo, “No mas aglomeraciones en las salas de cine”, *El Exhibidor*, oct. 1932, p. 10).

Otro artículo reclama la falta de atención de las autoridades hacia los cines de la ciudad de México, pues evidencian falta de mantenimiento que puede ser riesgoso para los espectadores, además de la falta de limpieza, de puertas de emergencia inexistentes o inoperantes y de butacas incómodas o en malas condiciones. (Linder, “Películas y pantallas. La crítica mexicana no ha sido injusta, ni siquiera severa”, *El Redondel*, año 5, no. 262, 26 nov. 1933, p. 6).

MEDIDAS FISCALES

Los espectáculos, especialmente las abarrotadas salas de cine, cada vez con mayor número de butacas, se transforman en fáciles, atractivas y jugosas fuentes de recursos fiscales tanto para el municipio de la ciudad de México y el Distrito Federal, como para la federación. Es posible encontrar algunas disposiciones tal y como se interpretan en distintos decretos de la Presidencia de la República, de la Secretaría de Gobernación y la de Hacienda de carácter fiscal. Tales normas se hacen evidentes cuando afectan los intereses de diversos sectores de la industria y son, con frecuencia, sometidas a críticas y comentarios a través de la prensa especializada.

En este sentido, los enfrentamientos con las autoridades hacendarias se prolongarían por casi una década. Primero se oponen, de manera coaligada, los distribuidores de cine extranjero y los exhibidores. Conforme se va desarrollando la industria fílmica mexicana, también se incorporan al conflicto los productores y distribuidores de películas mexicanas. Eventualmente, durante el cardenismo, a partir de 1935, en vista de la trascendencia y crecimiento sostenido que va adquiriendo la producción fílmica nacional y del interés del régimen en ella, se establecen principios de acuerdos entre las partes que se van consolidando paulatinamente, primero en beneficio de toda la industria en su conjunto, pero de manera particular y muy positiva para los productores de cine mexicano.

Con la llegada del sonido, el Departamento del Distrito Federal, en junio de 1929, prohíbe en las películas intertítulos en un idioma diferente al español, cosa ya prevista en disposiciones anteriores. Según el periodista José María Sánchez García (1944: 177), “con muy poca visión del momento”, en 1930 se hace una campaña en contra de las películas habladas en inglés y se intenta gravarlas con dobles impuestos.

La situación de los gravámenes arancelarios aplicables a la importación de cintas extranjeras se complica durante el siguiente año, después de que el 1 de julio de 1931 se publica el decreto que afecta la importación de películas y discos fonográficos y que deriva en un largo y fuerte conflicto de los exhibidores con las autoridades hacendarias:

Se pide públicamente al Presidente de la República [que] aplase la Ley que agrava [sic por grava] la importación de cintas y discos. Se unen en esta petición los Exhibidores, locales y nacionales, las Cámaras de Comercio, los Sindicatos de la Industria y la Prensa especialista. (Sánchez García 1944: 179).

La revista *Mundo Cinematográfico*, vocero de los intereses empresariales, publica una carta de Juan de la Cruz Alarcón (en su faceta de distribuidor) al exhibidor Rafael Calderón donde se afirma que “la Industria del Cine Mexicano se halla abandonada a su propia suerte”. La Secretaría de Hacienda rechaza el 14 de septiembre una petición de Alberto Monroy (editor de la revista) para la reconsideración de los derechos, apuntando que las cintas en otro idioma son un obstáculo al desarrollo cultural y que la medida “favorece el concepto de unidad nacional” y alienta la producción de espectáculos en nuestro idioma. (Sánchez García 1944: 179).

Una Convención de Exhibidores, que se reúne a partir del 15 de octubre de 1931, forma una comisión para redactar un memorial dirigido al presidente de la República, ingeniero Pascual Ortiz Rubio, integrada por Juan Salas Porras, Mario Castelán M. y Guillermo Vera. También se integra una comisión para gestionar una entrevista con el presidente, que forman Adolfo Rodríguez, Manuel Busto, Fernando García y A. Lazo de la Vega. Ortiz Rubio los atiende y “se da cuenta de la gravedad del asunto” y dicta el siguiente Acuerdo:

Acuerdo a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Palacio Nacional. En vista de las gestiones que ha venido haciendo ante el Ejecutivo de mi cargo, la Primera Convención de Exhibidores de Películas en la República, para la derogación del Decreto Presidencial del 1º de julio del año en curso, que modifica la tarifa de los derechos de importación de películas y discos hablados en idiomas extraños al nuestro, he tenido a bien disponer que, entre tanto se hace el estudio por la Comisión que al efecto va a organizarse, se suspenda la vigencia del referido Decreto por el término de seis meses a partir de la fecha. Chapultepec, 21 de octubre de 1931.- (Firmado).- Pascual Ortiz Rubio. (Citado por Sánchez García 1944: 179).

La comisión para el estudio de la cuestión arancelaria, a la que se refiere el Acuerdo presidencial anterior (que la Secretaría de Hacienda no acata), la forman Juan Duque de Estrada,

Mario Castelán M., Alberto Monroy, Manuel Ángel Fernández y Rafael Calderón, al que se suma un delegado de la Presidencia de la República. (Sánchez García 1944: 179).

Finalmente, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público establece, ya durante la presidencia del sucesor de Ortiz Rubio, el general Abelardo L. Rodríguez, por decreto del 21 de abril de 1932, nuevas tarifas arancelarias para la importación de películas y discos que tranquilizan al sector, pero que se modifican nuevamente el 16 de julio. (Sánchez García 1944: 183). Otro Decreto, del 13 de octubre de 1932, modifica el de abril del mismo año. (Anónimo, “Sobre aranceles a la importación de películas.” *El Exhibidor*, v.1, [no. 7], oct. 1932, p. 9).

En abril de 1933, convocada por la Asociación de Distribuidores de Películas de México, se forma una Comisión Mixta para analizar la cuestión de los aranceles integrada por los siguientes representantes: Felipe Mier (Asociación de Distribuidores de Películas de México), José U. Calderón (Unión de Exhibidores del Norte), Eduardo de la Barra (“por los Productores Nacionales” [productores incipientes y sin organización]), Vicente Balmori (circuito Balmori), Alberto Monroy (representante de J. Echeverría y Cía y de la Unión de Exhibidores del Centro y Sur de la República). (Sánchez García 1944: 187).

Sin embargo, el conflicto arancelario permanece. El Departamento Central autoriza un impuesto adicional sobre espectáculos, de manera transitoria, para los meses de noviembre y diciembre de 1933, que se declara en vigor para todo el año de 1934. En el transcurso del año se anuncia el retiro del gravamen que iba “en detrimento de los intereses de los exhibidores”. (Sánchez García 1944: 189).

En julio de 1934, la 8ª Convención de la Unión de Exhibidores del Norte llega a los siguientes acuerdos:

- 1º.- Decidida cooperación en pró [sic] de las películas nacionales.
- 2º.- Gestionar ante la Secretaría de Hacienda, que se suprima el impuesto del 10 por ciento adicional en los Recibos que se otorguen por alquiler de películas.
- 3º.- Se acuerda que, para el 1º. de enero de 1935, todos los Teatros que controla la Unión estén equipados de foto celdas.
- 4º.-Gestionar ante la Secretaría de Hacienda que se reduzcan los aranceles que gravan las películas con sonido de tipo Movietone. (Sánchez García 1944: 193).

Un Decreto de julio de 1934 modifica la tarifa del impuesto general sobre la importación de películas, “lo que parece terminar con tres años de problemas en la importación fílmica”. (Sánchez García 1944: 193).

En un Memorial al Gobierno, de septiembre de 1934, la Asociación de Productores Mexicanos de Películas solicita la exención de impuestos, por cinco años, para todos los productores mexicanos, pero “el secretario de Economía se muestra reacio a concederla”. (Sánchez García 1944: 193).

En septiembre de 1934, la Secretaría de Hacienda da “tremendo golpe” a la industria cinematográfica nacional, cuando “lanza a sus inspectores para obligar a los Distribuidores de Películas Mexicanas a pagar un fuerte impuesto sobre los ingresos brutos del presente año y del anterior. Este es uno de los golpes más serios sufridos por la Industria del Cine y que casi estuvo a punto de acabar con ella”. (Sánchez García 1944: 195).

Las malas relaciones de la industria con el gobierno se prolongan durante el año de 1935, pues,

El año se inicia duramente para los productores mexicanos. La Secretaría de Hacienda, una vez más, trata de cobrar un impuesto sobre las entradas brutas obtenidas en la distribución de las películas, no solamente de este año en adelante sino que, además, lo ha hecho retroactivo cobrando por los ingresos obtenidos por [la] explotación anterior. (Sánchez García 1944: 195).

En consecuencia, en febrero se conjura el peligro de cierre de las salas de cine ante el eventual retiro del material de las distribuidoras estadounidenses, por la “situación de impuestos” creada por la Secretaría de Hacienda. (Sánchez García 1944: 195).

Pero, más tarde, en mayo de 1935 el problema se recrudece por la supuesta “antipatía personal” del Lic. [Narciso] Bassols, secretario de Hacienda, “por el negocio del cine”. Representantes de la industria fílmica le presentan un memorándum en relación con el impuesto retroactivo y presente que se pretende cobrar a los productores y distribuidores mexicanos, que resultaron infructuosas y se debió aceptar el “duro golpe”. (Sánchez García 1944: 195).

En junio de 1935, con la llegada del Lic. Eduardo Suárez a la Secretaría de Hacienda, “terminen las penalidades del Cine Nacional”. En octubre convoca a una reunión para estudiar el aspecto fiscal. Jesús Silva Herzog (director general de Ingresos) designa al licenciado Alfonso Cortina como presidente de la Comisión, junto con los contadores Rodolfo Solís y Juan B. Mireles. En representación de los empresarios acuden Arturo Prachet (Asociación de Distribuidores), Isauro Martínez (Unión de Exhibidores Cinematográficos de México), Sabino

Camus (Importadoras Independientes), Mario Castelán y Guillermo Santibáñez (Exhibidores del D. F.). (Sánchez García 1944: 199).²¹³

En ese aparente favorable coyuntura, se propone la exención impositiva por cinco años para los productores mexicanos. (Sánchez García 1944: 199).

En 1936, el presidente Lázaro Cárdenas publica tres Decretos que reducen el impuesto que ha venido gravando, a partir del 1º. de enero de 1934, los ingresos brutos de las películas. En el aspecto arancelario se elevan los impuestos sobre la importación de discos fonográficos y se reducen los impuestos de las películas con sonido en celda. Deberá entrar en vigor en un plazo de noventa días. (Sánchez García 1944: 203).

La siguiente, es la relación de los impuestos diarios que deben pagar las salas de primera categoría de la capital mexicana ((Sánchez García 1944: 203):

Alameda	\$642.37.
Palacio	204.34
Iris	184.42
Olimpia	168.45
Máximo	162.76
Mundial	145.22
Edén	108.22
Goya	139.00

Tabla 8

El 10 agosto 1938, en el *Diario Oficial* se publica el Reglamento del Comité de Aforos y Subsidios al Comercio Exterior, que indica que las películas importadas para cinematógrafo deberán pagar \$26.00 pesos por kilo; “quiere decir que las copias que se exporten de México pagarán entre \$85.00 y \$120.00 de derechos”. (Sánchez García 1944: 207).

Un acuerdo publicado en el *Diario Oficial*, obliga que, a partir de enero de 1941, se grave a los cines con el 9% de sus entradas. (Sánchez García 1944: 213). En respuesta, las agencias norteamericanas obligan a los exhibidores a subir los precios de taquilla y debe intervenir, en febrero, la Cámara de Diputados, citando a ocho distribuidoras estadounidenses para que expliquen el alza que pone fuera del alcance de las clases populares una diversión como el cine. La sesión, que se lleva a cabo en el Salón Verde de la Cámara, es presidida por el diputado Luis

²¹³ Como otros funcionarios designados al inicio de la administración del presidente Cárdenas, Narciso Bassols era considerado “callista”. Cárdenas cambia a los miembros de su gabinete por personas afines después de su ruptura con el Jefe Máximo, en junio de 1935 (Meyer 1976: 157-158).

Ordorica Serna y participan, entre otros, los diputados Abarca Pérez Carrola, Antio y Leonardo M. Hernández. Por los empresarios habla el licenciado Enrique Zienert,

[...] Quien explica a la Comisión que el alza de los precios se debía a dos factores: las altas contribuciones que se pagan al Departamento Central y las fuertes erogaciones de las Empresas en los pagos de personal, publicidad y mejoramiento de sus salones; recalcó, igualmente, que el *Income tax* [sic] es muy alto y que solamente con los precios actuales pueden defender el negocio. (Sánchez García 1944: 213).

Sobre la cuestión de “por qué no se exhiben películas mexicanas con la frecuencia que desearía el público”, el mismo Zienert manifiesta que “los distribuidores americanos [sic por estadounidenses] nada tenían que ver en esto y que eran los empresarios [¿de la exhibición?] los que deberían fijar esta situación”. (Sánchez García 1944: 213).

En la misma sintonía, por los “fuertes” impuestos, en junio de 1941 los empresarios cierran sus salas de cine en el estado de Veracruz. (Sánchez García 1944: 215).

En enero de 1942, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, “ofrece su más firme respaldo para la cimentación de la Industria Fílmica del país”, a la Asociación de Productores de Películas Mexicanas durante la entrevista que sostuvieron en Palacio Nacional. En consecuencia, se decreta la prórroga por cinco años más de la exención del impuesto de patente a los productores y distribuidores de películas nacionales, retroactiva al primero de enero de 1942. (Sánchez García 1944: 219).

Un ejemplo es la “Tarifa de la Supervisión Cinematográfica (ACLA 1946-47):

Según decreto presidencial, quedó reformado el artículo 1º, fracción XIII, inciso "J." de la Ley de Ingresos de la Federación, indicando que los derechos de supervisión, incluyendo los gastos de proyección será de \$ 6.00 por rollo de película de 300 metros o menos de longitud, en los casos de exhibición comercial, y de \$ 3.00 por rollo de película de 300 metros o menos de longitud, en los casos de exportación. Las películas de aficionados han quedado exceptuadas.

POLÍTICAS DE PROMOCIÓN A LA PRODUCCIÓN FÍLMICA NACIONAL

La llegada del sonido en 1929 y los publicitados, pero casi siempre fallidos, esfuerzos de experimentación sonora de algunos nacionales, permite que algunas medidas de carácter arancelario se escuden en una supuesta protección a la cultura nacional y de aliento a la

producción musical y fílmica mexicana, en momentos en que la industria de la música grabada comenzaba a descollar en el país, pero cuando los filmes mexicanos, prácticamente inexistentes, brillaban por su ausencia.

Durante el Maximato (1928-1935) se aprueban, por primera vez, medidas para proteger y alentar la producción nacional de películas. Es interesante el apoyo que las más altas autoridades del país -incluida la figura del presidente de la República- brindan a la cinematografía mexicana a través de disposiciones legales, aduanales, fiscales, administrativas y de simpatía personal. Esto es relevante en el contexto de los balbuceos de la industria sonora mexicana: los diversos titulares del ejecutivo que se suceden durante el Maximato respaldan la actividad fílmica nacional, lo que sugiere interés en el asunto del general Plutarco Elías Calles, el Jefe Máximo.

Disposiciones, como el Artículo 10 del *Reglamento de Diversiones del Distrito Federal*, apoyan la exhibición de productos nacionales y un decreto del presidente Pascual Ortiz Rubio, de julio de 1931, aumenta los aranceles aplicados a la importación de películas extranjeras. La última se dicta ya establecida la Compañía Nacional Productora de Películas que iniciaría el rodaje de *Santa* en el mes de noviembre de ese año. Medidas proteccionistas similares se aprecian en otros países que también intentan detener, inútilmente, la marejada fílmica de Hollywood, como las cuotas que Francia establece en 1928 (Anónimo, “El sensacional desarrollo de la película hablada (datos notables)”, en *Directorio 1939*, p. 153) y otras medidas que también intentan aplicarse tanto en Inglaterra, como en otros lugares. (Anónimo, “Crónicas de Los Ángeles”, *Magazine Fílmico: supl. Mensual de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 2, jul. 1928, p. 14]).²¹⁴ De hecho, es en Alemania donde se inició el levantamiento de barreras para intentar detener la avalancha del cine estadounidense, en 1925, seguida por otras naciones europeas (Guback 1980: 53).

En 1932, el Departamento Central, por conducto del Consejo Teatral y Cinematográfico del Departamento Central (D. F.), integrado por los señores Francisco Armand, Carlos Ezquerro Jr., Juan Duque de Estrada, Carlos Noriega Hope y Rafael Sevilla, aprueban un nuevo

²¹⁴ Dice el artículo: “Inglaterra, recientemente, pretendió expedir una ley prohibiendo la exhibición de películas americanas (sic por estadounidenses), alegando la americanización tan aguda que ya comenzaba a observarse en los trajes, lenguaje y costumbres de sus hijos, listos a todas horas para hacer aún las más trascendentales reformas en sus respectivos modos de ser para corresponder a la popularidad de la ‘Estrella’ fulana o zutana. También en otros países del Nuevo Continente y en el Oriente lejano se ha intentado lo mismo.” En 1927, el Parlamento británico promulga la Cinematograph Film Act que obliga a los cines británicos a respetar una cuota de exhibición de 5%, una “proporción de filmes ingleses correspondiente a dos programas y medio por año” y la producción nacional se fijó en un mínimo de 50 cintas. Esta cuota se eleva progresivamente hasta alcanzar el 20% en 1936 (Sadoul 1982: 286).

reglamento en el que se trata de proteger la producción de películas en México. En el Artículo 91 del mismo se dice: “Toda empresa de Exhibición de Películas en el Distrito Federal tiene la obligación de proteger la Producción Nacional de Teatro y Cine”. (Sánchez García 1944: 183).

En ocasiones la dignidad de la figura presidencial estuvo en riesgo, como ocurrió cuando el presidente Pascual Ortiz Rubio se deslinda de su inicial apoyo a la “extranjera” Empire Productions, que aparentemente defrauda a varios de sus accionistas,²¹⁵ y brinda su cordial respaldo a la Compañía Nacional Productora de Películas. La empresa, por su parte, agradece “a los altos funcionarios que facilitaron la filmación de *Santa*, primer largometraje hablado y musicado [sic] en México” (Anónimo, “Voto de gracias,” *Filmográfico*, no.1, abr. 1932, p. 6).

El respaldo de la figura presidencial sigue siendo relevante en ocasiones posteriores como ocurre para el estreno de la película mexicana *El Tigre de Yautepec* (Fernando de Fuentes, 1933), al cual, según la publicidad, “asistirán” “el Presidente de la República [Abelardo L. Rodríguez], Ministros de Estado y Cuerpo Diplomático”. (Anónimo, “Películas y pantallas. Es necesario dotar a las películas de mayor número de letreros”, *El Redondel*, año 5, no. 219, 5 feb. 1933, p. 6).

La influencia del cine y su relevancia política se aprecia en algunos de los invitados a la inauguración del Palacio de las Bellas Artes de México, en 1934. En septiembre se informa que el Departamento de Bellas Artes invita a la inauguración de ese recinto, entre otros, a Ramón Navarro, José Mojica, Douglas Fairbanks, Frances Drake, Katharine De Mille, Joseph M. Schenck, Luigi Salessi y F. L. Herrón. (Sánchez García 1944: 193).

A principios de diciembre de 1934 el Senado de la República aprueba la reforma de la Fracción X del Artículo 73 de la Constitución General, de acuerdo con la propuesta hecha anteriormente por el Ejecutivo, mediante la cual, “el Congreso de la Unión estará facultado para legislar en materia de la Industria Cinematográfica, y el Ejecutivo quedará facultado para expedir leyes proteccionistas de aquélla”. (Sánchez García 1944: 193). El proceso culmina cuando el 18 de enero de 1935 se aprueba la federalización de la industria cinematográfica y se reforma la Fracción X del Artículo 73 de la Constitución para quedar en los siguientes términos: “Para

²¹⁵ “Este año [1930] presencia el lanzamiento al mercado de Empire Productions que, a gran boato, y abusando indignamente del Presidente de la República, sorprende y comienza a vender acciones entre el público para la formación de una Compañía Productora de Películas en México. A la postre, esto resulta ser un gran fraude y sus directores salen del país.” (Sánchez García 1944: 177).

legislar en toda la República sobre Minería, Industria Cinematográfica, Comercio, Instituciones de Crédito y Energía Eléctrica, etc.”. (Sánchez García 1944: 195).

Mediante un convenio firmado por el jefe del Departamento Central, los ocho cines de estreno de la ciudad de México se comprometen a exhibir, cada uno de ellos, dos películas mexicanas entre los meses de noviembre y diciembre de 1938. (Sánchez García 1944: 207).

Más tarde, el 10 de octubre de 1939, un Decreto del presidente Lázaro Cárdenas “obliga la exhibición de películas nacionales en los cines, so penas económicas para los exhibidores incumplidos”. (Sánchez García 1944: 209). Ya en 1940, el jefe del Departamento Central del D. F. se reúne con los exhibidores para tratar el asunto del decreto presidencial para la exhibición obligatoria de películas mexicanas en las salas del D.F., una medida que “crea un amplio campo para el Cine Nacional”. (Sánchez García 1944: 211). La medida contempla la obligación de estrenar por lo menos una película mexicana al mes en lo cines de categoría A y de dos veces por mes en las salas de circuito (Hechos 1939).

Para enfrentar la exhibición obligatoria de películas nacionales, los distribuidores seleccionan a las peores para su exhibición en las salas de lujo, que salen rápidamente de cartelera. En marzo, se forma una comisión mixta “para el fomento de la industria cinematográfica” formada por productores, distribuidores y trabajadores que propone clasificar las películas mexicanas en buenas, regulares y malas. Las primeras se programarían en las salas de lujo; las segundas se destinarían a las salas de circuito; y las terceras serían quemadas si nadie se interesaba en ellas. La petición de los exhibidores para derogar el decreto de referencia, fue rechazado por el presidente en julio de 1940. (García Riera 1992-1997: v.2, p. 146).

La política cinematográfica del nuevo gobierno del general Manuel Ávila Camacho es poco clara. Hacia octubre de 1941 se habla de un decreto que “facilitará la exhibición de películas mexicanas”. (Sánchez García 1944: 217). Lo cierto es que el nuevo gobierno apoya a la industria fílmica con medidas diversas. Entre ellas, ratifica el decreto cardenista que hace obligatoria la exhibición de por lo menos una cinta nacional al mes en todas las salas del país (García Riera 1992-1997: v.2, p. 181).

Ya en 1942, formalmente el país en estado de guerra con el Eje, John Hay Whitney y Francis Alstock, representantes de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de los Estados Unidos, y el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana (Felipe Gregorio Castillo, por el gobierno; Fernando de Fuentes, por los productores; y

Enrique Solís, por los trabajadores) acuerdan el 15 de junio de 1942 apoyos para la industria cinematográfica en cuatro rubros: a) maquinaria e implementos, b) ayuda financiera para la producción de películas mexicanas, c) cooperación personal de expertos, y d) distribución mundial de películas mexicanas.²¹⁶

Entre otros aspectos de la buena vecindad con los Estados Unidos, resultado del estado de guerra con las potencias del Eje, arriba a México una caravana de Hollywood para celebrar un festival panamericano. (Sánchez García 1944: 209).

Muy interesado en alentar el potencial cinematográfico del país, el presidente Manuel Ávila Camacho –hipotéticamente- se habría dirigido a los productores de cine con las siguientes palabras: “-Pueden contar, señores –les dijo-, con el apoyo de mi gobierno” (Luis Spota, “Al presidente le gusta el cine”, *México Cinema*, ago. 1942, citado por García Riera 1992-1997: v.2, p.234).

Otras muestras del interés oficial para promover la industria cinematográfica nacional: la Secretaría de Gobernación anuncia en julio de 1941 el patrocinio de una Semana de la Cinematografía Nacional, que se realizará del 11 al 18 de septiembre de ese año, aunque, finalmente, se inicia el día 10 de ese mes. (Sánchez García 1944: 215, 217). También, en julio de 1941, respalda una campaña de prensa que ataca a todas empresas que -se dice- se niegan a exhibir películas nacionales. (Sánchez García 1944: 215).

El 5 de noviembre de 1941, con motivo del décimo aniversario del inicio del rodaje de la versión sonora de *Santa*, se realiza un homenaje a los precursores de la cinematografía mexicana en el cine Palacio Chino, que se redondea al siguiente año, el 31 de marzo de 1942, al celebrarse los diez años del estreno de la película de marras. (Sánchez García 1944: 217, 219).

Para octubre de 1942 se anuncia una Semana del Cine Nacional en la que todos los cines exhibirán películas mexicanas. (Sánchez García 1944: 223).

Otra vertiente de las relaciones de los diversos gobiernos con la industria cinematográfica es la promoción o patrocinio de proyectos fílmicos que promuevan los intereses político-ideológicos del régimen en turno. El asunto tiene antecedentes remotos y se emparenta con las diversas políticas de medios desarrolladas en todo el mundo desde la invención de la imprenta en el siglo XVI y la industrialización de la prensa en el siglo XIX. Ya, en su momento, con el arribo

²¹⁶ Cfr. “Convenio firmado por los representantes de la oficina del coordinador de Asuntos Interamericanos, del Departamento de Estado y los representantes del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana el 15 de junio de 1942 en la ciudad de México, D. F.”, en Peredo Castro 2004: 487-490.

del cinematógrafo a nuestro país, el presidente Porfirio Díaz dejó plasmada su augusta imagen en numerosas “vistas”. Ya mencionamos algunos de los usos que dio al cinematógrafo Venustiano Carranza cuando ocupa la presidencia del país. Del periodo que estudiamos ya también hicimos referencia al fallido esfuerzo gubernamental de promover un cine de “contenido social”.²¹⁷

Del panorama anterior, podemos afirmar que a partir del cardenismo, como resultado del firme crecimiento de la producción fílmica y del papel que las políticas del régimen le confieren al cine, se hacen muy profundas las interrelaciones entre la política nacional y el rumbo de la cinematografía mexicana, que ocupa un lugar preeminente en el sistema de las industrias culturales. Así, durante cuarenta años, de 1931 a 1970, cuando el Estado dirige el proceso de desarrollo para beneficio y fortalecimiento de la burguesía nacional, la industria fílmica también se ve favorecida por ese respaldo. El Estado mexicano "deja hacer" a los productores dentro de ciertos límites tácitamente establecidos; el Estado se limita al "arbitraje" del proceso de producción. (*Vid. Dávalos Orozco 2009*).

CENSURA POLÍTICA Y MORAL

En la primera mitad del siglo veinte, la supervisión y censura sobre los contenidos fílmicos por razones políticas y morales, es vital y se transforma en una verdadera razón de Estado por la expansión y alcance de la influencia de la cinematografía entre las masas. El temor de las elites por la difusión amplia, hacia toda la sociedad, de manera descontrolada, de contenidos políticamente impropios o “inmorales”, capaces de perturbar la identidad, la integridad o los hábitos y costumbres de los mexicanos, privilegia la actividad fílmica por encima de otras formas o medios de expresión. A mediados del siglo XX, al estudiar *La estructura social y cultural de México*, José Iturriaga plasma con meridiana claridad los resquemores, prevenciones y objeciones de las elites frente a los medios de comunicación de masas: se aprecia temor, incomprensión y cierta nostalgia por perder el control sobre los valores y potenciales conductas de las clases subalternas. Señala que no se referirá a ellos como medios de propaganda política o de publicidad comercial,

[...] Sino en cuanto que sirven para ejercer formas de pedagogía social o de educación colectiva, ello a pesar de que resulte difícil establecer una línea precisa de demarcación que permita saber hasta dónde esas *técnicas sociales* cumplen una función pedagógica multitudinaria; hasta dónde son mera propaganda y hasta qué punto son vehículos deprimentes o corruptores de la

²¹⁷ *Vid. supra* el apartado 3.3.2.F. El nacionalismo revolucionario en el cine.

opinión, del gusto y de la ética sociales. Pues si por una parte esos instrumentos constituyen medios eficaces de divulgación cultural o de pasatiempo creador, por otra parte se contraponen a la elevación cultural de los grandes núcleos populares, ya que suelen favorecer la decadencia en las costumbres, la puerilidad en el gusto y el oscurecimiento de la opinión pública, justamente porque, como toda técnica, no es buena ni mala en sí misma (Iturriaga 1951 [1994]: 188).

La consideración de la radiodifusión, del cinematógrafo y de la prensa periódica como *técnicas sociales* las toma Iturriaga (1951 [1994]: 188n) de un concepto elaborado por el sociólogo alemán Karl Manheim, al que cita:

Esos instrumentos son democráticos por naturaleza y aportan nuevos estímulos a la vida de los humildes; pero no han desarrollado todavía los valores genuinos que pudieran humanizar y espiritualizar el tiempo empleado fuera del taller, de la fábrica y de la oficina (Manheim, *Diagnóstico de nuestro tiempo*, 1944: 40, citado en Iturriaga 1951 [1994]: 188).

En el proceso de definición de las normas de supervisión parece establecerse una alianza tácita o de facto entre la Iglesia católica y el gobierno. A pesar de los conflictos entre ambas instancias y de sus profundas diferencias en materia política, parecen existir coincidencias en materia de moral, que se hace más evidente en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la urgencia de la unidad nacional, que se expresa en la *mexicanización* del llamado Código Hays.²¹⁸ Alarman sobre manera las críticas de naturaleza política o que “afectaban a determinadas instituciones, como la Iglesia católica, el Ejército, la figura presidencial o una abstracta y caprichosa *moral pública*” (Estrada Rodríguez 2010: 470).

Las preocupaciones por orientar de manera efectiva a la grey católica aficionada al espectáculo cinematográfico se manifiesta a partir del 20 de enero de 1934, a través del boletín semanal *Apreciaciones*, una hoja suelta de aparición dominical, editada por la Legión Mexicana de la Decencia. Poco después, el 23 de abril de ese año, la labor de los censores recibe la bendición del papa Pío XI. (Cfr. Zermeño Padilla 1997). A partir de su reconocimiento oficial, en 1941,

²¹⁸ Algunos gobiernos estatales parecen ir por otras vertientes, Según Sánchez García (1944: 179) el gobernador provisional de Coahuila dicta en 1931 un Decreto prohibiendo exhibir “toda clase de películas que denigren a nuestro país, así como de cualquiera cuyo tema sea de índole religiosa”. Sin embargo, en esas fechas gobierna al Estado el gobernador constitucional Nazario Ortiz Garza (1929-1933), quien había sucedido al provisional Bruno Neira González (1928-1929).

[...] La Legión [Mexicana de la Decencia] se pudo presentar ya abiertamente como colaboradora del gobierno para salvaguardar juntos las leyes y los acuerdos internacionales respecto de la circulación de “imágenes y descripciones” que ofendían “al pudor, la decencia y las buenas costumbres”. Entonces, más claramente, se hablaba de que al moralizar (salvaguardar la pureza de las costumbres mexicanas) se construía patria”. (Zermeño Padilla 1997: 87).

Vale la pena detenerse en el examen del boletín *Apreciaciones*. Se trata de una hoja suelta que califica los contenidos de los estrenos cinematográficos de la semana, siempre en función de un juicio moral que se atiene a los estrechos criterios de la iglesia católica. Además de la obsesiva preocupación por el tratamiento de la sexualidad, el grado de exposición de partes diversas del cuerpo humano, las relaciones familiares, el matrimonio y las relaciones de pareja, muestra una profunda preocupación por las actitudes, los usos y los contenidos ligados a los símbolos de la religiosidad cristiana, como los hábitos religiosos, los crucifijos, la investidura sacerdotal o las figuras de la jerarquía eclesiástica. Cada edición semanal del boletín es un “alcance” a una recopilación quincenal o mensual con índices de las películas censuradas. Un boletín mensual (enero 1947) señala que la publicación cumple

(...) Un fin doble. Primeramente el dar a conocer los espectáculos y particularmente los del cine, desde el punto de vista moral que los cronistas profesionales omiten siempre, salvo contadísimas ocasiones (...); (...) tenemos el deseo y el propósito de cooperar a la formación de conciencia sobre materia tan amplia (...).

Como los censores no tienen acceso previo a las películas que califican, ofrecen un servicio telefónico para todos aquellos interesados en informarse antes de la publicación del suelto. En 1942 extienden su cuestionable labor de censura al teatro y a otros espectáculos. En 1959 la Legión Mexicana de la Decencia publica una recopilación de sus dictámenes que abarca de 1931 a 1958. (Vázquez-Dávalos 2006).²¹⁹

Colabora con comentarios y críticas ocasionales Antonio Brambila y con algunos textos Alfonso Junco. De manera más asidua escribe el Dr. Enrique Glennie B., quien es, a partir de 1942, asistente eclesiástico de la Liga Mexicana de la Decencia y del Comité de la Unión de Católicos Mexicanos.

²¹⁹ Vázquez-Dávalos Orozco 2006. Cfr. *Apreciaciones catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia, de 1931 a 1958*.

Además de las calificaciones, incluye reflexiones de diversas personalidades religiosas sobre los riesgos morales del espectáculo cinematográfico. Abarca en sus valoraciones los cortos y documentales que acompañan al programa principal. En 1942, en las ediciones mensuales, se publica la traducción del Código Hayes, que orienta la moralidad de la producción norteamericana.

En ocasiones se detienen a comentar algunas cintas nacionales. En el caso de *El secreto del sacerdote* (Joselito Rodríguez, 1940) los editores expresan su satisfacción por haber sido consultados para supervisar la historia de la cinta, a pesar de lo cual “se extralimita en algunos diálogos y en algunas actitudes que, aunque muy naturales en esos personajes, se apartan de la pureza de la moral cristiana”. (*Apreciaciones*, año 7, no. 3, 18 ene. 1941).

El sistema de clasificación que aplica la Liga Mexicana de la Decencia es el siguiente: Clase A, buenas para todos; clase B-1, buenas para todos, pero no propias para niños; clase B-2, para adultos bajo reserva, para criterios formados; clase C-1, positivamente desaconsejables para todos; Clase C-2, Contrarias a la fe católica o a la moral católica o condenadas y prohibidas por la moral cristiana. A las clasificaciones anteriores, agrega claves numéricas para la descripción de los contenidos: 1. crudezas, 2. grosería en diálogo, 3. ambiente grosero, 4. ambiente repugnante, 5. sentimentalismo morboso, 6. bailes inconvenientes, 7. vestidos y actitudes procaces, 8. nudismo, 9. ataques a la religión, 10. ataques al matrimonio, 11. aprobación del divorcio, 12. aprobación del suicidio, 13. supersticiones, espiritismo, 14. aprobación del amor libre, 15. aprobación del duelo, 16. falsas ideas sociales, morales o religiosas, 17. tendenciosas, 18. crímenes, 19. adulterio, 20. divorcio. Estos principios y esta tipología para la clasificación fílmica, como veremos, son muy semejantes a los aplicados desde entonces por la censura gubernamental a través del Departamento de Supervisión Cinematográfica, dependiente de la Secretaría de Gobernación que comienza a funcionar en abril de 1941.

La cuestión de la censura es una preocupación constante de algunos sectores de la prensa especializada, principalmente de aquéllos que conciben al cine como una forma de expresión artística y temen que la intervención gubernamental en la materia afecte la eventual presentación de obras cinematográficas valiosas. Hacia el año de 1926, de manera coincidente con el proceso de sonorización de la industria cinematográfica de los Estados Unidos, se inicia la difusión y promoción de un “código de la moralidad cinematográfica”, muy similar al que se formalizaría como “Código de la Producción Cinematográfica” a partir de 1930, desde las oficinas de la

Motion Picture Producers and Distributors Association of America (MPPDA), a cargo del “zar” del cine William Hays²²⁰ y que se aplicaría de manera más efectiva y con todo rigor a partir de 1934. (“The MPAA code moves within times”, en Karney 2006: 443). Se pretende que oriente a los productores estadounidenses y a los censores de esa misma nación, pero su influjo se extendería más tarde a todo el mundo, a pesar de la molestia de algunos comentaristas, críticos de cine y, seguramente, de algunos sectores del público espectador.²²¹

En México, *Magazine Fílmico*, suplemento mensual del semanario *Rotográfico*, reproduce un artículo del periodista estadounidense Frederick James Smith que informa acerca de la existencia de un código “no escrito” de moralidad y la abierta intervención, en algunos de sus puntos, de William Hays. (Smith, Frederick James, “El código de la moralidad cinematográfica,” *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, n. 7, [oct. 1926, p. 7].

Smith se refiere a la naturaleza falaz de ese código moral (lo califica de *falso*) y apunta que es el “resultado de la ridícula idea de que los asuntos de las películas deben ajustarse a la comprensión de los millones de niños que asisten al cine y cuya moralidad debe ser preservada”.

El código consta de 5 partes: 1. Acerca de las relaciones inmorales; 2. Sobre la raza; 3. A la presentación de un crimen; 4. A los factores principales de la vida: nacimiento, matrimonio y muerte; 5. Sobre asuntos religiosos; entre otros. De acuerdo con el segundo principio, “nunca podrán ser presentadas en la pantalla las relaciones de dos individuos de diferente raza (...)”; por el tercero, “en el cine podemos ver al asesino en el momento de cargar el arma homicida, pero nunca el momento preciso del asesinato”; lamenta que en cintas como *Allá en el Este*, del gran realizador David W. Griffith, se censuren las escenas que muestran el nacimiento de un niño y, por el quinto, “un sacerdote sólo debe aparecer en la escena final de la obra para casar a los protagonistas”.²²²

Además de las enunciadas, existen otras, por ejemplo, “(...) Will Hays recientemente dio orden para que no aparezca nunca en la pantalla una escena que muestre a un individuo en estado

²²⁰ El 22 de junio de 1926, William Hays firma un contrato a diez años por \$100 mil dólares anuales con el cártel de los productores estadounidenses, la Motion Picture Producers and Distributors Association of America (MPPDA) (“Sensacional desarrollo,” 1939: 153). La MPPDA es rebautizada por el sucesor de Hays al frente del organismo, Eric Johnston, como Motion Picture Association of America (MPAA) hacia el año de 1945, denominación que mantiene hasta la actualidad. Katz 2001: 983.

²²¹ El Código de la Producción Cinematográfica es reconocido en la encíclica *Vigilanti cura*, sobre cine, que el papa Pío XI dirige al episcopado de los Estados Unidos, en 1936. (Zermeño Padilla 1997: 100).

²²² Smith 1926. *Allá en el Este = Way Down East* (David W. Griffith, 1920), estrenada en México el 22 de julio de 1922 (Amador-Ayala Blanco 1999: ficha 1430).

de ebriedad, pues a esto se atribuye el poco respeto del pueblo americano (sic) para la ley Volstead” y agrega:²²³

Otra cosa está prohibida, es presentar a un mexicano en la parte del villano, los mexicanos son muy susceptibles para estas cosas y, por lo tanto, es imposible que aparezca un *greaser* en una película sin provocar conflictos internacionales.

El molesto asunto de la censura se extiende al poco tiempo hasta los cronistas de cine y de espectáculos mexicanos, como el periodista y cineasta Rafael Bermúdez Z., quien cuestiona la censura en general y, en especial, los cortes realizados a *Variety* (Alemania, E. A. Dupont, 1925). Considera que el cine necesita un Shakespeare,

Para el cual no exista un William Hays, ni tampoco el Código Secreto de la Moralidad Cinematográfica, ni las exigencias radicalistas (sic) y religiosas de los intensificadores (sic) de las leyes azules. Un Shakespeare que, con una tea de incendiario destruya las oficinas de censura (...). (Bermúdez Zatarain 1927).

La respuesta, de acuerdo con el autor, no reside en prohibir la exhibición de películas o en limitar la libertad de los autores, de los productores y de los artistas, en general, para abordar con libertad toda clase de asuntos, sino en modificar los sistemas de exhibición, de tal manera que los horarios, los precios y la advertencia de que no pueden ser vistas por niños, evite que ciertos espectáculos queden al alcance de la niñez, pues “algo semejante se ha hecho para impedir la embriaguez de ellos, en las cantinas (...)”. (Bermúdez Zatarain 1927).²²⁴

En diciembre de 1936, el recién creado Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad informa a los productores que todo argumento que filmen deberá someterse a su supervisión antes de iniciar su producción, lo que despierta comentarios de toda clase, tanto favorables como desfavorables. (Sánchez García 1944: 205).

En 1932, el Departamento Central del Distrito Federal “se dirige a los exhibidores invitándolos a prestar toda la atención debida a las funciones llamadas *matinéas* y que estando dedicadas a los niños deberán formar sus programas con películas apropiadas.” (Sánchez García 1944: 183).

²²³ Smith 1926. La Ley Volstead es la que establece la prohibición para la producción y comercialización del licor, la también llamada “ley seca”.

²²⁴ El autor parece adelantarse por cuarenta años a la política de clasificación fílmica implantada por la MPAA en los Estados Unidos y más de sesenta a la política mexicana en la materia, implantada apenas durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

Ya durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, tomando como pretexto la situación de emergencia derivada de la guerra mundial, a partir de febrero de 1941, la Oficina de Censura y Supervisión del Departamento Central dependerá ahora de la Secretaría de Gobernación y extenderá su alcance a toda la República. Sólo ella autorizará la exhibición de películas en todo el territorio nacional y tramitará los permisos de salida del país de las copias para el extranjero. (Sánchez García 1944: 213). La situación se formaliza el primero de abril de 1941 con la fundación del Departamento de Supervisión Cinematográfica, dependiente de la Secretaría de Gobernación, a cargo de Felipe Gregorio Castillo, asimilando la Oficina de Supervisión del Departamento Central del Distrito Federal. Como es evidente, el flamante Departamento es una herencia de las normas carrancistas aplicadas a los espectáculos y federalizado en el contexto de la guerra y que, hasta la actualidad, sigue vigente, con diversas modificaciones y adecuaciones.

Como resultado, el 5 de agosto de 1941, un decreto presidencial reglamenta la supervisión y clasifica las películas en cuatro categorías: a) películas permitidas para niños, adolescentes y adultos; b) películas permitidas para adolescentes y adultos; c) películas permitidas únicamente para adultos; d) películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas. (ACLA 1946-1947).²²⁵ En julio de 1941 se anuncia que sólo ciudadanos mexicanos deberán supervisar tanto las películas mexicanas como las extranjeras. (Sánchez García 1944: 215). El Reglamento también alienta la censura previa en el Artículo 16, que dice:

Artículo 16. Con objeto de que los productores de películas cinematográficas se eviten gastos ociosos podrán someter a la supervisión del Departamento las obras escritas que se propongan filmar, a fin de que el propio Departamento resuelva, gratuitamente, si están de acuerdo con lo que establece el artículo 29 de este Reglamento. (“Reglamento de Supervisión Cinematográfica,” ACLA 1946-1947: 223-225).

En mayo de 1942, los socios de la Asociación de Productores de Películas Mexicanas informan que se sujetarán al código de censura cinematográfica que impone Felipe Gregorio Castillo. (Sánchez García 1944: 223).

Pero también se alienta, a la manera estadounidense, la autocensura. En 1939 se recuerda que,

²²⁵ Sánchez García (1944: 215) señala que, en el mes de marzo de 1941, se expide un reglamento relativo a la supervisión de películas.

Los productores de películas deben tomar en cuenta la gran responsabilidad que tienen ante el público del mundo entero donde se puedan exhibir sus películas, por lo tanto hay ciertas Reglas o Código llamadas "Ética en el Cine" que se deben respetar.

En seguida enumeramos estas reglas que se han ideado después de compilar las vicisitudes del cine en el mundo entero y llegar a cierto Código que si se pone en práctica hará de la Cinematografía una institución educativa, moral y sana, además de ser la diversión más importante que el mundo ha conocido. (Anónimo, "La ética en el cine," Directorio 1939: 123-131).²²⁶

También la militancia izquierdista y antifacista de los sindicatos influye en la exhibición de algunas cintas. Por ejemplo, en mayo de 1934 el Sindicato de Cinematografistas decreta un boicot contra *Tormenta sobre México = Thunder Over Mexico* (Sol Lesser, sobre materiales de S. Eisenstein, 1933), que finalmente se estrena el 22 de octubre de 1935 en el cine Regis. (Sánchez García 1944: 191; Amador-Ayala Blanco 1980: 147).

En otro caso, en enero de 1941, el Sindicato de Cinematografistas del D.F. coloca la bandera de huelga en el cine Palacio e impide la exhibición de la cinta italiana *Escipión el Africano = Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937). La situación obliga a la Oficina de Espectáculos del Departamento Central a declarar su neutralidad y afirmar su voluntad de permitir la proyección de películas de cualquier ideología. (Sánchez García 1944: 213).

3.5. Imaginar una industria: Diagnósticos, propuestas, planes y programas.

Al finalizar el decenio de 1920 e iniciar el de 1930, está plenamente establecido el paradigma industrial del cine sonoro en el mundo. En los medios de la crítica mexicana de cine y entre algunos empresarios son evidentes el carácter propiciatorio de esa coyuntura y las dificultades que nuestro país enfrenta para sacar provecho de la situación. Además de la inexistencia de una industria establecida, debe enfrentar la competencia del cine hablado en español que se produce en Hollywood y a la eventual resistencia de los públicos hispanohablantes habituados, por décadas, al consumo del cine extranjero mudo. Las oportunidades residen en la incapacidad de la producción foránea en español para interpretar a cabalidad el "espíritu" de la "raza latina", en nuestra relativa cercanía con los Estados Unidos,

²²⁶ En ACLA (1942: 9-11) se publica un "Código de la ética cinematográfica", similar al de 1939, pero más breve, promulgado por la Asociación de Productores de Películas y por la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas de América (MPPA).

que facilitan el tránsito de personas y equipo, y en la capacidad creativa de los mexicanos y su disposición para evitar, con el respaldo oficial, que el mercado potencial que forman los públicos de habla española quede en manos de extranjeros.

Hacia 1928, el panorama del cine mexicano es raquítico y desolador. Sin embargo, el ambiente político y social en la sociedad mexicana es propicio. Se requería tan sólo una coyuntura adecuada para que floreciera la posibilidad de una industria cinematográfica en nuestro país que, finalmente, brindaría el advenimiento del sonido. Una muestra de cómo la maduración del nacionalismo empuja claramente en esa dirección, es un largo artículo anónimo, de 1928, remitido –paradójicamente- desde Los Ángeles, al suplemento mensual de *Rotográfico, Magazine Fílmico*, a propósito de la participación de la estrella de origen mexicano Dolores del Río en el rodaje de *Ramona* (Edwin Carewe, 1928)²²⁷ y de la presentación de *Sol de gloria* (1928), cinta del director mexicano Guillermo *Indio* Calles. En el artículo destacan varios puntos. En primer lugar, señala la trascendencia del cine por su influencia social, claramente apreciable en la evidente y visible “americanización” del mundo que han impuesto las películas de Hollywood; en segundo, destaca la tardía conciencia de los mexicanos al respecto; en tercero, señala la debilidad de los ensayos fílmicos mexicanos frente a la “autoridad inexpugnable y altiva” del cine extranjero:

Después de los primeros ensayos de cinematografía en México, el entusiasmo ha decaído visiblemente y la autoridad inexpugnable y altiva del cine extranjero se ha impuesto en todas partes. En la íntima y azulada esfera de nuestros ensueños, apenas si hemos tenido que detenernos una que otra vez durante los últimos cinco años para acariciar el ideal soñado ante pasajeras promesas de éxito. (Anónimo, “Crónicas de Los Ángeles”, *Magazine Fílmico: supl. Mensual de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 2, jul. 1928, p. 14]).

El articulista también apunta que, a pesar de que los mexicanos se niegan a “americanizarse”, y de que “detestan a los yanquis”, no se oponen a esa “corriente espantosa” y, finalmente, elogia la labor “mexicanista” de Dolores del Río y de Guillermo Calles. Sobre este último, concluye:

²²⁷ *Ramona* se rueda como una cinta sonora, con dos o tres parlamentos y la interpretación del tema musical por la protagonista, Dolores del Río. En la capital mexicana se estrena en versión silenciosa el 7 de julio de 1928, en los cines Palacio, Odeón, Teresa, Goya, Rialto, Parisiana, América, Rívoli, Venecia, San Rafael, Cervantes y Buen Tono.

No habla jamás en contra de los americanos (sic, por estadounidenses) de quienes ha aprendido todo lo que sabe, y sin embargo trabaja rudamente por desamericanizarnos (sic) con el nacionalismo exquisito de sus obras. A esto se llama obra, obra de amor y de arte, pero sobre todo obra de nacionalismo. (*Ibid.*).

Hacia 1928, el Departamento de Estadística Nacional da a conocer, por primera vez, datos históricos relacionados con la industria cinematográfica, “así sabemos que existen 520 salones de cine, que han dado en el año de 1928, 93,983 funciones y cobrado (sic, por pagado) impuestos por valor de \$1.080,195.35”. (Sánchez García 1944: 175).

El irreversible proceso de sonorización de la industria de cine estadounidense, que se inicia en 1926, afecta a todas las cinematografías del mundo. En nuestro país, el interés y la curiosidad inicial por la novedad, se transforma, paulatinamente, en una ansiedad y en una urgencia que se contagia del furor de los estadounidenses por los filmes sonoros:

Todos los periódicos extranjeros nos hablan de la capital importancia que está adquiriendo la intromisión de los sonidos y de las palabras en las películas. Sin embargo, parece ser que en México nadie se preocupa por ello. ¿Estaremos indefinidamente privados del Vitaphone y del Movie-Tone en la primera ciudad de la República?

Los señores empresarios capitalinos tienen la palabra para responder de este asunto que ya comienza a ser motivo de diaria conversación entre los que más afición demuestran por el arte de la pantalla. (Anónimo, “Notas del Magazine Fílmico”, *Magazine Fílmico: supl. Mensual de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 4, 3 sep. 1928, p. 3]).

En 1929, la primera presentación formal en nuestro país de una película sonora permite al periodista y futuro realizador Carlos de Nájera presentar las disyuntivas que la sonorización plantea para los públicos, para los exhibidores y para las eventuales producciones habladas en español:

Nosotros apenas si hemos visto una película musicada [sic]: *Submarino*, pero esperamos pronto saber lo que es una totalmente hablada, nuestros empresarios se sienten temerosos de que el público de México no reciba con agrado una película en la cual todos los personajes hablen en inglés, claro está que el éxito sería mayor si se consiguiera que los artistas hablaran nuestro propio idioma, pero no creemos que haya razón por este simple hecho para el fracaso entre nosotros del cine hablado. Las *talkies* triunfarán en México como han triunfado en todo el mundo, triunfarán por la novedad que ofrecen, y por la curiosidad del público de oír hablar o cantar a sus artistas favoritos (...). (Nájera, Carlos de, “El futuro de las películas habladas”, *Magazine Fílmico: supl. de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 12, 8 may. 1929, p. 6]).

En ese año de 1929 un cronista anónimo afirma que la situación del cine mexicano es “desconsoladora”. A diferencia de otras naciones, en México no se ha hecho nada efectivo para “impulsar la producción nacional”;

La cinematografía mexicana necesita, como lo necesitó el teatro mexicano, de gentes que sepan luchar sin desilusionarse ante los fracasos aparentes, que sigan firmes en su empeño hasta lograr cimentar en forma definitiva la producción de películas entre nosotros. (Anónimo, “La cinematografía mexicana”, *Magazine Fílmico: supl. de la industria cinematográfica*, [s.n., s.a., ¿1929?, p.8] [en portada Dolores del Río]).

Considera que, para que tenga éxito, se requieren dos cosas fundamentales, “un director que pueda darnos una obra mexicana sin necesidad de apelar a los charros y las chinas” y “procurar el mejoramiento de la producción nacional”, pues “no hay razón para aceptar películas malas por el solo hecho de ser mexicanas”; ya que “el público de México sabe bastante de cine y sabrá apoyar cualquier esfuerzo para la creación de la cinematografía mexicana”. En ese sentido, las quejas en contra de los empresarios de cine son infundadas, pues no sólo ellos se niegan a aceptarlas, tampoco las acepta el público.

Las propuestas del articulista pueden resumirse en lo siguiente: esfuerzo conjunto, constancia, calidad y argumentos atractivos; pero, sobre todo, acierta al delimitar con precisión el núcleo o meollo de la cuestión y de la coyuntura que debería explotar una industria de películas en español: la intersección entre públicos, idioma y argumentos atractivos.

La cuestión del idioma resulta en un asunto crucial que debe resolverse, en la medida en que se generaliza en los Estados Unidos la producción de *talkies* y ante la incapacidad técnica y financiera de las naciones hispanohablantes, para proveer a sus respectivos mercados de cintas en castellano y el rechazo, en muchos de ellos, de los filmes hablados en inglés. Tal situación la resumía, a fines de 1929, el periodista Juan de la Horia, en la revista *Cinelandia*, editada en español en Los Ángeles. Señalaba que, aunque países como Francia y Alemania, podían aprovecharse de las circunstancias para revitalizar sus cinematografías nacionales, Hollywood debería emprender el rodaje de películas en castellano y en otras lenguas que así lo requirieran. Podrían filmarse versiones en español de cintas en inglés echando mano del “talento hispanoblante”. (Juan de la Horia, *Cinelandia*, dic. 1929, citado por García Riera 1992-1997: v. 1, p. 13-14).

La eminencia simbólica del titular del poder ejecutivo se complementa con su faceta de receptor frecuente de toda clase de solicitudes de apoyo para llevar adelante proyectos que permitan aprovechar la extraordinaria coyuntura que representa la aparición del sonido para forjar en nuestro territorio una poderosa industria fílmica, con los beneficios políticos, ideológicos y económicos que eso representa. Así, por ejemplo, en 1932, un grupo de productores, entre ellos varios veteranos del periodo mudo, se dirigen al C. diputado y general don Rafael E. Melgar, presidente del Comité Pro-Campaña Nacionalista, de la Cámara de Diputados, para presentarle una copia del ocurso remitido el 29 de octubre de [1932] al C. Jefe del Departamento Central del DF.

Se hace referencia a dos artículos publicados el 21 y 27 “de los corrientes” [¿octubre de 1932?] en *El Universal Gráfico*, donde,

“(…) se hacen razonamientos sobre la conveniencia y manera de afirmar e impulsar la naciente Industria Cinematográfica Nacional, y la urgente necesidad de protegerla, en forma efectiva, para impedir que muera en sus comienzos o caiga en manos extrañas, con graves perjuicios para la economía nacional y para las orientaciones ideológicas de nuestra patria y de nuestra raza.”

Al respecto, los firmantes concretan y detallan dichos conceptos en tres consideraciones, a las que siguen tres propuestas. En el primer considerando hacen referencia a la favorable situación del país para la producción de películas en español ante la suspensión de las películas estadounidenses hechas en español, por su incapacidad para “interpretar nuestros sentimientos latinos”, pues “poseemos el ambiente y espiritualidad que para ello se necesita”, la cercanía con los Estados Unidos y el interés en el exterior por nuestro país, y la demanda de películas con asuntos mexicanos en América Latina, Estados Unidos y España.

“SEGUNDO.- Para que la producción nacional adquiera el necesario auge, es imprescindible que encuentre .facilidades para ser exhibida en el mercado de la República.- En él podría obtener siquiera el costo de producción para intentar, más tarde, la conquista de los mercados extranjeros.- Pero tal cosa es imposible en las actuales circunstancias.- Los empresarios de cines de todo el país, reciben sus programas diarios completos.-Constan de 20 a 22 rollos, divididos en esta forma; una superproducción o "cabeza de programa", de 8 a 10 rollos, y el resto llamado "relleno", formado con una película de 5 a 8 rollos y varias con números cortos de 1 o 2 rollos.- No tienen, por tanto, lugar para incluir cintas nacionales, y así, ni se preocupan por ellas.- Hasta la atinada disposición de ese Departamento de que se proyecten en los cines del Distrito Federal dos películas nacionales cada semana, se cumple irregularmente proyectando cintas viejas o

recortes que desprestigian la producción nacional y excluyen las de reciente manufactura.”

En la tercera señalan que la inclusión de cintas mexicanas en los programas de exhibición permitiría darle continuidad a la producción nacional.

El proyecto interesa porque, de manera certera, ubica como uno de los problemas centrales para la consolidación y desarrollo de un proyecto nacional de cinematografía el aspecto de la comercialización, o sea de la distribución y de la exhibición.

El mismo general Rafael Melgar, de regreso de una visita a Centroamérica, realizada en abril de 1934, hace declaraciones que se sintetizan en los siguientes puntos:

- 1°.- Las Repúblicas Centro-Americanas gustan del material mexicano.
- 2°.- Sugiere que la producción nacional no sea entregada para su distribución a Compañías Productoras y Distribuidoras Extranjeras.
- 3°.- Que se evite poner títulos sobrepuestos en inglés, pues ello impresiona desfavorablemente a los espectadores.
- 4°.- Sugiere que se hagan Números Cortos para completar los programas. (Sánchez García 1944: 191).

La propuesta realizada en 1932 por algunos productores al general Melgar, es muy similar a la que, ocho años después, hace Armando Espinoza al presidente Lázaro Cárdenas, en 1940. (Espinoza 1940).

La UTECM, Sección Dos del STIC remite al Ejecutivo un proyecto proteccionista para apoyar y dar continuidad a la producción. Sugieren que dicho proyecto se apoye en los cuantiosos recursos que las distribuidoras de cine extranjero obtienen en nuestro país. Con el 25% de esos recursos sería posible darle continuidad a la producción, cuya propiedad sería de los mismos empresarios, cuya red de distribución garantizaría la buena recuperación de las inversiones realizadas.

Con el crecimiento de la producción fílmica se intensifica el respaldo de la prensa especializada a la necesidad de proteger la exhibición de las películas mexicanas. (Sánchez García 1944: 211).

Por otro lado, existe un sector ilustrado y conocedor, algunos dedicados a la crítica, que se enfrasca en múltiples discusiones sobre el potencial político y educativo del cine. Entre otros tópicos, la política cinematográfica de la recién creada Unión Soviética se erige como modelo que se propone al nuevo Estado revolucionario mexicano, como puede apreciarse en un artículo

anónimo de *El Espectador*. (Anónimo, “El cinema en Rusia”, *El Espectador*, año 1, no. 16, 8 may. 1930, p. 2).

Después del estreno de las primeras películas mexicanas con sonido algunos integrantes del gremio fílmico, como *Linder* increpan la falta de respaldo por parte de la crítica y de la prensa de espectáculos para la cinematografía mexicana, sobre todo si se considera su trascendencia “para la liberación de nuestra ideología y la defensa de nuestro idioma”. (Linder, “Películas y pantallas. La universalización del cine como espectáculo”, *El Redondel*, año 5, no. 259, 5 nov. 1933, p. 6). Por su parte, A.F.B. (probablemente Adolfo Fernández Bustamante) explica que el éxito de *Santa* se debió en gran medida a que en ella intervinieron exclusivamente especialistas en su área y asegura que se debe seguir ese camino. Asimismo, plantea que el que requiere mayor preparación es el director y que existen dos grupos claramente divididos, pero que deben actuar coordinados en la industria cinematográfica: los organizadores industriales de un lado y los manejadores artísticos por el otro. (A.F.B., “Impreparación, fracaso. Preparación, éxito,” *Filmográfico*, v. 1, no. 3, jun. 1932, p. 13).

Hacia 1934, el empresario de la producción y de la distribución, Jorge Pezet (1934), señala la favorable situación de la industria cinematográfica mexicana, en el contexto mundial del cine, gracias a la producción sonora hablada en español. Su ensayo permite una aproximación al potencial económico del mercado para las cintas mexicanas, estableciendo los costos generales de producción y los márgenes de ganancia tanto en la capital, en el resto del país y en los mercados extranjeros. También describe las formas posibles de la distribución.

Tales datos se corroboran, parcialmente, con las consideraciones del cineasta Gabriel Soria.

El potencial nacional de la industria cinematográfica la respalda Pezet en los siguientes razonamientos:

- a) El potencial artístico de los mexicanos y la belleza de los paisajes nacionales.
- b) Diferencias en los costos de producción respecto a los Estados Unidos: 65 mil dólares (casos de 100 mil dls) vs. 40-50 mil pesos; y explica:

Películas si se quiere, poco lujosas, menos perfectas técnicamente hablando, pero en cambio y debido a su definido sabor racial (sic), de mayor atracción para los públicos de Latinoamérica y por tanto, con mayores posibilidades económicas. (...) Después de *Santa*, las treinta películas que se han producido han venido a comprobar un hecho indiscutible, o sea, que el público prefiere por encima de

todo patriotismo, nacionalismo o novedad, las películas en español hechas en México. Las entradas obtenidas en sus exhibiciones es la mejor prueba, la más convincente.

c) El elevado margen de utilidades. Es posible “reembolsar fácilmente su costo” con los ingresos obtenidos tan sólo por la explotación de cada película en el territorio nacional:

El tiempo de explotación para una película puede considerarse entre catorce y dieciocho meses. Por regla general, del Distrito Federal y Municipalidades se obtiene el cuarenta o cincuenta por ciento del total de los ingresos. Tal porcentaje se percibe en un término máximo de tres meses a partir del día en que se estrena la película.²²⁸

Esto lo remata casi al final de su artículo cuando afirma:

Se trata, tal vez del negocio más productivo y que ofrece los más inmediatos rendimientos. Negocio único en que el crédito no existe, porque el público que concurre a los cines paga su dinero a la entrada.

Ni una sola de las películas que se han producido hasta la fecha en México, la más mala, ha dejado de cubrir su costo, reportando, además, muy razonable margen de utilidad con relación al capital invertido.

Al reflexionar sobre las condiciones del proceso de producción fílmica en nuestro país, el cineasta Gabriel Soria concluye:

Tres meses es un magnífico término medio para hacer una película, desde sus primeros pasos.

La razón porque cunde la duda, luego la desmoralización y por último, el descrédito de las Empresas, es porque tardan meses y más meses sin dar señales efectivas de vida.

Por el bien de sus negocios y de la Cinematografía Nacional, ningún Productor debe hacer menos de cuatro películas al año, ya que por lo pronto no habría Estudios ni elementos para mayor cantidad de films. (Soria 1934).

El segundo párrafo, que se refiere a las empresas improductivas, es relevante. Una de las formas habituales de financiamiento es el adelanto de recursos por parte de distribuidores o exhibidores para contar con la exclusividad del estreno. Sin embargo hubo fraudes o se presentó

²²⁸ Para el realizador Gabriel Soria (1934), en la misma *Guía*, las expectativas de utilidades son mucho más optimistas, pues considera que la sola exhibición en la capital y el D.F. paga los gastos de producción: “Pues bien. Si una película que cuesta \$40,000.00 es distribuida debidamente, solamente su exhibición en los cines de la Capital y del Distrito Federal, según estadísticas que no mienten, resarcen la cantidad invertida en su manufactura, lo que significa que quedan el resto de la República y el extranjero para que la inversión se duplique, se triplique o se cuadruplique, según la calidad de la banda.”

la insolvencia de empresarios incompetentes o improvisados. Al iniciar el año de 1934, Antonio Helú observa que, de 16 compañías productoras, al menos seis son improductivas; lo que demuestra,

La poca seriedad de la organización. Se está empleando en la producción de películas el sistema de las loterías de cartón: no se hace la siguiente lotería hasta que no hayan vendido todos los cartones. No se produce la siguiente película hasta que no se haya obtenido todo el jugo que es posible sacarle a la primera. (Antonio Helú, en *Ilustrado*, ene. 1934, citado en García Riera 1992-1997: v. 1, pp. 119-120).

Por lo mismo, otro periodista también destacaba la grave improvisación que privaba en el sector de la producción. Muy pocas compañías contaban con planes de producción a largo plazo o con capitales suficientes para respaldar sus proyectos. Cada película tendía a ser una aventura circunstancial o aspiraba a una obtención rápida de ganancias que no se reinvertían en la industria fílmica, sino que se trasladaban a inversiones “más seguras”, como las inmobiliarias. Se trataba de aficionados con dinero deslumbrados por el mundillo del cine o de inversionistas a corto plazo ansiosos de obtener una recuperación inmediata de su dinero. (*El Traspunte*, en *Ilustrado*, may. 1934, citado en García Riera 1992-1997: v. 1, p. 120).

En 1935, el fenómeno anterior obliga a la Asociación de Productores Mexicanos de Películas a declarar que investigará a las compañías que se dicen productoras, no hacen películas, pero tratan de obtener dinero. (Sánchez García 1944: 195). Sin embargo, todavía a finales de 1938, en referencia al problema, un editorial de la revista *Cine* afirmaba que “[...] la producción cinematográfica, en vez de presentar el aspecto de una industria seria, parece más bien un negocio abigarrado de barilleros” (“¡Basta de baratijas!”, *Cine*, ¿oct.? 1938, citado en García Riera 1992-1997: v.2, p. 7).

Haciendo el balance de los primeros tres años de cine sonoro mexicano, de 1931 a 1933, Soria concluye:

Es increíble el interés que ha despertado nuestra industria en todas partes, y es más increíble que celuloideos con el sello mexicano atraigan mayor cantidad de público a los salones del mundo que piensa y habla a Dios en español, que los que salen de Hollywood a todo vuelo y a todo costo.

En el término de dos años y medio escasos, la industria cinematográfica en México ha progresado en forma casi fabulosa. Digo fabulosa, porque se ha ido cimentando bajo bases tan firmes y recias, que en la actualidad está convertida en un negocio que asciende a muchos miles de pesos. Hay quien se haya echado

a costas la tarea de hacer una revisión minuciosa y llegar a la conclusión, en números, de que las inversiones que se han hecho desde *Santa* hasta nuestros días, ascienden a más de cuatro millones de pesos. 1933, puede decirse, fue el año que en México tomó verdadero arraigo la cinematografía. Nuestros estudios produjeron películas malas y buenas, predominando, por desgracia, las primeras; pero, no obstante que a principios las bandas cinefónicas [sic] denotaban los titubeos de directores, artistas y demás elementos, en las postrimerías del año se exhibieron aciertos halagadores y encomiásticos. (Soria 1934).

En el segundo semestre de 1934, en el contexto de la discusión de los contenidos del Plan Sexenal y de la designación como presidente electo del general Lázaro Cárdenas, circularon algunas propuestas que consideraban posible, creían inminente o daban por sentada la intervención gubernamental en la orientación y financiamiento de la industria cinematográfica mexicana. Quien mejor abonó en ese sentido fue el escritor Mauricio Magdaleno, quien hace referencia al rumbo errático de la producción nacional en medio de “dos o tres aciertos”, a su desapego del “suelo mexicano” y a su afán de imitar lo yanqui, de hacer “calcas del otro lado del Bravo”. Apunta que, en materia cinematográfica,

La dirección pertenece al Estado, como a éste pertenece la de la escuela. Los films no son otra cosa en la actualidad. Han impregnado al mundo de su atmósfera, y los gobiernos suelen servirse de su vigorosa influencia sobre las masas para centrar doctrina, para reconstruir hechos que importa que no olvide la colectividad y para proyectar al futuro propósito de renovación. Un arte de la importancia de éste no puede ser abandonado a su propia trayectoria que, buena o mala, carece de la cohesión social que exige el tiempo. [...]

[...] Toca, pues, a la Revolución, conformar el derrotero del cine mexicano, que una vez dotado de sustancia será el instrumento más eficaz para desparramar, disuelta en una atmósfera noble, la tesis social del régimen. Una atmósfera noble, esto es, ajena a toda prédica y a toda didáctica. [...] Dejar al cine, en momentos en que cimienta su existencia, a merced del propio vaivén de los productores, equivaldría con el tiempo, a haber dejado a la escuela en manos de quien quisiera atenderla –y ya sabemos de sobra quién sería– en manos de quien ha estado hasta antes de 1924. Quizás no se haya dado al cine la importancia que tiene. Y la posee tan ancha, tan desmesurada, que diez años de buen cine, de cine con ideas, encauzado dentro de una trayectoria fija, pueden, sencillamente, conformar una nueva sensibilidad social –la que está comprometido el Plan Sexenal a estructurar, nada menos. (Mauricio Magdaleno, “Cine revolucionario”, *El Nacional*, 5 jul. 1934).

Magdaleno insiste en la identidad entre cinematografía y educación y considera posible la producción de cintas de contenido social con una buena acogida entre los espectadores; una

política que de sentido a la cinematografía, de la misma manera que pudo darlo la pintura en regímenes anteriores, “que sigue siendo la cúspide espiritual de la vida del país”.²²⁹

Dos días después, el 7 de julio, el periodista Carlos Noriega Hope, director de *El Ilustrado*, en una conferencia dictada en la Tribuna Libre de México, que preside Ramón Prida, propone una política proteccionista para la cinematografía mexicana:

la protección oficial en forma de impuestos diferenciales, exención de impuestos al material, premio para las mejores películas, etc., y la particular, mediante la creación de verdaderas asociaciones de productores y organizaciones que los refaccionen, de un Comité Técnico de Agrupaciones Productoras y de una Alianza de Artes Cinematográficas, formada por los sindicatos de artistas, obreros y empleados. (“Conferencia del señor Carlos Noriega Hope”, *El Universal*, 7 jul. 1934).

Hacia finales del año, recién transcurrida la toma de posesión de la presidencia por parte del general Cárdenas, Rafael López, en un tono muy similar al de Mauricio Magdaleno, hace un larguísimo preámbulo sobre el camino errabundo de nuestro cine, sobre su “sentimentalismo de barriada”, de “tragedia grotesca”, del morbo del género “espeluznante”, en el que está ausente “propiamente nuestra patria, su suelo, el tipo de su vegetación de sus montañas, su paisaje, que se refleja asimismo en los hombres, en los reales representantes de la tierra”;

No el conflicto menor de la ciudad enervada, el pequeño drama pasional fruto de la mala música; no las cintas hechas con propósitos turísticos para dar una idea rara y exótica de México; sino el ordenamiento de lo nuestro en armónica escala como había hecho un ruso, Eisenstein, con esta mina de oro sin explotar, con este tesoro inédito. [...]

[...] Pero para todo esto se necesita dinero. Y éste parece venir con el decidido apoyo que el ejecutivo quiere impartir a la cinematografía mexicana. Es de desear que se oriente en un sentido propio, ahora que se le allanan los obstáculos. (Rafael López, “El Estado y el cine nacional”, *El Nacional*, 9 dic. 1934)

Si para Magdaleno y López el Estado debe ejercitar una política tutelar de la actividad cinematográfica, como parte del sistema educativo nacional, para Noriega Hope debe darse a la cinematografía el trato preferencial que se da a las demás industrias mexicanas.

Casi dos años después de los diagnósticos y propuestas anteriores, en abril de 1936, ya muerto el productor y distribuidor Jorge Pezet, el 11 de octubre de 1935 (“En memoria”, 1944),

²²⁹ Este recorte, como los dos siguientes que se comentan, nos fueron proporcionados por Edgar Santoyo Samperio.

en el cuarto aniversario del estreno de *Santa* y de la revista mensual *Filmográfico*, su director, Roberto Cantú Robert, cuestiona el optimismo reinante sobre la situación presente y futura de la industria cinematográfica. Le interesa hacer referencia a “las lacras que nos denigran y entorpecen” (Cantú Robert 1936.4). No aprecia avances, en la producción prevalecen “las películas mediocres y de una carencia absoluta de orientación y personalidad”; los aciertos no llegan a diez. En esas condiciones, el cine mexicano “no ha logrado la conquista del mercado indoespañol”.

Si en los balances elaborados por Jorge Pezet y Gabriel Soria en 1934 se apuntaba que, independientemente de su calidad, ninguna película mexicana había perdido dinero, dos años después, para Cantú Robert, sin los ingresos del exterior, nos veremos en el riesgo de quedar “reducidos al mercado de México”, “quien con sus 503 [¿debería decir 703?] cines no es lo suficientemente rico para pagar los gastos de una película *standard*”. Aprecia en los industriales una actitud poco profesional, y previene “sobre el peligro que entraña para el cine nacional el que siga practicando el deporte de cine por aquellos que logran reunir varios miles de pesos, [...] un peligro que es general , pues esas realizaciones seguirán restándonos terreno entre los amantes del séptimo arte.” Sin la aceptación de nuestras películas en las 7 392 salas existentes en los países de habla española, estamos perdiendo los ingresos potenciales de \$5.000,000.00 de pesos. La desalentadora perspectiva del cine mexicano se agrava con el cierre de estudios:

“Hace tres años teníamos tres estudios trabajando con producción continuada y un estudio en construcción, el de CLASA. En 1936, en lugar de ser cuatro los estudios nos vemos reducidos sólo uno el de Stahl, para la producción independiente y el de Tlalpan para las producciones de CLASA... ¡No hay derecho!”

Al articulista, en ese panorama tan pesimista, le preocupa, sobre todo, la competencia del cine español, mejor recibido que el mexicano en los cines de la América Latina. Además, en su territorio cuenta con 3 300 salas, contra las 703 (200 trabajan ocasionalmente) que existen en México.

En la opinión de Cantú Robert, la desastrosa situación de la industria fílmica mexicana se debe a la persistencia de directores improvisados y al rodaje de asuntos mal escritos y sin interés. También responsabiliza al gobierno que, apenas hace poco otorgó “relativas conquistas” a los productores, “a raíz de las dificultades con las cosas extranjeras [sic]”. Aprecia como único orgullo y muestra del potencial del país el inicio de la “edición” de cintas a color.

Por las mismas fechas, en un repaso cronológico del cine mexicano publicado en el *Anuario 1945-1946*, de *El Cine Gráfico*, el periodista José María Sánchez García apunta que 1936 fue “el año de la gran crisis en el que llegó a temerse la desaparición del cine nacional”, debido al creciente rechazo de las películas mexicanas en los mercados foráneos. (citado por García Riera 1992-1997: v.1, p. 211).

Las reflexiones de Roberto Cantú Robert y las de José María Sánchez García se publican en los primeros meses del año de 1936, antes del rodaje y éxito de *Allá en el Rancho Grande* y del inicio de la guerra civil española, que inclinó la balanza a favor de la industria cinematográfica mexicana.

Hacia fines de ese decenio, después de hacer un rápido repaso del potencial de producción de los estudios existentes, con una perspectiva muy poco realista, Alberto L. Godoy (1939: 11) asegura que, “auguramos que 1939 será un año de bonanza jamás soñado para la Industria Cinematográfica Mexicana.” El articulista imagina un crecimiento geométrico de la producción nacional, considerando las tendencias desde 1931 (una película producida), hasta 1938 (50 producciones), esperando por tanto, para 1939, unas 100 películas.

Con datos datos y cifras fidedignas, *Cinema Repórter* publica un balance y diagnóstico poco después, el 6 de enero de 1939, con los datos disponibles del año de 1931 a 1938 (Anónimo, “El cine nacional y su desarrollo desde el advenimiento de los *talkies* en el año de 1931”, *Cinema Repórter*, año 1, no. 25, 6 ene. 1939). Indica que la inversión realizada en los 208 largometrajes producidos desde 1931 suma \$15.068,000.00 pesos. Aprecia un incremento continuo de la producción, exceptuando la caída de los años de 1935 y 1936, que se recupera en 1937 gracias al “impulso” de *Allá en el Rancho Grande* y a la “conquista” de los mercados de la América española, “que podría ser definitiva si los productos que salen de nuestros estudios, y van por esos mundos de Dios haciendo gala de un mexicanismo mal entendido, no alejaron a las gentes de las salas de proyección”.

En el artículo del *Cinema Repórter* se reporta un hecho que abona a la profesionalización de la industria: la depuración de los productores y de la distribución, acordándose la prohibición de que los primeros soliciten adelantos sobre películas no terminadas. Aprecia un riesgo: los buenos resultados de nuestras películas ha puesto en la mira de los productores de cintas en español de Hollywood y de Nueva York a las estrellas mexicanas, a pesar de las fuertes pérdidas que han sufrido esas cintas filmadas con “falta de espíritu y visión comercial”, tienen interés en

recuperar el terreno perdido entre los públicos ganados por las cinematografías de México, Argentina y España. Esto ocurrirá si, en lugar de producciones de calidad “se insiste en la pobreza, en la desorganización y desconocimiento de las reglas fundamentales para hacer buen cine”.

En los inicios de 1942, poco antes de anunciarse la creación del Banco Cinematográfico, Celestino Gorostiza aprecia perspectivas “halagüeñas” en el futuro inmediato de la industria fílmica mexicana, sobre todo desde el “punto de vista industrial” (amplios mercados estables, homogénea calidad técnica de las películas y estudios y laboratorios bien acondicionados), que distingue de la calidad argumental y “artística” de sus películas. Nuestras élites y las “voces críticas del periodismo” no han comprendido que para conquistar a los mercados de habla española, nuestras cintas han tenido que abordar temas sencillos e ingenuos, sin el “refinamiento psicológico” propio de las obras de arte, que por otra parte solo “excepcionalmente llega a captar el paladar común”. Hemos creado un público, “dejando para más tarde nuestra ambición de producir obras de calidad”. Esta última meta, la de “elevar”, que sucede a la más superficial de “divertir”, está cercana: “En los próximos tres años el cine mexicano llegará a su plenitud”. (Celestino Gorostiza, “El destino del cine mexicano. Debieran llevarse a la pantalla los problemas de la clase media”. *Excélsior*, supl. cinematográfico, 19 mar. 1942, p. 18).

En la misma fecha y en el mismo lugar que Gorostiza, en un suplemento de aniversario del cotidiano *Excélsior*, el realizador Fernando de Fuentes rechaza el “prejuicio vulgar” que, en nuestro medio enfrenta indebidamente al cine con el teatro, al argumentista de cine con el autor dramático. Refiere las similitudes y diferencias entre ambas formas de expresión. Se niega a los denuestos generalizados que entre los advenedizos al cine se esgrimen en contra del teatro. Señala que ambos persiguen idéntico fin y ambos obedecen “a las leyes inquebrantables del arte dramático”. De Fuentes, como “autor dramático” va a hablar del cine, al que ama, “y lo amo tanto más –dice- cuanto que lo veo a cada instante a punto de cumplir entre nosotros su brillante destino de ser, como no han podido serlo hasta ahora por muy diversos factores las otras artes, la expresión viva de nuestra nacionalidad”. Coincide con Gorostiza en la cuestión de la baja calidad de los argumentos frente a “la perfección técnica de la manufactura de las películas”:

El sonido es ya claro, inteligible y bien timbrado; la fotografía se ha hecho luminosa, contrastada, precisa, y la composición ha llegado a ser en algunas ocasiones francamente artística, todo lo cual habla no sólo en elogio de los fotógrafos, sino de los laboratoristas y los directores; éstos han logrado escoger

sus ángulos con mayor acierto que en un principio y mover la cámara con más soltura y elegancia, y, en concierto con los editores, han llegado a dominar hasta cierto punto el “tiempo” y el ritmo de las películas, con lo que se ha conseguido una tersura en su desarrollo antes no imaginado. Hasta los músicos, siempre tan poco comprensivos, han sabido subordinarse a las necesidades del film, [...] sí han conseguido realizar acompañamientos “naturalistas” de muy buena calidad.

A diferencia de Gorostiza, para De Fuentes, el problema de los argumentos no es un problema de etapas de desarrollo, sino un problema estructural por la negativa de los productores para contratar “autores” (dramáticos o cinematográficos), pero capaces,

“porque autor es no solamente el que puede dar forma a un conflicto dramático para que sea representado por actores en un escenario teatral, sino el que sabe recoger con verdad y con pasión los conflictos de la vida humana y puede estructurarlos para hacer llegar al público una síntesis, una representación de ellos por medio de los recursos de expresión que tenga la mano, con tanta más facilidad mientras más ricos y, más precisos, sean esos recursos”. [...] “Que el argumentista cinematográfico recorra la parte que le falta del autor dramático, o que el autor dramático recorra la parte que domina el argumentista, rompiendo la barrera artificial pero no menos infranqueable que han tendido los prejuicios y se habrá realizado el milagro de la existencia del AUTOR, así, a secas, que es el único capaz de llegar a darle al cine el contenido que le falta. (Fernando de Fuentes, “El punto de vista sobre el cine mexicano”, *Excelsior*, supl. cinematográfico, 19 mar. 1942, p. 12).

En el mismo lugar y sobre la misma cuestión referida a calidad de los argumentos cinematográficos, Adolfo Fernández Bustamante, secretario general de la Unión Nacional de Autores, señala que la calidad de una película es responsabilidad del productor, quien selecciona a sus colaboradores e indica el asunto que se va a filmar. Opina que “es indiscutible que la base de una buena película es el argumento”. En nuestro medio no hay escasez de autores, lo que sucede es que el productor se niega a pagar ese trabajo; incluso, algunos se complacen de tener triunfos económicos sin haber pagado nada por el argumento. Se pregunta y pregunta a los productores si “¿es posible exigir de un escritor con cultura y poder creador y temperamento artístico que dedique uno o dos meses a la confección de argumento si le van a pagar quinientos miserables pesos?”. Al autor debe pagársele para que resuelva su problema económico siquiera durante unos tres o cuatro meses, “no hacerlo es impedir que la gallina de los huevos de oro, rinda el fruto que de ella esperamos”. (Adolfo Fernández Bustamante, “El cine nacional y los autores mexicanos”, *Excelsior*, supl. cinematográfico, 19 mar. 1942, p.

Pocos años después, la situación había cambiado. En el contexto de la inmediata posguerra, hacia 1946, después de la euforia y del auge fílmico que representa la contienda bélica para nuestro país, la capacidad de producción excede las posibilidades de consumo del mercado. Según el Lic. Guillermo Cárter, gerente de CLASA-Films Mundiales, citado por el periodista Arturo Perucho (1947), afirma que la industria mexicana de cine requiere del mercado internacional para amortizar el 50 por ciento del costo de producción de una película (\$550 mil pesos) y que el mercado nacional tan sólo es capaz de absorber una producción de 60 películas, frente al potencial productivo del doble.

En consecuencia, estima el licenciado Cárter que deben hacerse tres cosas (al menos, se esforzará porque las haga CLASA- Films Mundiales) :

1ª Procurar que las películas sean de buena calidad.

2ª Limitar los costos hasta situarlos en posibilidades de recuperación, y

3ª Limitar la producción, de acuerdo con las realidades del mercado.

Por lo demás, el cine mexicano debe aspirar a la universalidad, si bien mostrando la vida y las bellezas del país. Esa universalidad puede lograrse huyendo de lo provinciano y localista, esto es, eligiendo “temas que muestren el alma colectiva de México.” Así consiguió el cine nacional ir desplazando a las películas argentinas hechas solamente para Buenos Aires. “El reciente triunfo de Maria Candelaria, en Cannes, señala un camino,” concluye el licenciado Guillermo Cárter. “Y por ese camino se irán los problemas que pesan sobre el cine mexicano”.

Sin embargo, el empresario de la exhibición Juan de la Cruz Alarcón sostiene una opinión diferente (Alarcón 1947). En un artículo publicado en noviembre de 1946, considera que la crisis que se aprecia en la industria cinematográfica mexicana en la inmediata posguerra es producto de la falta de coordinación entre los cuatro sectores de la industria (Estudios y Laboratorios, Producción de Películas, Distribución y Exhibición). Se trata de una crisis “natural”, “ocasionada por sistemas inadecuados de producción”. Afirma que,

“[...] la popularidad artística y la preponderancia comercial que las películas mexicanas obtuvieron desde su presentación, sobre las españolas y argentinas, y el desplazamiento parcial que hicieron de las norteamericanas en todos los países donde se habla español, prueban que existe un mercado amplísimo para ellas, con posibilidades futuras insospechadas (Alarcón 1947: 628).

Rechaza tajantemente, y considera infundada, la extendida opinión de que el auge del cine mexicano durante la guerra se haya debido a la ausencia de películas taquilleras estadounidenses durante ese periodo. Para él, “nunca, en la historia de la cinematografía

norteamericana se habían producido tantas películas mundialmente taquilleras, como las de propaganda de guerra [...]”; “contra películas de esa fuerza taquillera compitieron las películas mexicanas durante la guerra, y compitieron brillantemente en todas partes”. Las razones de ese triunfo se deben mas a razones “ideológicas y de idioma” que a los “valores técnicos o de calidad”; “estaban destinadas a triunfar, con guerra o sin guerra, en todos los países donde se habla nuestro idioma”. “Esas condiciones no han cambiado.” No existe un problema de oferta y demanda, “el problema es de planeación y organización”. (Alarcón 1947: 628).

Para Alarcón, aquéllos que abogan por la reducción de la producción en aras de la calidad, “revelan un conocimiento superficial del negocio de cine [...]”, pues

Para defender lo ya conquistado y las inversiones hechas en estudios, tienen los cinematografistas mexicanos que producir más de cien películas en 1947. Los nuevos estudios quedarán terminados el año próximo y en 1948 se podrán hacer en México doscientas películas. Si no se comienza a producir y distribuir, desde ahora, en forma profesional, para aprovechar el aumento mundial constante de las salas y el público de cine, la Industria Cinematográfica Mexicana, pasará a ser subsidiaria de la norteamericana. (Alarcón 1947: 636).

El empresario también se muestra contrario al establecimiento de una legislación para proteger la exhibición de cine mexicano en nuestro país. Considera que tal sistema solo beneficia a las películas malas que se presentan en el territorio nacional, lo que significaría apenas un 30 por ciento de sus “productos mundiales”, quedando sin garantizar el 70% de sus ingresos en el extranjero, “de donde resulta que no se ganaría nada y sí se perdería mucho, con protegerlas, porque al final de cuentas, se trata de un artículo de explotación” (Alarcón 1947: 636).

Para fundamentar sus puntos de vista, Alarcón realiza un muy interesante ejercicio para calcular los beneficios brutos y netos, en el país y en el mundo, de toda la producción mexicana de 1945, que permita establecer el costo promedio máximo de producción que debe alcanzar una película para garantizar su recuperación y que sirva de base para la elaboración de un plan de producción que permita establecer una relación fructífera y fluida con la distribución y la exhibición. Señala que para poder establecer las posibilidades mundiales de recuperación de las películas mexicanas se carecen de estadísticas y de datos confiables y apropiados. Los únicos informes fehacientes son los de la ciudad de México y los de los pueblos del Distrito Federal. Para obtener los productos netos mundiales, “[...] sólo se dispone de informes fraccionarios, representativos de una explotación desorganizada y sin control”. A partir de esa información

comienza a construir el ingreso bruto generado por las películas mexicanas en el país y en el mundo. Los “alquileres” (ingresos brutos) del D.F. representan el 40% de los obtenidos en todo el país, a los que hay que restar los impuestos municipales y, de ahí el 50% para las salas de cine. Los “alquileres” incluyen la explotación de películas “remanentes”, pues el “periodo regular de explotación de las películas, es de cinco años”. Una vez sumados los productos netos mundiales, es necesario descontar la comisión de distribución y el costo de copias positivas, para obtener el promedio de productos líquidos y el impuesto sobre la renta, para conocer las “utilidades aparentes”. “Para que una película rinda utilidades, tiene que producir alquileres netos que representen su costo multiplicado por tres, cuando menos.” (Alarcón 1947: 628-630)

Resume los problemas de la industria en el desorden en la producción, sin planeación y dispendiosa, y en la distribución impropia, sin agresividad ni entusiasmo y “carente de control contable”. Esto se expresa en problemas con el sector de la exhibición, que requiere un flujo constante de estrenos; “su contacto directo con el público les impone normas inflexibles de anticipación y regularidad en sus programaciones”. “Por lo tanto, las actividades de la producción y las de la distribución, para que sean fructíferas, deben corresponder a las necesidades de la exhibición.” Esto puede lograrse “centralizando” los cuatros sectores de la industria o por lo menos los tres primeros, en uno o varios grupos (Alarcón 1947: 630). Ante la urgencia de contar con un plan anual de producción, propone un ejercicio hipotético a partir de los cálculos realizados anteriormente sobre las ganancias promedio de las cintas mexicanas producidas. El plan contempla cuatro categorías de cintas de acuerdo con sus valores de producción (Alarcón 1947: 630-636).

Primero pensar, imaginar, atisbar y, después, enfrentarse al hecho de una industria cinematográfica mexicana pujante, con su suntuoso sistema de estrellas, sus camadas de empresarios repentinamente enriquecidos, sus sindicatos de trabajadores y técnicos privilegiados y sus costosas y apreciadas producciones fílmicas. Todos los diagnósticos, planes y propuestas anteriores transitan de una posibilidad distante, lejana o inimaginable a fines del decenio de 1920, al enjuiciamiento y valoración de una realidad, cuyo futuro, en la segunda posguerra, se presenta llena de riesgos. Los testimonios que hemos presentado muestran que, a pesar de la fundación y creación del Banco Cinematográfico, como instancia refaccionaria, centralizadora y organizadora de la industria fílmica nacional, persisten los problemas de falta de planeación para la producción y la explotación de las películas mexicanas.

Después de repasar algunos aspectos relacionados con el contexto histórico, político del país que contribuyen a la comprensión del desarrollo de una industria cinematográfica en nuestro país; de brindar un panorama de las industrias culturales que surgen y que se desarrollan alrededor del nacimiento de la cinematografía industrial mexicana, con las cuales establece una fructífera relación de interdependencia; de revisar las circunstancias particulares en las que se desenvuelve la cinematografía del país y de brindar un repaso por sus producciones más significativas (temas, asuntos, géneros), etc., en el siguiente capítulo revisaremos cómo se fueron constituyendo los sistemas de distribución y de exhibición al servicio de la producción nacional de cine.

Capítulo 4

Organización y funcionamiento de los sistemas de comercialización fílmica (distribución y exhibición) en México en el periodo 1931-1942.

4.1. Organización internacional de la industria cinematográfica, 1931-1942: Producción local y centralizada; Distribución internacional. **4.2.** Públicos y mercados en el decenio de 1930: cine sociedad y públicos, audiencias, espectadores, consumo, mercados. Los públicos y el cine sonoro: cine hablado en inglés; cine hablado en español. **4.3.** La comercialización de las películas mexicanas. **4.3.1.** Distribución en México. **4.3.2.** Exhibición en México.

Como hemos mencionado, el mercado cinematográfico internacional se origina en unos cuantos polos productivos que difunden su producción fílmica a través de diversas agencias distribuidoras asentadas a lo largo y ancho del mundo. Algunos eventos, momentos o procesos definitorios ocurridos en los centros hegemónicos pueden servir como pivotes o anclas para el estudio y la comprensión de los procesos regionales y locales de las cinematografías de Latinoamérica.²³⁰ Tales elementos definitorios inciden de manera diversa en el ámbito local; nunca y no necesariamente, de manera lineal o mecánica.²³¹ Así sucede con los procesos de introducción y primera difusión del cinematógrafo (1895-1907); el de la institucionalización de la industria cinematográfica (1907-1910); el de la generalización del largometraje de ficción y su difusión como modelo narrativo para la producción local (1907-1912); con el momento de la Gran Guerra y la expansión mundial de la cinematografía norteamericana (1914-1926); y, finalmente, con el proceso de sonorización de la industria y fin del periodo mudo (1926-1931).

4.1. Organización internacional de la industria cinematográfica durante el decenio de 1930.

Como consecuencia del estallido de la Primera Guerra Mundial en la segunda mitad de 1914, el comercio fílmico con Europa se afecta seriamente. Como resultado, la cinematografía norteamericana, ya en plena madurez creativa e industrial conquista las pantallas del continente

²³⁰ Esta propuesta de “pivotes” o “anclas” se propone en función de las consecuencias locales en la región latinoamericana de fenómenos o procesos globales o cruciales en los centros hegemónicos del desarrollo del medio y, por tanto, difieren de propuestas de periodización como las de Faulstich y Korte (1997: 14-15), que se interesan por el desarrollo de la industria del cine en los países hegemónicos.

²³¹ Cuando Faulstich y Korte (1997: 14) establecen la periodización del cine primitivo (1895-1925), señalan que se trata de etapas de desarrollo “superpuestas y con frecuencia contradictorias, de ninguna manera lineales”.

en detrimento de las europeas²³². Durante la década de 1920, la cinematografía es un eco del apabullante influjo económico de los estadounidenses y prácticamente ahoga en el subcontinente las iniciativas domésticas de producción fílmica. Como en otros ámbitos de la vida económica de los Estados Unidos, Hollywood desata una agresiva política de expansión cinematográfica, con el establecimiento de sucursales de sus casas distribuidoras en el mundo entero a cargo de gerentes estadounidenses,²³³ el apoyo a exhibidores nacionales para que promuevan las cintas norteamericanas y la fundación de órganos de prensa para la promoción y exaltación las virtudes de la cinematografía hollywoodense. (Dávalos 1989: 97).²³⁴ En un breve ensayo sobre el cine europeo de la primera posguerra, Carlos de Nájera (“La evolución de los europeos”, *Magazine Fílmico, supl. de la industria cinematográfica*, no. con Virginia Pierce en portada, [¿dic. 1928?,] pp. 6, 14) considera insuficientes las medidas tomadas por los gobiernos para contrarrestar el dominio estadounidense y concluye que, los europeos, especialmente los franceses, deben romper los viejos moldes y aceptar las tendencias de la cinematografía moderna.²³⁵

Hacia el fin de la guerra las sucursales de las productoras en América Latina se multiplican. La Universal inaugura una en México y la Fox ya instalada desde 1915 en Río de Janeiro, prácticamente cubre el subcontinente para el año de 1919; mientras la Paramount (Famous Players Lasky) ensaya “algunas calas” en la región. (Elena 1998: 215). Según Martínez Pardo (1978: 153),

Para abrir ese nuevo mercado las empresas norteamericanas emplearon dos tácticas en la década de los veinte. La primera fue ofrecer las películas a bajo precio, la segunda fundar sucursales de las grandes distribuidoras en cada país

²³² A partir de 1912, el peso de la industria fílmica se traslada paulatinamente hacia la costa occidental de los Estados Unidos, en Hollywood, en detrimento del monopolio fílmico que encabeza Edison. La victoria de los nuevos “zares” del negocio, los “independientes”, se deben, en parte, al buen éxito de público que logran con la producción de cintas mejores y más largas. Cfr. Dávalos-Vázquez 1985: 14-15. Recordemos también que *El nacimiento de una nación* = *The birth of a nation* (1914) e *Intolerancia* = *Intolerance* (1915-1916), de David W. Griffith, símbolos de la madurez expresiva e industrial del cine norteamericano, reciben la influencia de superproducciones como la francesa *La reine Élizabéth* (Louis Mercanton y Henri Desfontaines, 1912), pero, sobre todo, de las italianas como *Los últimos días de Pompeya* = *Gli ultimi giorni di Pompei* (Luigi Maggi, 1908), *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) y *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914).

²³³ La United Artists inicia su expansión por Iberoamérica después de la guerra, primero en Cuba y, después, por México, Argentina, Brasil, Chile, Centroamérica y, finalmente, hacia 1926, en Venezuela y Colombia. Cfr. Usabel (1982: xvi).

²³⁴ En 1916 se inicia en Nueva York la edición de la revista mensual *Cine Mundial*, edición en castellano de *Moving Picture World* y en 1927, en Los Ángeles, nace la revista mensual en español *Cinelandia*. Ambos títulos se distribuyen ampliamente en todo el mundo de habla española.

²³⁵ Hacia 1925, el cine de los Estados Unidos ocupaba el 95 por ciento de las pantallas inglesas, el 70 por ciento de las francesas y el 68 por ciento de las italianas (Guback 1980: 39).

Con los costos bajos de alquiler se volvió más rentable importar y traducir títulos al español que producir.

Todos los estudios locales coinciden al respecto. En la posguerra y en la década que le sigue se observa el ascenso norteamericano hacia el control de la exhibición en todos los países de América Latina. Según José María Sánchez García (1944: 175), es a partir del año de 1923 que comienzan a funcionar las “primeras Oficinas Distribuidoras directas”, que “van a crear, por una década, una nueva situación en el cine”.

A pesar de tratarse de un mercado con un peso económico relativamente bajo en los negocios de la industria fílmica norteamericana (Guback 1980: v.1, p. 29), el interés de Hollywood por afirmar su primacía puede apreciarse cuando patrocina y se convierte en la sede para conmemorar el centenario de la doctrina Monroe en 1924. Paga los gastos de traslado a Los Ángeles de los diplomáticos latinoamericanos que residen en Washington. (Usabel 1982: 10).

En México, durante la década 1920-1929 Amador y Ayala Blanco (1999) registran el estreno de 5,044 largometrajes, de los cuales el 78.9 por ciento son norteamericanos (3,981 títulos); 8.2 por ciento son italianos; 4.1 por ciento son franceses y 3.8 por ciento son alemanes. La clara dominancia del cine italiano durante el decenio anterior es superada por el rápido ascenso de los estrenos estadounidenses a partir de 1916 y un acelerado declive del porcentaje del cine francés desde 1914; en 1916 los norteamericanos ocupan el tercer lugar detrás de italianos y franceses, con el 10 por ciento de los estrenos; en 1917 ocupan el segundo lugar con el 30 por ciento; y a partir de 1918 ocupan ya más del 50 por ciento de la cartelera, posición que desde entonces nunca han abandonado. (Cfr. Amador-Ayala Blanco 2009). Para Elena (1998: 215), “la pérdida de sus mercados latinoamericanos fue una de las principales causas de la crisis de la industria italiana en la posguerra”.

Si durante el periodo de entreguerras el cine de los Estados Unidos monopoliza las pantallas de todo el mundo occidental, a su vez, la producción fílmica en ese país se concentra en unos cuantos consorcios que, después de 1935, son los siguientes: cinco *majors* (grandes) que son Paramount, Fox, M.G.M., Warner Brothers y R.K.O.; y tres o cuatro *minors* (pequeñas) que son Universal, Columbia, United Artists y Republic (Sadoul 1972: 232).²³⁶ Todas ellas se agrupan en un gran cártel, la Motion Picture Producers and Distributors Association of America

²³⁶ La Paramount se organiza en 1914, United Artists en 1919, Metro en 1919 (“Desarrollo cronológico,” 1939: 139).

(MPPDA) que brinda a los industriales de Hollywood, entre otros, el servicio de agencia de exportaciones.²³⁷ Es a través de la MPPDA que los productores y distribuidores de los Estados Unidos, de manera unificada, negocian frente al exterior con las autoridades o con los gobiernos todos aquéllos asuntos que pueden afectar el buen curso de los negocios (aranceles, cuotas de exhibición, topes en los precios de taquilla, censura, etc.).²³⁸

En Europa, siguiendo el modelo estadounidense, en Gran Bretaña se forma en 1940 la Organización Rank. Hasta ese año, en Francia, predominan Gaumont y Pathé. La UFA, el gran monopolio fílmico alemán fundado en 1918, se beneficia enormemente del régimen nazi durante el decenio de 1930. El impulso de Mussolini a la industria fílmica italiana es prácticamente inapreciable en la exhibición foránea. (Sadoul 1960: 80-84).

En lo que se refiere a la producción de película virgen, la materia prima fundamental para la producción de películas, la Eastman-Kodak Company (desde 1889) goza de un cuasi monopolio de facto a nivel mundial, apenas disputada por la francesa Pathé (después de 1910), la alemana Agfa (después de 1910), con su filial estadounidense Ansco; la italiana Ferrania (1923), la belga Gevaert y la japonesa Fuji (hacia 1920). (Sadoul 1960: 156-161). Lumière, que todavía en los decenios de 1920 y de 1930 continua la fabricación de placas fotográficas para los observatorios astronómicos y para la toma de radiografías, es absorbido, años después, por el consorcio suizo Ciba; éste, asociado con la británica I.C.I. absorben a la Ilford, fabricante inglés de película fotográfica. Agfa y Gevaert se fusionan y la estadounidense 3M adquiere a la italiana Ferrania. (Gómezjara-De Dios 1973: 38-39).

En México, la principal proveedora de película Eastman es la American Photo Supply, Co. S. A.:

Esta Compañía está operando desde 1894 y está considerada como la más antigua en la América Latina. Desde el año de 1932 distribuye en exclusiva la película de cine Eastman y proporcionó el material virgen para la primera película sonora que se hizo en México. Desde esa fecha hasta diciembre de 1955 ha suministrado el material virgen para 1.241 películas de largo metraje. (Rangel-Portas 1957: 976).

²³⁷ Sadoul 1960: 80. También apunta servicios de mano de obra y servicios de censura. Este último es para evitar la intromisión gubernamental o de organizaciones cívicas o religiosas.

²³⁸ Como se menciona en el subapartado sobre “Censura Política y Moral”, del apartado 3.4., la Motion Picture Producers and Distributors Association of America, con Will Hays como presidente, se transforma, hacia 1945, en la Motion Picture Association of America (MPAA) (*vid. supra*).

En un anuncio de 1939 afirmaba que las cinco más destacadas producciones nacionales en 1937 y las 10 mejores películas extranjeras “[...] fueron logradas con Película Kodak Super X e impresas en película positiva Eastman [...]”. (Anuncio, Directorio 1939: 5).

Con un impacto marginal en la producción fílmica nacional, también existen en nuestro país proveedores de películas Du Pont y Gevaert. (Rangel-Portas 1957: 976).

El número de *copias* de cada título que las agencias distribuidoras destina a cada uno de los territorios en los que se ha repartido el mercado se determina por las prácticas de explotación, el número de salas y la “rapidez de circulación de las películas”. (Sadoul 1960: 167).²³⁹ Para el caso de América Latina las prácticas comerciales siguen muy de cerca las propias de los Estados Unidos. El *lanzamiento* de una película que va a iniciar su *corrida* comercial se acompaña de un amplio despliegue publicitario en los diversos medios de comunicación, carteles, presentaciones de gala, a través de “avances” o *trailers*, en las mismas salas de su próximo *estreno* y otras formas. Inicialmente, la película se distribuye en *exclusividad* en un número reducido y selecto de salas; luego su proyección se reserva para diversas ciudades importantes. Agotada la primera, se puede pasar a una *segunda exclusividad* en otras salas, de donde pasa a la *corrida general*, que se efectúa escalonadamente: *primera, segunda, tercera y cuarta corridas*.

La agencia distribuidora organiza para la exhibición los *programas* que forman las funciones de las salas de cine. El atractivo principal de cada programa lo forma la película de largometraje, que se *complementa* con documentales, cortometrajes, revistas o noticieros filmados o animaciones. En salas de segunda o de tercera corrida pueden presentarse *programas dobles* o hasta *triples*. Esta práctica es habitual en los Estados Unidos y en América Latina, pero se encuentra generalmente prohibida en Europa.²⁴⁰ Después de su explotación, los exhibidores deben regresar las copias a las agencias distribuidoras.

Ya habíamos comentado que, entre los mecanismos para estabilizar la demanda propios de las industrias culturales, están lo que Breton llama “acuerdos vinculatorios”.²⁴¹ En los Estados Unidos los grandes monopolios de la producción controlan, a través de la distribución, a los exhibidores “independientes” con la práctica del *block booking* (localidad bloqueada) o *blind booking* (localidad a ciegas): “por estos contratos, un ‘independiente’ que quiera *programar* en

²³⁹ Nos basamos en Sadoul (1960: 167-169) para la descripción del funcionamiento de la distribución en el periodo que se estudia.

²⁴⁰ Según María Lucía Castrillón (1995: 41) en Francia se prohíbe la doble programación en 1940 y se obliga a la proyección de un documental antes de la película principal.

²⁴¹ *Vid. supra* el apartado 1.3.

su sala una película de éxito debe, o bien alquilar este *Film A* con un conjunto de producciones secundarias (*films B y C*), o bien, abastecerse con un distribuidor durante una parte o la totalidad del año.” Este mecanismo también se aplica en las naciones o regiones supranacionales sin producción fílmica o de producción esporádica o poco significativa, donde la distribución es la “rama clave” de la industria (Sadoul 1960: 169).²⁴² El *block booking* es una práctica común y generalizada hasta nuestros días a pesar de que ya, en 1927, el gobierno de los Estados Unidos la declara ilegal, como resultado de una investigación sobre Paramount por prácticas monopólicas, que se generaliza a toda la industria fílmica estadounidense. (“Sensacional desarrollo”, 1939: 153).

Es a través del pago que hacen los espectadores en la taquilla de las salas de cine que la rama de la exhibición aporta a la industria fílmica el grueso de sus ingresos. Como hemos visto, los exhibidores no son propietarios de las películas o *programas* que se proyectan en sus salas cinematográficas. Como resultado de los acuerdos que establecen con las agencias distribuidoras, pueden presentarlas por un determinado número de días, en un determinado número de salas, a cambio de una cantidad fija convenida o por un porcentaje de los ingresos de la sala. (Sadoul 1960: 77, 78).

En cada población o región las salas de cine se organizan en forma de circuitos o cadenas. La idea general es categorizar a las salas para asignarles estrenos o películas de segunda corrida. Hacia 1919, en los Estados Unidos, después de la terminación de la Guerra Mundial, con el florecimiento de la construcción de salas cada vez más grandes, es que se generaliza la formación de *cadenas* y el sistema de *circuitos*, algo ya perfectamente establecido y desarrollado en diversos países de Europa bajo el control vertical y monopólico de los grandes consorcios de la producción. (“Desarrollo cronológico,” 1939: 139).

AGENCIAS DISTRIBUIDORAS DE CINE EXTRANJERO EN MÉXICO

Hacia 1927, la firma norteamericana First National Pictures,²⁴³ contaba con una sucursal en México encabezada Mr. Falt. (Anónimo, “Los teatros modernos de cine en Estados Unidos”, *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, no. 10, [feb. 1927, p. 4]). Universal Pictures establece

²⁴² “Hollywood impuso el *block booking*, el alquiler en bloque de los films, y monopolizó las salas por periodos superiores a un año, gracias a esa práctica comercial que impone a un explotador, que quiere conseguir una obra de éxito, el alquiler de muchos otros films con frecuencia muy mediocres” (Sadoul 1972: 285). El sistema de *block booking* se establece o se “idea” en los Estados Unidos hacia 1912 (“Desarrollo cronológico,” 1939: 139).

²⁴³ la First National Pictures se funda en 1917 (“Desarrollo cronológico,” 1939: 139).

una sucursal en México, por lo menos, desde 1919, en cuya gerencia estuvo Juan de C. Alarcón. (Cfr. 271 Películas, 1941: 87-88).²⁴⁴ Se asientan en nuestro país, desde antes de 1930, Fox Films México,²⁴⁵ Metro-Goldwyn-Meyer,²⁴⁶ Paramount Pictures (Paramount Films, S.A.)²⁴⁷, Film Booking Offices (F. B. O.) y Artistas Unidos (Sánchez García 1944: 175). Hacia fines de 1928 se establece en México Pathé Films, S.A., que se considera la sucesora de P.D.C. (*Magazine Fílmico*, [dic. 1928?]). En 1931, la Columbia Pictures abre sus “oficinas directas” en México (Columbia Pictures de México, S. A.). (Sánchez García 1944: 179).²⁴⁸ Desconocemos la fechas del arribo de la agencia de United Artists,²⁴⁹

Un paso decisivo en la sonorización de la exhibición nacional y en las posibilidades futuras para el desarrollo de la cinematografía sonora mexicana es el establecimiento, en 1928, en la capital mexicana, de una agencia de la Warner Brothers para dar a conocer a todos los mexicanos el vitáfono, su sistema sonoro de películas. Joseph S. Barkey es el encargado de fundar e instalar la sucursal de la empresa en México, y Tom N. Parker, será el gerente. (“Warner” 1928).²⁵⁰

²⁴⁴ En mayo de 1931, Jacobo Epstein es designado gerente de la Universal Pictures. (Sánchez García 1944: 179).

²⁴⁵ Vicente S. Palacios, un “viejo cinematografista”, subgerente de la Fox Films México, muere el 27 de abril de 1930. En 1932, George Bell es sustituido por V. Ramón García. En 1933 se designa como gerente general a Clarence W. Margon. El primero de enero de 1934 Gustav Mohme se encarga de la gerencia, que abandona para hacerse cargo de CLASA-Mohme, en los Estados Unidos. (Sánchez García 1944: 177, 183, 187, 189). En marzo de 1942, Salvador Osio deja la subgerencia de la 20th Century Fox para distribuir películas mexicanas en el sur de los Estados Unidos. Lo sustituye Carlos A. Sánchez. (Sánchez García 1944: 219).

²⁴⁶ En 1931, W.L. Simpson deja la gerencia de Metro-Goldwyn-Meyer, que ocupa el Sr. Gottlieb. En junio de 1934 fallece su gerente general, Carlos Niebla. De manera repentina, el 5 de diciembre de 1934, fallece el periodista Rafael Bermúdez Z., que estaba al frente de la oficina de publicidad de la MGM. Como programista, a partir del 16 de febrero de 1942, se designa a Paco de la Reguera. (Sánchez García 1944: 179, 191, 195, 219).

²⁴⁷ En 1933 Jesús Grovas es nombrado subgerente de la Paramount Pictures. En septiembre de 1934, Vicente Saisó Piquer deja la gerencia general para dedicarse a la distribución de películas mexicanas en España. Lo sustituye J. P. Sussman. El 17 de junio de 1935, la Paramount Films inaugura nuevas oficinas en las calles de Ayuntamiento. En 1937, se hace cargo de la gerencia George P. Vallard. (Sánchez García 1944: 187, 193, 199, 205).

²⁴⁸ Queda al frente Juan de la C. Alarcón, “viejo cinematografista mexicano”. En 1932, Alarcón renuncia “para dedicar todas sus actividades y energías al cine mexicano”, siendo sustituido por Juvenal B. Urbina. (Sánchez García 1944: 181, 183).

²⁴⁹ En 1932 es designado gerente de Artistas Unidos, SA, en México, George Kollman, que sustituye a Servando de la Garza. En 1933, el gerente designado es Walter Gould. En el mismo año es designado Samuel Saidelman como gerente interino. En julio de 1934, Federico del Sordo, mexicano, es nombrado subgerente de Artistas Unidos en Venezuela. (Sánchez García 1944: 183, 187, 189, 193).

²⁵⁰ En noviembre de 1933 Oscar Brooks sustituye a Álvarez Bolio en la subgerencia; éste irá al mismo puesto en Chile. En septiembre de 1934, A. S. Abilez sustituye a Felipe Mier en la gerencia de la Warner en México. En julio de 1941 Oscar J. Brooks pasa de la subgerencia a la gerencia de la Warner Brothers. (Sánchez García 1944: 189, 195, 215). Brooks ingresa a la Warner-First National como taquígrafo; después es secretario de Felipe Mier. Más tarde, “en la época de Arturo Abela y Joseph Mullen”, se desempeña como publicista, programista, vendedor, jefe de ventas, hasta llegar a la subgerencia. (“Óscar J. Brooks, gerente general de Warner-First National Pictures”, *Excelsior*, supl. cinematográfico, 19 mar. 1942, p. 12. Documento proporcionado por Edgar Santoyo Samperio).

Además de las grandes firmas de los Estados Unidos, también tienen agencias, representantes o concesionarios numerosos sellos menores, tanto de origen norteamericano, como europeo. Así, se identifica a Rafael de la C. Blanco como “alquilador de películas”, quien acaba de abrir un nuevo despacho. (Anónimo, “Don Rafael Blanco abre otro despacho”, *Mundo Cinematográfico*, vol. 1, no. 6, agosto de 1930, p. 8). Distribuye películas de productoras pequeñas, como Chesterfield. (Anuncio, *Mundo Cinematográfico*, v. 2, no. 12, feb. 1931, pp. 20-22). Se trata de un empresario muy interesado en ostentar sus “triumfos” pues, con frecuencia, se reseña su vida social en la revista *Mundo Cinematográfico*: se informa de sus problemas de salud (Anónimo, “A través de mi objetivo”, *Mundo Cinematográfico*, v. 2, no. 16, jun. 1931, p. 20), así como de las sucesivas mejoras a su residencia en la ciudad de México. (Anónimo, “La nueva casa de R. de la C. Blanco”, *Mundo Cinematográfico*, v. 2, no. 20, oct. 1931, pp. 20, 22).

También la germana UFA ToBis está representada en México por la Compañía Importadora de Películas Bindel y Cía., en Uruguay 37; el gerente es W. Bindel y el subgerente es S. Contreras D. (Anuncio, Directorio 1939: 116).

En 1942, en un anuncio, sin indicar el nombre de la empresa, se informa de una oficina que representa a la Argentina Sono Film, S.A.C.I. y a Lumiton Cinematográfica Argentina. Se localizan en Paseo de la Reforma 72, su representante general es José M. Rodríguez, el gerente es Luis Moulinie y el gerente de ventas es Guillermo Haza. (Anuncio, ACLA 1942: 159).

Hacia 1944, los alquiladores y distribuidores de películas en nuestro país, tanto de material nacional como extranjero, eran los siguientes (“Alquiladores y distribuidores de películas,” Guía 1944: 259):

Artistas Unidos, CLASA, Cinematográfica Internacional, S. A., Cinematográfica Distribuidora de México, S. de R. L., Cinematográfica México, S. A. (CIMESA), Cinematografistas Unidos, S. de R. L., Columbia Pictures, Dadá Jorge M., Distribución California “Series Republic”, Distribuidora Independiente, S. A., Films Intercontinental, S. A., Films Victoria, S. de R. L., Fox Films de México, S. A., Hispano Continental Films, S. de R. L., Iracheta Films, S. A., Ixtla Films, S. A., Lux Films, S. de R. L., Metro-Goldwin-Mayer de México, Mier y Cía., S. de R. L., Noticiero “Actualidades”, Paramount Films, S. A., Películas Nacionales y Extranjeras, S. de R. L., Radio Pictures de México, S. A., Sevilla Manuel de, Universal Pictures Corporation de México, Warner Bros. First National Pictures, S. A.

Hacia 1946, de acuerdo con los datos del *Anuario cinematográfico latinoamericano*, 1946-47, las casas distribuidoras de películas norteamericanas en México, D.F., con sus responsables, son las siguientes (ACLA 1946-47: 289):

CASAS DISTRIBUIDORAS DE PELÍCULAS NORTEAMERICANAS EN MÉXICO, D. F.	
Fuente: <i>Anuario cinematográfico latinoamericano</i> , 1946-47	
ARTISTAS UNIDOS Av. Morelos, 102 Tels.: 36-01-40 y 13-24-20	Gerente: Jaime Urbina
COLUMBIA PICTURES Versalles, 43 Tels.: 36-47-94 y 12-92-91	Gerente: Sergio Kogan
FOX FILM DE MÉXICO Donato Guerra 24, bajos Tels.: 36-48-18 y 12-01-05	Gerente: Allen M. Noye
METRO GOLDWYN MAYER Abraham González, 67 Tels.: 35-48-30 y 12-99-73	Gerente: Carlos Niebla
MONOGRAM PICTURES Av. Ejido, 19 Tels.: 35-38-98 y 12-01-48	Gerente: Bernard Gates
PARAMOUNT PICTURES Sullivan, 93 Tels.: 35-90-17 y 12-82-25	Gerente: Lázaro Constantine
R. K.O. PICTURES Av. Ejido, 43 Tels.: 36-35-73 y 12-85-11	Gerente: Harry Davis
REPUBLIC PICTURES Av. Morelos, 63 Tels.: 18-44~89 y 35-35-65	Gerente: Carl Ponedel
UNIVERSAL PICTURES DE MEXICO Paseo de la Reforma, 152 Tels.: 36-42-99 y 12-36-24	Gerente: Vicent Palmeri
WARNER BROS. Donato Guerra 24, altos Tels.: 36-26 93 y 12-23-65	Gerente: Michel Sokol

Tabla 9

4.2. Públicos y mercados en el decenio de 1930: cine sociedad y públicos, audiencias, espectadores, consumo, mercados. Los públicos y el cine sonoro: cine hablado en inglés; cine hablado en español.

El público determina el buen o el mal éxito de una obra; pero la aceptación de una obra, por parte del público, no implica su mérito.

Humberto Rivas L., 1930²⁵¹

Hemos insistido en el crucial papel que juegan los públicos en el proceso de circulación de la mercancía fílmica y en la interrelación que se da entre ellos y la evolución de las fórmulas dramáticas. Es un proceso complejo e incierto en el que la producción fílmica intenta adaptarse a las necesidades y demandas de los espectadores. Es una relación plena de incertidumbre cuyas líneas de comunicación y de retroalimentación se encuentran saturadas de interferencias y de malos entendidos. Desde la perspectiva del sistema de producción, el único indicador claro de la respuesta a las propuestas fílmicas es la taquilla. Con frecuencia la calidad, originalidad y buena factura de una película resultan aspectos totalmente ajenos a los factores que determinan su buen éxito en taquilla. Como hemos visto, las empresas productoras enfrentan la incertidumbre del consumo con diversas estrategias entre las que destacan la explotación de las fórmulas dramáticas y genéricas. En la actualidad esa es la única evidencia que conocemos de la relación producción-espectador: la variedad temática y numérica de la producción, y el conocimiento de su buena o mala recepción. Se trata de procesos donde el valor intrínseco de una obra se subordina a los imperativos mercantiles.

En efecto, conocemos y tenemos acceso a gran parte, tanto de la producción fílmica del periodo formativo de la industria cinematográfica mexicana, como a la que ofrecían las empresas estadounidenses y europeas en el mercado mexicano de cine. Pero ¿qué opinan los espectadores acerca de la oferta fílmica de ese periodo? ¿Cómo se reciben las películas sonoras, musicalizadas y parlantes? ¿Deben aceptarse o rechazarse las películas habladas en inglés? ¿Qué opinión merecen las películas mexicanas sonoras?

Por otra parte, ¿de qué manera la prensa (periodistas, gacetilleros, críticos de cine, intelectuales) se aproximan al fenómeno de la sonorización y a las primeras experiencias habladas en inglés y en español?

²⁵¹ Humberto Rivas L., “El teatro y el público”, *El Espectador*, no. 6, 27 de febrero de 1930.

Sobre los públicos que llenaban las salas hasta los bordes, con la complacencia de los propietarios de las mismas y la indiferencia de las autoridades, se pueden encontrar pistas, como la de una lectora –Mariluz-, que escribe a *Magazine Fílmico* (diciembre de 1928), para expresar su desacuerdo con un comentario sobre *El lirio amarillo*²⁵², para señalar:

(...) En *El lirio amarillo* hemos encontrado artistas de nuestra simpatía y un argumento que nos ha satisfecho. Ella es hermosísima y por ‘poco artista que sea’ (...), nos gusta; él es ‘un hombre’, nos llena, es un artista que da la medida, y el argumento es de los que gustan a las mujeres, que son las que tienen la palabra, porque son las que llenan los cines; en consecuencia, ojalá tuviéramos con frecuencia argumentos tan bonitos y artistas tan de nuestro agrado como Clive Brook y Billie Dove.

Hacia 1929, a punto de irrumpir las primeras películas sonoras en el mercado mexicano, un articulista anónimo, afirma que “(...) el público de México sabe bastante de cine y sabrá apoyar cualquier esfuerzo para la creación de la cinematografía mexicana.”, pero que “no hay razón para aceptar películas malas por el solo hecho de ser mexicanas, que en México se hagan películas siquiera medianas y verán los productores que pueden ser aceptadas” por los exhibidores. (Anónimo, “La cinematografía mexicana”, *Magazine Fílmico: supl. de la industria cinematográfica*, [s.n., s.a., ¿1929?, p.8] [en portada Dolores del Río]).

El redactor califica la situación del cine mexicano como “desconsoladora” y lamenta el desinterés por “crear” una cinematografía mexicana. Por el contexto podemos suponer que hace referencia a películas mexicanas mudas que son rechazadas parejamente por espectadores y exhibidores por falta de calidad. La “calidad” es el único recurso para poder competir por un lugar en la cartelera cinematográfica del momento. Un par de años más tarde el argumento de la “calidad” queda relegado por el factor del idioma. Se dice que una “regular” película mexicana hablada en español es preferible a una “magnífica” película en inglés.²⁵³

En efecto, a partir de 1932, con el buen éxito de público de la creciente producción mexicana sonora, el cine en español manufacturado en Hollywood enfrenta un creciente rechazo de los espectadores, a pesar de los esfuerzos publicitarios que ponderan su trascendencia (Denegri, “Historia del cine hablado en español”, *Filmográfico*, no. 2, may. 1932, pp. 10-11) y la invitación a ver a figuras ya conocidas en nuestro medio y que se presentan en dichas cintas

²⁵² *The yellow lilly* (Alexander Korda, 1928), estrenada en el cine Olimpia el 26 de octubre de 1928 (Amador-Ayala Blanco 1999: ficha 4478).

²⁵³ Ver *infra*.

(Denegri, “Cómo vivían las estrellas del cine español”, *Filmográfico*, no. 3, jun. 1932, pp. 9-10). El creciente desafecto de los públicos hacia las producciones en castellano de Hollywood lleva a Joseph H. Seidelman, gerente de exportación de Columbia Pictures, a opinar, en 1934, que “las películas de ambiente latino y habladas en español, deben de hacerse en los países de habla española”. (Sánchez García 1944: 189).

Después de una veintena de estrenos, la euforia del éxito y las expectativas de un futuro promisorio del cine hablado en español hecho en México se apoderan de algunos periodistas que afirman:

Hoy, las películas nacionales son esperadas con interés y recibidas con positivo agrado... El público prefiere una regular cinta en español, a una magnífica en inglés. Y tiene razón. Los letreros que traducen los diálogos en las películas habladas en inglés, son sólo un arbitrio de la industria norteamericana para conservar el mercado internacional que adquirió cuando el silencio destruía las barreras del lenguaje (...) La concurrencia a los salones cinematográficos, integrada en su mayoría por clases populares, es más accesible a las sensaciones que recibe por los medios más simplificados y directos; por eso es que ve con gusto las películas que puede entender y apreciar tal cómo son elaboradas, sin necesidad de echar mano de recursos auxiliares como los famosos letreros. (Hereje, “Películas y pantallas. El cine nuestro y el teatro nacional”, *El Redondel*, no. 250, 10 sep. 1933, pp. 6, 11).

Mientras, el cine hablado en inglés, bien recibido en los reducidos círculos de cinéfilos educados y alto poder adquisitivo, tiene dificultades para colocarse entre las masas analfabetas o semianalfabetas. En ese contexto, desde 1929 se desatan campañas de prensa, especialmente las lanzadas por *El Universal* en contra de los subtítulos en inglés y de las películas habladas en inglés para detener la “invasión pacífica” de la cultura angloamericana. Varios sectores y publicaciones se hacen eco de esa campaña, como *El Espectador*, que insiste en la carencia de justificación para imponer al público un espectáculo en otro idioma diferente al español (no. 1, 23 ene. 1930); un año después de su arribo, el público está insatisfecho con el vitáfono y más insatisfecho porque los subtítulos vienen en inglés; “el vitáfono no es ni teatro ni cine”, “[...] debe reunir, íntimamente penetradas, la mímica del cine y la dicción del teatro. El vitáfono es ya - gangoso, torpe, molesto [...]” (J., “El vitáfono”, *El Espectador*, no. 6, 27 feb. 1930, p. 4).

Es importante señalar que la producción hablada en español, específicamente la creciente y exitosa producción mexicana, incorpora y suma nuevos espectadores a la industria cinematográfica, que se expresa en el creciente número de salas que comienzan a construirse a

partir de 1934. Es en el decenio de 1930 que se desata la fiebre de construcción de salas gigantes en toda la República, como el capitalino cine Florida, con 7,500 butacas (Alfaro-Ochoa 1998: 28-29). Una nota del escritor Mauricio Magdaleno ilustra con claridad y amplitud el destacado lugar del cine mexicano entre los públicos populares:

[...] Porque, como quiera que sea y mírese el asunto por la [sic] lado que más convenga a quien lo examine, el cine ha entrado, de lleno, en el país, al ralo estadio de nuestras contadas industrias. Los estrenos de cintas de factura nacional se multiplican y representan, casi invariablemente, éxitos de público y de taquilla. En las barriadas de la capital y en las provincias, significan acontecimientos desusados y es frecuente ver formar largas colas para adquirir el billete de entrada. Una buena cinta mexicana desplaza, de antemano, toda competencia extranjera. De dos cines próximos, uno de los cuales estrena una película yanqui o europea y el otro una nacional, el primero se queda vacío a expensas del segundo. Sólo en los salones elegantes del centro se tuerce la cara a la producción de casa, y si el film –como en la mayoría de los casos y muy lógicamente- aborda un asunto rural, revolucionario o no, las gentes distinguidas sufren disgusto y condenan la elección de temas de peladitos o revolucionarios. Eso no es *chic*, desde luego. Hace mal a la hora del té. La gloria de la película mexicana es la barriada, de salón enorme y desbordante de público, que grita de entusiasmo al reconocer a sus tipos, al oírles el habla inconfundible, al tomarle calor –emoción y amor- a la peripecia, al reír chistes y dichos de nuestra tierra, lado a lado de plebeya charamusca cantada por *Micrós* y de los cacahuates. Y es que no hay nada más emocionante, después de cinco o seis años de oír inglés –inglés malo y a la fuerza, quieras o no- que oír hablar a nuestros tipos en nuestra propia lengua. [...] (Mauricio Magdaleno, “Posibilidades del cine mexicano”, *El Nacional*, 27 mar. 1934).²⁵⁴

Sobre el incremento de los públicos gracias al nacimiento y desarrollo del cine mexicano, el cineasta Humberto Gómez Landero observa el aumento notable de salas de exhibición, de 282 en 1934, a 1,726 en 1947 y 2,449 en 1952; “con estas cifras, hemos querido enfatizar la formidable acción que ejerció el cine hablado en español en el monstruoso desarrollo de la nuestra industria.” Dice Gómez Landero que tal incremento no se debe al aumento poblacional,

²⁵⁴ Información proporcionada por Edgar Santoyo Samperio. El zacatecano Mauricio Magdaleno (1906-1986), autor de la nota, novelista (*Concha Bretón*, 1936; *El resplandor*, 1937; *Las palabras perdidas*, 1956), ingresa a la escritura fílmica de la mano de su compañero de aventuras teatrales, Juan Bustillo Oro, con quien adapta su cuento *El compadre Mendoza*, para la cinta homónima dirigida en 1933 por Fernando de Fuentes. Entre otras adaptaciones fílmicas y fallidos intentos como realizador (*El intruso* y *Su gran ilusión*, 1944; *La herencia de la llorona* y *La fuerza de la sangre*, 1946), como ya vimos, más tarde, como guionista y coguionista al lado de Emilio Fernández se integra al extraordinario equipo de creadores que también forman el cinefotógrafo Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

ascenso del nivel de vida o a la mejor educación derivadas de las políticas oficiales desde la época de Obregón “bajo el signo de Vasconcelos”;

si indican, en cambio, sin género de duda, QUE EL NÚMERO DE AFICIONADOS AL CINE SE TRIPLICÓ EN UN PERIODO DE CATORCE AÑOS; pero no únicamente esto, sino que esa mayor afición al espectáculo se debe esencial y principalísimamente al auge de la industria de producción de películas mexicanas que, por primera vez, ofrecía a las clases populares, por un conducto mexicano insospechable, un espectáculo ameno, barato, de asimilación y comprensión fácil –aquí el milagro de la palabra-, y todavía algo mejor: un espectáculo que era y es la expresión genuina de sus más caras tradiciones, *último residuo robustecedor de la idea de lo nacional.* .

Y concluye:

[...] La evolución del cine mexicano está íntimamente ligada con la evolución política y social de México en los últimos años. Es, pues, por sus orígenes y por su esencia, un espectáculo eminentemente popular. (Gómez Landero 1957: 34-35).²⁵⁵

La oficina de Estadística y Estudios Económicos del Departamento del D.F. publica datos sobre la asistencia al cine en el Distrito Federal: en el mes de noviembre de 1937, asistieron 2.423,945 personas y pagaron un total de 1.433,794.34 pesos. Si se compara con los periodos 1932 (463.6) y 1933 (882.2), ese dato muestra la duplicación de los ingresos en taquilla. (Sánchez García 1944: 205).

Los pocos cinéfilos, entre ellos algunos críticos de cine capaces de entender el inglés, se quejan de la pésima calidad del sonido en las salas cinematográficas. Por otra parte se solicita a las autoridades que exijan más letreros en español, para que el público mexicano pueda comprender mejor los argumentos de las películas que llegan de Hollywood. (Anónimo, “Películas y pantallas. Es necesario dotar a las películas de mayor número de letreros”, *El Redondel*, año 5, no. 219, 5 feb. 1933, p. 6).

²⁵⁵ Mayúsculas y cursivas en el original. Para sus asertos, Gómez Landero retoma datos de *La estructura social y cultural de México*, de José Iturriaga, editada por el Fondo de Cultura Económica en 1951. Dicha obra se ha reeditado cuatro veces, la primera, en 1987, por la Secretaría de Educación Pública, en la colección Cien de México; en 1994, en una edición conjunta de Nacional Financiera y el Fondo de Cultura Económica, para la colección Los Noventa; en 2003 el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM, ahora Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México), realiza una edición facsimilar de la edición del FCE, de 1951, como parte de la serie Clásicos de la Historiografía Mexicana del Siglo XX; y, en 2012, los herederos de José E. Iturriaga publican una nueva edición, con el apoyo de la H. Cámara de Diputados. Con datos y asertos de esa obra nos hemos apoyado para el desarrollo de algunos aspectos relacionados con las industrias culturales en México en el apartado 3.2. *Vid. supra*.

Desde la perspectiva del buen aficionado al cine, son recurrentes los clamores por la pobreza de la oferta fílmica, copada por la cinematografía estadounidense. La buena protección oficial que se brinda a la industria cinematográfica nacional, debe extenderse al cinéfilo y alentar el interés por traer a la capital mexicana filmes producidos en otras partes del mundo –o sea, europeos- que no sean de los Estados Unidos. Se pondera el interés artístico, humano y social de las producciones de naciones como Alemania, Rusia, Francia, Italia, Checoslovaquia, Inglaterra y Austria. (Luna, Jaime, “Lunatismos Cinemáticos [Distribución de cine europeo]”, *Filmográfico*, no. 3, jun. 1932, p. 26).

Las dificultades de las películas del viejo continente para penetrar un mercado copado por el cine de los Estados Unidos las formula una empresa sueca, la Europa Films, que a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores expresa, en 1934, su interés en la exhibición de películas con base en un intercambio comercial. (Sánchez García 1944: 189).

4.3. La comercialización de las películas mexicanas.

Hacia los años de 1916 y 1917, parcialmente normalizada la vida política y social del país con la victoria del carrancismo y con la promulgación de la Constitución, el 5 de febrero de 1917, en la precaria producción fílmica mexicana predomina el rodaje de cintas de ficción y de largometraje. En esas difíciles condiciones, la producción mexicana tiene que pelear por un espacio en la cartelera fílmica y cada cinta tiene que abrirse camino por sí misma para distribuirse y exhibirse. Hubo éxitos importantes e, incluso, empresarios de la exhibición como Germán Camus se animaron a producir algunas películas. Al respecto, recuerda el cineasta Gabriel Soria:

Prácticamente, el cine mexicano, como industria, no existió durante la época de las películas silenciosas. Fueron muchas las hechas desde aquel tradicional *Grito de Dolores* [1908], producido por el señor [Felipe de Jesús] Haro, y aunque todas rindieron pingües utilidades, estaba tal mal organizada la distribución y por ende la explotación, que, como digo antes, no podía considerarse el negocio como una industria, puesto que no se había establecido. (Soria 1934).²⁵⁶

Tanto los primeros ensayos sonoros de 1929, como la producción plenamente “regular” del decenio de 1930 se realiza en circunstancias similares a las del periodo mudo: producciones

²⁵⁶ Interpolaciones del autor.

improvisadas carentes de planeación, con argumentos deficientes y graves insuficiencias técnicas, severos problemas de financiamiento, dificultades para distribuir y exhibir las películas realizadas con tanto esfuerzo. Sin embargo, gracias al sonido, el número de películas parlantes mexicanas, acompañadas de temas musicales de moda, se incrementa con buenos resultados en taquilla.²⁵⁷

En ese contexto, teniendo la cinematografía mexicana en el horizonte una treintena de títulos producidos y las expectativas de muchas más, el empresario de la producción y de la distribución Jorge Pezet, destaca la importancia de la distribución en el proceso de comercialización de una cinta. Afirma que, después del argumento, el aspecto más importante es “la explotación de la película en materia de anuncio y publicidad, trabajo que depende de la persona o empresa a la que se le confíe su distribución”. (Pezet, 1934).

El empresario que, seguramente, considera dadas y conocidas las formas para distribuir y exhibir en la capital y en el país, se limita a describir las posibilidades que se le presentan a un productor para distribuir su material en el exterior del país:

Ahora en lo referente a distribución en el exterior, existen dos sistemas. El primero, mediante la venta de la película a precio fijo a alguna compañía de Estados Unidos la que se encarga de distribuirla en todos los países de habla española, en California y a lo largo de la frontera con México. O bien, mediante distribución directa por el interesado o sus agentes y representantes en cada uno de dichos territorios.

El primer sistema, a su vez, se subdivide en dos. O la película se vende en definitiva a una compañía americana (sic por estadounidense), o ésta toma la película en distribución, en cuyo caso, por lo regular, paga el costo de producción al propietario, fijándole además un porcentaje sobre los ingresos obtenidos en la distribución. El primer método, que no es el más generalizado, resulta desde luego más interesante para el productor.” (Pezet, 1934).

Resulta de interés señalar que, para Pezet, un empresario mexicano de la producción y de la distribución, es más ventajoso la enajenación definitiva de una cinta a una distribuidora foránea; pero también indica que no es el recurso “más generalizado”. La solución que propone parece útil para aquéllos productores pequeños e improvisados (la mayoría de entonces) que, difícilmente darían continuidad a su labor. Parecerían más convenientes para una empresa dedicada de lleno al cine la distribución directa o encargar la distribución a cambio de un

²⁵⁷ A principios de 1934, *Santa*, cuyo costo de producción fue de \$45 mil pesos, había producido \$700 mil pesos de entradas brutas. (Cfr. *Ingeniero Gallo* [Gustavo Sáenz de Sicilia], en *El Ilustrado*, mar. 1934, citado por García Riera 1992-1997: v. 1, p. 51).

porcentaje en los ingresos. En ambos casos la empresa mantiene la propiedad y el control total de su producto. Otra posibilidad que puede explicar las conclusiones planteadas por Pezet, es que son la expresión más cruda de sus intereses y conveniencias como agente distribuidor.

Por su parte, el cineasta y argumentista Miguel Ruiz nos proporciona varias definiciones necesarias para comprender la actividad económica del cine y que nos ayudan a comprender los procesos de la comercialización filmica en nuestro país. Aporta una serie de parámetros y definiciones operativas relacionadas con el costo de producción, tiempo de recuperación, número de copias necesarias para explotar cada filme en otros territorios, etc. (Ruiz 1934):

1. “Por costo de producción debe entenderse el costo del negativo con la primera copia de trabajo. Sobre ese costo viene el de las copias y el de publicidad.”²⁵⁸

2. “(...) Cada producción necesita por lo menos un año de explotación para ser exhibida en todos los cines de la República (...).” Ruiz no indica cuantas copias se requieren para la explotación de una película en el país.

3. “(...) Se necesitarían no menos de 25 o 30 copias de cada película para conseguir su total explotación en todos los países de habla española.”

4. “(...) Ninguna de nuestras cintas ha rendido, hasta la fecha [1934], la cantidad total que debe producir, excepción hecha de las que, como *Almas encontradas*, *La noche del pecado* y algunas otras, han sido vendidas [a un distribuidor].”²⁵⁹

5. Las entradas brutas de una película resultan de la suma de los ingresos obtenidos de su explotación en el país y en el exterior.

Tanto Jorge Pezet como Miguel Ruiz presentan estos trabajos como parte de *La primera guía cinematográfica: para el año de 1934*, editada por el publicista Santini. Esa obra, además de informativa, es de carácter formativo y orientador. Esta plena de consejos para todos aquellos aspirantes a ingresar y arriesgar sus capitales en la novedosa y –ahora- promisoría industria cinematográfica mexicana.

²⁵⁸ Pezet, en la referencia anterior, menciona que la publicidad corre a cargo de la empresa distribuidora. Es posible, que en cualquier caso, esa inversión se sume a los costos de producción. Según Guback (1980:37-38), “virtualmente, todo el coste de una película procede de la realización de la primera copia [...]. Son considerados como costes fijos. El coste de una segunda copia del mismo film, o de una copia N, comparado con el de la primera, es insignificante. El coste de cada copia extra es el resultado del precio de la película virgen y de realizar el duplicado y el revelado – es decir, los costes adicionales. Bajo estas condiciones, una película es una mercancía que puede duplicarse indefinidamente sin añadir un coste sustancial con relación a la primera unidad producida”.

²⁵⁹ Aquí se aplican las consideraciones hechas a propósito de las afirmaciones de Jorge Pezet.

Diez años después, profesionalizada en gran medida la industria cinematográfica, resueltos los problemas de financiamiento con la fundación del Banco Cinematográfico, gozando de un saludable y extenso *star system*, cuando las películas mexicanas se difunden a través de todos los mercados de habla española, el cineasta Manuel Ojeda, dedicado a la producción al servicio de diversas empresas, pondera las ventajas de la “distribución centralizada” de la producción fílmica que promueve y alienta el Banco Cinematográfico:

La distribución centralizada de sus películas hace posible presentar a los exhibidores del país y del extranjero un programa anual consistente en determinado número de producciones de cierta calidad, las cuales son contratadas por los exhibidores por el sistema de “bloque”, en preferencia a las que producen las empresas que se mantienen independientes. (Ojeda 1944a).

Puede apreciarse que, así como el modelo de la producción fílmica mexicana imita y busca asemejarse al modelo impuesto en el mundo por Hollywood, de igual manera, los procesos de comercialización del cine mexicano, en la medida en que se internacionalizan, hacen lo mismo, buscando imponer a los exhibidores del país y del extranjero los tan denostados procedimientos del *block listing* o *blind listing*.

Ojeda no deja de apuntar las indudables ventajas del procedimiento, pues sin la distribución centralizada, un productor invierte 250 mil pesos en una película, enajena su filme a un distribuidor que percibe un 30 o 35% de las entradas líquidas; de lo que recibe ese distribuidor toma el 30% de comisión y el resto es para el productor, lo que no resulta muy lucrativo. (Ojeda 1944a).

Un anuncio de 1944 nos da una idea de las tareas ideales que corresponden a una empresa distribuidora; la empresa de distribución y producción de películas Cinematografistas Unidos, S. de R. L. dice que es “una distribuidora distinta que garantiza liquidaciones semanales, servicio de auditoría mensual, financiamiento para hacer copias nuevas a sus películas [y realiza una] revisión cuidadosa de sus películas que las mantiene en buen estado y prolonga su duración”. (Anuncio, Guía 1944: 178).

Como puede apreciarse, se trata de un periodo de más de diez años en los que, para la distribución de una película hecha en México, se transita de la enajenación de la cinta a una agencia ya establecida para la distribución de películas foráneas a la distribución centralizada y vertical a través del Banco Cinematográfico.

Producción mexicana vs. Comercialización (Distribución y Exhibición): Relaciones de los sistemas de comercialización fílmica con la incipiente industria cinematográfica mexicana: Relaciones, Acuerdos y Conflictos.

En la prensa se documentan algunas de las dificultades que enfrentan los productores para la exhibición de su material, a pesar de la buena recepción del público. Se plantean soluciones para enfrentar la hegemonía de Hollywood, desde aquéllas de naturaleza “moral” o que apelan al nacionalismo para que los exhibidores apoyen al cine nacional, hasta otras de carácter diplomático o proteccionista. Por ejemplo, se apela a la necesidad [de] un cine universal, en donde el monopolio de Hollywood permita que cada país muestre su esencia. No sólo debe verse cine hollywoodense, si no también, ruso, alemán, francés, italiano, etc. (Linder, “Películas y pantallas. La universalización del cine como espectáculo”, *El Redondel*, año 5, no. 259, 5 nov. 1933, p. 6).

En otro caso,

Algunos productores nacionales que han hecho una película de un desfile atlético habido el 20 de noviembre del año anterior [1931], presentan quejas en la Presidencia de la República y en el Departamento Central, en contra de los exhibidores que se niegan a pasar esta película y sugieren la conveniencia de establecer sanciones pecuniarias que flucten (sic) del 10 al 40 por ciento sobre entradas brutas de los exhibidores que se nieguen a prestar ayuda a las películas nacionales. (Sánchez García 1944: 183).²⁶⁰

El articulista *Linder* habla de “trabas” por parte de los dueños de las salas de cine, pero no se especifican. Se apuntan los “grandes avances” de la producción nacional a pesar de esos obstáculos. (Linder, “Películas y pantallas. 1934 será el año de las películas mexicanas,” *El Redondel*, año 5, no. 267, 31 dic. 1933, p. 6). Sin embargo, otras notas anteriores del mismo columnista nos permiten atisbar las dificultades de las películas mexicanas para encontrar espacios de exhibición, tal y como sucede con *El Tigre de Yautepec* (Fernando de Fuentes, 1933). Antes de su estreno en el cine Regis, el 22 de noviembre de 1933 (García Riera 1992-1997: v.1, p. 92-93), no había salas libres. La limitada producción nacional impedía que se previeran o programaran espacios que los empresarios de la exhibición ya tenían comprometidos

²⁶⁰ Aurelio de los Reyes (2000: 148-149) identifica un documental sonorizado con el sistema de los hermanos Rodríguez y filmado durante las fiestas deportivas del 20 de noviembre de 1931, con el título de *Semana de los Deportes. Desfile y carreras del 20 de Noviembre*, que se exhibe en el cine Palacio el 10 de diciembre del mismo año.

desde antes con las compañías norteamericanas. *Linder* pide a los exhibidores que “tomen en cuenta a la producción nacional”. (Anónimo [¿Linder?], “Películas y pantallas. Un obstáculo que amenaza la producción de películas nacionales,” *El Redondel*, año 5, no. 258, 29 oct. 1933, p. 6). Cuando Adria Delhort, una de las protagonistas, afirma que los periodistas son injustos y severos con las cintas mexicanas, *Linder* se defiende señalando que *El Redondel*, medio donde colabora, ha apoyado al cine nacional, pidiendo que disminuya la importación yanqui e iniciaron una campaña en contra de los monopolios que acaparan los principales salones de la capital, impidiendo que las cintas en México se estrenen con “los honores que merecen”; también, dice, se ha alentado la producción nacional, para “la liberación de nuestra ideología y la defensa de nuestro idioma”. (Linder, “Películas y pantallas. La crítica mexicana no ha sido injusta, ni siquiera severa,” *El Redondel*, año 5, no. 262, 26 nov. 1933, p. 6). Finalmente, cuando la película *El Tigre de Yautepec* se estrenó en el Circuito Regis, formado por nueve salas, recaudó la nada despreciable suma de \$48,645.40 pesos después de nueve días de exhibición. (Sánchez García 1944: 189).

Tan buenos resultados se aprecian en otras cintas como *La calandria* (Fernando de Fuentes, 1933), que estrenada el 20 de agosto de 1933, logra, para principios de 1934 recaudar un total bruto de \$135,000.00 pesos, aproximadamente el triple de su costo.²⁶¹

En otro momento, en abril de 1934, el gerente del Teatro Metro, de Maracaibo, Venezuela, en carta a *Mundo Cinematográfico* manifiesta que *Una vida por otra* (John H. Auer, 1932), ha roto todos los *records* de taquilla de su teatro. (Sánchez García 1944: 191).

Incluso, la prensa destaca que del Japón solicitan películas mexicanas. (Sánchez García 1944: 203).

Todos estos hechos van transformando poco a poco el rechazo de los exhibidores, pues ya, a mediados de 1933, otro periodista afirma que “hace apenas unos meses los cines desechaban la producción nacional, ahora son las que dan mejores entradas”. (*Bala Rasa*, “Puyas y pinchazos [Teatros y cines],” *El Redondel*, año 5, no. 244, 30 jul. 1933, p. 3). Para mediados de 1934 se calcula que la venta anual de entradas al cine es de alrededor de 12 millones de pesos, un promedio de 75 centavos por habitante. (Sánchez García 1944: 193).

²⁶¹ Sobre la fecha de estreno de *La calandria*, cfr. García Riera 1992-1997: v. 1, p. 87; sobre los datos de recaudación cfr. Sánchez García 1944: 191.

Un estudio realizado por el economista Alfonso Pulido Islas, publicado en 1939, detalla la política obstruccionista y las medidas tomadas por las empresas distribuidoras de los Estados Unidos para evitar que el material mexicano se exhibiera en su propio país:

Su arma favorita y de mayor eficacia la constituyen las compañías distribuidoras. En primer lugar, manteniendo cerrada a toda intervención exterior sus relaciones con los exhibidores, sobre los cuales pesa la amenaza de retirarles la dotación anual de películas, si violan sus contratos a este respecto; después, cubriendo con “estrenos” de procedencia extranjera todas las fechas de renovación de programa de los salones de espectáculos; luego disponiendo a su guisa, por medio de sus agencias, de la distribución de las películas nacionales, dentro y fuera de la República, ya con el conocido procedimiento de los “anticipos” a cuenta de distribución, ya interviniendo directamente en la producción nacional por medio de agentes que ocupan así los elementos con que cuenta la cinematografía en México –“estudios”, grupos de trabajadores, etcétera-.

Otro procedimiento por el cual merman los ingresos de los productores nacionales y aprovechan la afición del público por nuestras películas, consiste en admitir que alguno de los exhibidores permita que la cinta extranjera que habría de exhibirse como “cabeza de programa” pase a segundo término y se proyecte en la misma exhibición que la mexicana; pero reservándose un tanto por ciento de la entrada, lo cual les suministra mayor rendimiento que si se presentara solamente el programa anteriormente arreglado. (Pulido Islas 1939, citado por García Riera 1992-1997, v.2, p. 90).

La “intervención directa en la producción nacional” a la que se refiere Pulido Islas es como la realizada por la RKO. empresa de Hollywood, que invierte en ese año de 1939 en dos producciones (*Perfidia y Odio*), dirigidas por William Rowland (García Riera 1992-1997: 90). Poco más tarde, asociado inicialmente con un empresario de origen estadounidense radicado en nuestro país, la RKO iniciaría la construcción de los Estudios Churubusco.

Hacia febrero de 1942, después de la fundación del Banco Cinematográfico se concreta el círculo virtuoso de producción-circulación-consumo, con declaraciones de los exhibidores:

Ante la decidida ayuda que el Gobierno de la República está prestando a la industria fílmica del país, los exhibidores que controlan las empresas de cines de estreno han decidido separar un mínimo de veinte fechas en el año para dar cabida a las películas mexicanas. (Sánchez García 1944: 219).

La situación la resumen así:

La resistencia inveterada de todos los exhibidores a proyectar películas de factura nacional, ha sido vencida en México a fuerza de ofrecer interés y calidad en los films, y de convencer con hechos irrefutables que por sus taquillas entraba

el dinero a raudales con la exhibición de films domésticos, que en el extranjero acaparaban la atención y el triunfo. (“Producción”, en el capítulo “México”, ACLA 1942: 175).

No obstante, mientras los grupos de exhibidores del interior de la República exigen programas formados por películas nacionales, para satisfacer a sus públicos, en la capital “las empresas del Olimpia, Magerit e Iris se rehúsan a exhibir películas mexicanas”. (Sánchez García 1944: 223).

Los buenos resultados en taquilla de la producción fílmica nacional y la presión de los exhibidores del interior e, incluso, de otros países de Latinoamérica, logran derribar, paulatinamente la resistencia del sector de la exhibición para el estreno de películas mexicanas. Incluso, alientan la construcción de nuevos locales y la formación de nuevos públicos para el espectáculo cinematográfico. En este panorama, cumplen un papel fundamental la organización de los exhibidores del norte urgidos de material hablado en español para satisfacer la demandas tanto de los públicos del norte, como de las audiencias de habla española de las zonas fronterizas del sur de los Estados Unidos.

4.3.1. Distribución en México.

A partir de la información de la prensa especializada y de los anuarios y directorios gremiales es que podemos forjarnos un panorama aproximado de los sistemas de comercialización implantados y en funcionamiento en el territorio nacional. La información, además de las notas, artículos, editoriales y columnas de información puntual o de opinión, provienen, también, de los espacios publicitarios.

Podemos afirmar, en un primer momento, que el desarrollo de sistemas de distribución para la creciente producción cinematográfica mexicana del decenio de 1930, sigue tres vertientes principales. La primera es la de los exhibidores del Norte, que ya contaban con un amplio mercado de público hispanohablante en ambos lados de la zona de la frontera con los Estados Unidos y que requerían con urgencia material en español, por lo que inciden con fuerza en la producción garantizando la exhibición de las películas que salieran de los estudios de filmación.

Por otro lado, la paulatina apertura de la salas de cine para la exhibición de material fílmico mexicano, más en la provincia que en la capital, alienta el nacimiento de empresas productoras y de distribución fundadas por empresarios con larga experiencia al servicio de empresas distribuidoras de películas extranjeras. Sus relaciones y conocimientos serán de gran

utilidad para sacar provecho de la bonanza fílmica y dar salidas a la creciente producción fílmica mexicana.

La última vertiente relevante es la organización de agencias distribuidoras por parte de los mismos productores, de manera individual o mediante algún tipo de asociación entre ellos.

A las anteriores, se suma la vertiente tradicional de acordar la salida del producto a través de los canales establecidos por los distribuidores extranjeros.

LA EXHIBICIÓN ALIENTA LA PRODUCCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DEL CINE MEXICANO

Es posible establecer los estrechos nexos para la distribución entre la Compañía Nacional Productora de Películas y Juan de la Cruz Alarcón, propietario, entre otras razones sociales, de la Central Cinematográfica, originalmente dedicada a la distribución y exhibición de cine extranjero en el Norte. En este sentido es posible comprender el papel trascendental de este empresario norteño de la exhibición en todos los aspectos relacionados con la organización, financiamiento y desarrollo de la Compañía Nacional Productora de Películas y con la producción de *Santa*, según testimonio del periodista y cineasta Alfonso Patiño Gómez (cfr. [271 Películas, 1941: 87-88]). En 1932, Alarcón renuncia a la gerencia de la Columbia en México “para dedicar todas sus actividades y energías al cine mexicano”.²⁶² En 1934, como gerente de la distribuidora Central Cinematográfica, S. A. se encuentra ligado muy estrechamente con la Compañía Nacional Productora de Películas. Un anuncio proclama que se trata de “Dos marcas que son garantía de éxito!”. (Anuncio, Guía, 1934).

Hacia 1941, se reproducen con amplitud fragmentos de un artículo de Alfonso Patiño Gómez, exdirector de *El Cine Gráfico*, publicado originalmente en 1938, sobre los primeros años de la cinematografía sonora mexicana. Entre otros puntos vale la pena mencionar lo siguiente, en referencia a nuestra perspectiva sobre la importancia de la distribución y de la exhibición en la construcción de la industria:

²⁶² Sánchez García 1944: 181, 183. Apenas estrenada *Santa* el 30 de marzo, en su primer número, la revista *Filmográfico* pondera los “logros” de la Compañía Nacional Productora de Películas, S. A. en sus nueve meses de existencia: dos cintas producidas, una tercera en producción y una cuarta en preproducción. Los miembros de la mesa directiva, donde no aparece el nombre de Juan de la C. Alarcón, son: Lic. Rafael Ángel Frías, Lic. Juan B. Castelazo, Lic. Manuel White M., Ing. Gustavo Sáenz de Sicilia, Lic. José Castellot Jr., Eduardo L. de la Barra, Carlos Noriega Hope y Alberto Caso. (Denegri, “La Cía. Nacional Productora de Películas, S. A.,” *Filmográfico*, v. 1, no. 1, abril 1932, p. 4).

El éxito relativo de aquel film precursor [*Más fuerte que el deber*], movió una idea genial: la de Juan de la C. Alarcón, entonces distribuidor de películas extranjeras. Viejo cinematografista que por espacio de doce años –desde 1919– había regentado la sucursal de la Universal Pictures de México. De los primeros en secundarla, fueron: Carlos Noriega Hope, *El Gallo* [Gustavo] Sáenz de Sicilia y Eduardo [León] de la Barra. El plan era muy sencillo: establecer en México el primer estudio para la producción de películas sonoras, “habladas en castellano”. [...]

En la oficina de Alarcón se firmó el acta constitutiva de una sociedad anónima, Sáenz de Sicilia y de la Barra, quedaban como principales directivos. Alarcón y Noriega Hope, en calidad de asesores; el primero, en el capítulo de la distribución; el segundo, en el aspecto literario. ¿Fue ese hecho de extirparse [sic] de la directiva, exigido por Alarcón, uno de sus rasgos comerciales más inteligentes? Seguramente que sí según veremos más adelante.

[...]

Sáenz de Sicilia, de la Barra y Noriega Hope, se aferraron a la idea de filmar, como primera producción *Clemencia*, la obra de Altamirano. Alarcón se opuso. La primera película debía titularse *Santa*, la popularísima novela de Federico Gamboa. La Directiva, salió vencida por primera vez. Alarcón, dictó la última palabra.

[...]

Alarcón –como siempre-, venció los temores de los directivos sobre el personal –técnico y artístico-, que había de consumir la obra. El buen Carlitos Noriega [Hope] llegó a soñarse en el sitial –de madera y lona-, que suelen ocupar los directores de películas... Alarcón pronunció dos nombres que echaron a rodar todas las ilusiones. Antonio Moreno y Lupita Tovar, Director y Estrella.

Un viaje a Los Ángeles, para contratar a la artista y al director. A traerse un fotógrafo y un ingeniero de sonido. Alarcón, mañosamente, se hizo acompañar de Sáenz de Sicilia. El era únicamente el distribuidor; pero conocía –y estimaba– a Antonio Moreno, ídolo de sus películas de “episodios” que producía la Universal. Y cultivaba gran amistad con Lupita Tovar, entonces todavía no esposa del magnate M. Korhner (sic por Konher). (En [271 Películas, 1941: 87-88]).

Con grandilocuencia, triunfalismo y una desmedida jactancia se afirma, en ese artículo, que los productores y empresarios de la cinta sentían “un orgullo legítimo”, pues, “habían dado al Mundo, la primera película mexicana en el idioma de los que aún rezamos a Jesucristo hablando en español”. (En [271 Películas, 1941: 87-88]).

A la energía de Alarcón y de otros empresarios norteros de la distribución y de la exhibición (Rafael y Mauricio Calderón) se debe la buena acogida de *Santa* en la ciudad de Los Ángeles, California, el 20 de mayo de 1932, a la que asistió un nutrido muestrario de los actores de habla española que trabajaban para los estudios de Hollywood. (Anónimo, “Exclusivas para

Filmográfico [Santa]”, *Filmográfico*, v.1, no. 4, jul. 1932, p. 4).²⁶³ El buen éxito del estreno californiano de la cinta mexicana no evita que un articulista prevenga contra su comparación con otras "de reconocido mérito producidas en Yanquilandia", pero advierte que también Hollywood "ha producido un sinnúmero de películas malas, muy malas, ridículas, carentes de dirección y de argumentos sobradamente estúpidos, a pesar de una práctica de más de veinticinco años y con gran prodigalidad de dinero". (Anónimo, "De sobremesa", *Filmográfico*, v. 1, no. 4, jul. 1932, p. 3).

De la misma manera se han podido identificar diversos empresarios de la distribución y de la exhibición; establecer sus nexos, territorios, relaciones con los productores, etc. Entre ellos, podemos mencionar a Trinidad Siqueiros, que ingresa a la Exhibidora de Cines Alcázar, S. A., en Chihuahua, hacia 1918-1919 y llega a ser considerado

Entre los más activos distribuidores de películas en el territorio nacional y también en el sur de Estados Unidos, en cuyo lugar estuvo largo tiempo, cuando la iniciación del cine hablado en México, impulsando las primeras películas que salían de nuestros improvisados Estudios. (Anónimo, "Una destacada labor dentro del negocio cinematográfico ha tenido el pionero Trinidad Siqueiros," Anuario 1950: 22).²⁶⁴

El activismo e interés de esos empresarios en la producción fílmica de cintas mexicanas habladas en español se aprecia cuando, en 1932, los miembros de la Unión de Exhibidores del Norte, que preside en esos momentos José U. Calderón, forman la productora Eco Films, anuncian la producción de *La Llorona* (Ramón Peón, 1933) y aseguran la distribución de sus cintas a través de Juan de la C. Alarcón. Así, los exhibidores se involucran en la producción y en la distribución, apreciándose una comunidad de intereses y la existencia de buenas relaciones mercantiles entre los Calderón y Alarcón. Tales acuerdos no son espontáneos o circunstanciales; derivan de amplias y meditadas negociaciones. Formalmente, son el resultado de una convención celebrada por los exhibidores norteños "en la que se buscó un acercamiento entre los responsables de la distribución y de la exhibición en México para desarrollar una ética comercial

²⁶³ Al pie de una fotografía, se señala: "Grupo de artistas cinematográficos, retratados en el pórtico del Teatro California, la noche del 20 de mayo. Aparecen diseminadas en esta foto: Lupita Tovar, Luana Alcañiz, Carmen Rodríguez, Mimi Aguglia, Cora Montes, Argentina Ferrau Aguglia, Paquita Alcañiz, Amadeo Alcañiz, Ramón Pereda, Andrés de Seguro, Carlos Villarías, Julio Peña, Tito Davison, Barry Norton, Luz Tovar, Juan Torená, Paul Ellis, doña Carolina Bullara, Tony Bullara, Rosita Rivera, Gabriel Navarro, Mauricio Calderón, Juan de la C. Alarcón, Frank Fouce y en cuclillas, a la izquierda, nuestro corresponsal en Hollywood, Esteban V. Escalante."

²⁶⁴ Más tarde, Trinidad Siqueiros trabaja para Rivas, Bustamante y De Fuentes, siendo su primer encargo la distribución de *Allá en el Rancho Grande*.

en su labor conjunta”. (Sánchez García 1944: 183; Anónimo, “Mejores relaciones comerciales entre exhibidores y distribuidores,” *El Exhibidor*, v. 1, octubre 1932, p. 7).²⁶⁵

DE LAS MAJORS A LA DISTRIBUCIÓN DE CINE MEXICANO

Algunos ejemplos de agentes al servicio de distribuidoras de cine foráneo en nuestro país, que incursionan en la producción y distribución son José Luis Bueno, Gustav Mohme, Salvador Osio y otros.

1. Hemos podido identificar a José Luis Bueno como distribuidor de material mexicano desde *El águila y el nopal* (1929). Hacia 1930, es distribuidor de los films sonoros de la British International Picture (*Mundo Cinematográfico*, v. 1, no. 3, mayo de 1930, p. 3), y su catálogo, hacia 1936, incluye cortos musicales.

Hacia 1933 es gerente de Cinematográfica Mexicana, S.A., que preside Antonio Manero. Cinematográfica Mexicana se presenta como “la Compañía más solvente y mejor organizada para la producción de películas mexicanas y para su distribución mundial (...)”. Después de hacerse cargo de la distribución mundial de varios títulos se inicia en la producción fílmica en 1934, con *Chucho el Roto* (Gabriel Soria). (Anuncio, Guía 1934).

2. Jorge y Juan Pezet. Hacia el año de 1926, Jorge Pezet es gerente de la distribuidora P.D.C. (Anónimo, “Las películas que más gustaron en México en 1926”, *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, no. 9, [diciembre de 1926, p. 5]). En ese cargo lanza en 1928 *El Rey de reyes* “creando” en nuestro país un “nuevo sistema de explotación” al exhibir de manera continua, durante treinta y un días, la película en el teatro Regis, con ingresos extraordinarios (Sánchez García 1944: 175).

Film Exchange, S.A. (FESA), “distribuidores y productores de películas”, con Juan Pezet como gerente de distribución y Jorge Pezet como gerente general, se forma el 22 de mayo de 1933. (Anuncio, Guía 1934; Sánchez García 1944: 187).

Jorge Pezet fallece el 11 de octubre de 1935. (“En Memoria”, 1944). En el mismo año de 1935, Juan Pezet forma la Compañía Distribuidora de Películas, S.A. En 1937, Pezet, con José U. Calderón y Pedro Calderón, organiza Producciones Excélsior. (Sánchez García 1944: 199, 205).

²⁶⁵ La producción de *La Llorona* (Ramón Peón) se concretaría hasta el mes de abril de 1933 (*cfr.* García Riera 1992-1997: v.1, p. 81).

3. Los Grovas son una familia de empresarios cuyas raíces se encuentran en la exhibición. El patriarca, Pedro Grovas, fundador del cine Lux capitalino, es padre de Jesús, Adolfo y Adrián Grovas. Fallece en México, D. F., el 5 de octubre de 1931. En 1933, Jesús Grovas es nombrado subgerente de la Paramount Pictures y, en septiembre de 1934, Adolfo Grovas abre la Distribuidora Nacional, para el manejo exclusivo de películas mexicanas (Uruguay no. 3). (Sánchez García 1944: 195). Más tarde, la familia Grovas participaría, de manera prominente en la producción de cine mexicano.

4. Tras larga estancia en Nueva York, Felipe Mier se convierte, en 1928, en el primer gerente de la Warner Bros. en México. En septiembre de 1934, Mier deja ese puesto para dedicarse a la producción y distribución de películas nacionales. (Sánchez García 1944: 195). Eventualmente, se retira de la producción, a la que regresa, a fines del decenio de 1940 con la firma Mier y Brooks. (“Veinticinco años al servicio de la cinematografía cumplió don Felipe Mier,” Anuario 1950: 38). Oscar J. Brooks es también un veterano empleado de la Warner en México.

También, desde el decenio de 1930, con la firma F. Mier y Hermano, Felipe Mier representa en nuestro país a fabricantes de equipos de proyección y de sonido.

5. Gonzalo Varela, “distribuidor de películas mexicanas”, informa de numerosas sucursales en España, Hispanoamérica, Filipinas y los Estados Unidos. Aunque tiene antecedentes como exhibidor y productor desde el periodo silente, su primera producción sonora es *La llaga* (Ramón Peón, 1937). (Anuncio, Guía 1934).

6. Germán Camus y Cía., Distribuidores de Películas. Decano del cine en México, Germán Camus se inicia en el cine como empleado de José Quintana, propietario del Salón Rojo. En 1909 se asocia con José López Caso para administrar el Cine Palacio. En 1911 funda la distribuidora Navascués y Camús. En 1916, con Eusebio Melquíriz crea G. Camus y Cía. En 1920 deja la distribución de cine europeo y pone una agencia en Nueva York. También produce la muy exitosa primera versión de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), *Caridad* (Luis G. Peredo, 1918) y *La banda del automóvil* (o *La dama enlutada*, serie de 12 episodios, con la dirección artística de Ernesto Vollrath y la dirección técnica de Ezequiel Carrasco, producida en 1919) (Bermúdez Z., Rafael, “Memorias cinematográficas”, *Magazine Fílmico : supl. mensual de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 3, agosto de 1928, p. 7]). Camus fallece el 23 de julio de 1935. (“En

memoria”, 1944), poco después de haber realizado un viaje a Europa (Sánchez García 1944: 199).

Según un anuncio, en la empresa de Camus, “son distribuidores de las extraordinarias producciones europeas: *La ciudadela*, *Lorenzino de Medicis* [sic, por Medici], *Tarakanova*, *La dama de Malaca*, *Sarati el Terrible*, *Ladrón de mujeres*, *Sin escalas a Nueva York* y [de] la Super-producción Mexicana *Un domingo en la tarde* [Rafael E. Portas, 1938], con Lorenzo Garza, Carmen Hermosillo y Miguel Arenas”. (Anuncio, Directorio 1939: 80).²⁶⁶

7. Un caso interesante de mexicanos al servicio de las distribuidoras extranjeras que fundan su propia empresa, es el del cineasta y pionero del cine mudo mexicano, Luis Lezama. Hacia mediados de la década de 1920, tiene su propia empresa distribuidora (Casa Luis Lezama), al servicio de firmas norteamericanas menores, como la Film Booking Offices of America (FBO). (Cfr. *Magazine Fílmico*, [no. 3, jun. 1926] y Amador-Ayala Blanco 1999: 307). En los Estados Unidos, esta empresa cambia de razón social por el de RKO Productions al fusionarse, en 1929, con la cadena de teatros y salas de cine Keith-Albee-Orpheum Corporation, que es controlada por la Radio Corporation of America, entre cuyas subsidiarias se encuentra la RCA Photophone Co. y la National Broadcasting Co. Los estudios RKO en Hollywood están equipados para filmar cintas habladas y con sonido. Lezama sigue al servicio de la subsidiaria RKO-Radio Pictures de México como gerente general desde 1930 o incluso antes de esas fechas. Hacia 1933 colabora con él, como gerente de ventas el Sr. [¿Gaspar?] Pruneda. (*Filmográfico*, v.2, no. 19, octubre, 1933, [p. 37]). Con la RKO, Lezama se muestra muy dinámico. Participa activamente en la política gremial. Entre otras actividades llega a la presidencia de la Asociación de Distribuidores sucediendo a Jorge Pezet, en 1931. (*Mundo Cinematográfico*, no. 18, ago. 1931, p. 3). En 1936, recibe un reconocimiento como el mejor distribuidor de cintas de la RKO. (*Mundo Cinematográfico*, no. 69, may. 1936, p. 6). Sin embargo, en 1939, se le menciona como gerente de la Republic Pictures, que inicia sus operaciones en México por esas fechas. (Sánchez García 1944: 209). Eventualmente, Lezama funda su propia casa distribuidora y produce por su cuenta. (ACLA 1946-47: 19).²⁶⁷

²⁶⁶ Germán Camus y Cía., Distribuidores de Películas, se ubica en Belisario Domínguez núm. 10 – Apartado Postal núm. 1560 - México, D.F.

²⁶⁷ “Iniciado en el cine en 1917, asumió la dirección de *Tabaré*, que fué el primer éxito cinematográfico nacional. Pasó en 1920 a director de los Estudios Camus, dirigiendo, entre otras películas, *Alas abiertas* [1921]. En sucesivas estancias en Hollywood aprendió la confección de películas, tanto en su aspecto técnico como artístico. Fué gerente

PRODUCIR Y DISTRIBUIR

Entre los casos más significativos, por el nivel de inversión y por los recursos involucrados de empresas de la producción cinematográfica que deciden distribuir sus propios productos, se encuentra la Cinematográfica Latinoamericana, S. A. (CLASA). En 1935, después de inaugurar sus estudios, inicia –simultáneamente– sus actividades de distribución con la española *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934). Como CLASA, es común que las distribuidoras de materiales nacionales formen su catálogo de programas con otras cintas de habla española e, incluso con la oferta de cintas en otros idiomas, especialmente en inglés. (Sánchez García 1944: 203).

Otras empresas que se pueden mencionar son España-México-Argentina, S. A. (EMA, S. A.), una casa productora y distribuidora que afirma que “estamos en el cine nacional desde 1933 financiando películas...”. (Anuncio, Guía 1944: 166).

En otro caso de 1935, la Distribuidora Mexicana inicia sus actividades con el lanzamiento de *La familia Dressel* (Fernando de Fuentes, 1935) (Sánchez García 1944: 199); en 1939, se anuncia PRODUCCIONES ARB [Adolfo Rivas Bustamante], cuyas oficinas generales se encuentran en Av. Juárez 95, México, D.F; es una productora y distribuidora que asevera de *Refugiados en Madrid*: “una película “Fama” distribuida por “ARB”. (Anuncio, Directorio 1939: 34). Entre enero y marzo de 1942 inicia sus actividades la distribuidora Continental Films, S.A., en Guadalajara, con Guillermo Haza a la cabeza; y en febrero de 1942 se establece en Mérida, Yuc. la Distribuidora del Sureste para distribuir directamente en Yucatán, Campeche y Quintana Roo películas mexicanas. (Sánchez García 1944: 217, 219).

Un paso muy importante para presentar de manera unificada sus películas ocurre en 1939, cuando los productores se asocian para fundar Productores Mexicanos Asociados, “los que bajo sólidas bases organizan la distribución del producto mexicano en el extranjero, producto que a base de calidad, no de sorpresa, ha reconquistado el mercado hispano y abrirá el de España en días próximos”. (Cantú Robert, Roberto, “Año de oro del cine mexicano”, *Cinema Repórter*, anuario 1940, pp. 62, 64).

de la R. K. O. Pictures, en México, durante muchos años. Fundó su casa distribuidora y produjo por su cuenta. En la actualidad ha vuelto a la producción, dirigiendo por segunda vez *Tabaré* [1946].” (ACLA 1946-47: 19).

ACUERDOS DE PRODUCTORAS CON DISTRIBUIDORAS.

Hacia 1939, Productores Unidos, S.A. de C.V. desaparece como distribuidora, acordando con Felipe Mier y Cía. el manejo de sus películas. (Sánchez García 1944: 209).

En un anuncio de 1939 (Directorio 1939: 6), F. Mier y Hno., S.A., se presentan como “distribuidores exclusivos de Cinematográfica Internacional, S.A.”.

ACUERDOS CON EMPRESAS DISTRIBUIDORAS EN DIVERSOS TERRITORIOS

Es también relevante la enorme cantidad de iniciativas que se aprecian para comercializar y exhibir películas mexicanas tanto en diversos territorios de habla española, como en los Estados Unidos. El periodista José María Sánchez García (1944: 187, 193, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 221) da testimonio de algunos casos:

En 1933 se establece la Mexican Distributing Enterprise, en San Antonio, Texas, con oficinas en 122 Lewis St., “con el exclusivo objeto de distribuir películas mexicanas en Texas y el Sur de los Estados Unidos”, el gerente es José J. Jiménez. Su primer encargo es *Almas encontradas* (Raphael J. Sevilla, 1933).

En septiembre de 1934, en Nueva York, en las calles 166 y 5ª Avenida, se inaugura el cine Campoamor, dedicado exclusivamente a exhibir películas mexicanas.

En 1938, la Azteca Films Distributing, Co., distribuidora de material mexicano en el extranjero, acuerda con la Carabaza Film, Co. distribuir las películas de ésta en el mismo territorio.²⁶⁸

En el mismo año de 1938, en representación de la Hispano Mexicano Cinematográfica, Arturo Álvarez Bolio establecerá una agencia distribuidora en Buenos Aires.

En 1939, se inaugura en San Antonio, Texas, el teatro Nacional, dedicado exclusivamente a la exhibición de películas mexicanas.

En septiembre de 1934, Vicente Saisó Piquer deja la gerencia general de Paramount Films, S. A., en México, para dedicarse a la distribución de películas mexicanas en España.

²⁶⁸ Es importante señalar que Cinematográfica Mexicana Exportadora, S. A. de R. L. de I. P. y C. V. (CIMEX) se constituye el 28 de abril de 1954, adquiere las acciones de la empresa Azteca Films Inc., una de las más importantes distribuidoras de material mexicano en los Estados Unidos (Rangel-Portas 1957: 891).

Para 1940, con optimismo se afirmaba que la distribución mexicana en el extranjero “toma cuerpo”: José Calero Paz, en Perú; Salvador Cárcel, en Venezuela; Manuel Villada, en La Habana; y otros, buscan en nuestro país producciones nacionales.

Sin embargo, la situación no era tan fácil con naciones competidoras como Argentina, donde es necesario llegar a acuerdos de intercambio o de beneficio mutuo, como los que negocia Felipe Mier, en 1940.

En enero de 1941, se anuncian contratos de distribución con Tropical Films, de Cuba; con Salvador Cárcel, de Venezuela y con Luis G. Hernández, de Panamá.

En mayo de 1941 se localizan películas piratas de títulos mexicanos, que probablemente se originan en la Argentina.

Se informa, en noviembre de 1941, que viajan a México numerosos distribuidores de Latinoamérica (Cuba, Perú, Colombia, Centroamérica, Chile), en busca de material mexicano que exhibirán en sus países.

Se mencionan otros acuerdos realizados durante el año de 1941 con empresas distribuidoras de diversos territorios, como en Puerto Rico y República Dominicana, con Borinquen Films (del Lic. Armando A. Miranda), y otros, como Chere Vere, Medal Service y Fernando J. Cortés. (ver Éxito 1941: 114).

En mayo de 1942, la Secretaría de Relaciones Exteriores cita a los productores y distribuidores de películas nacional para informarles de la demanda que existe en los territorios hispanoamericanos del producto fílmico mexicano.

Una de las grandes distribuidoras de material mexicano en el extranjero es CLASA Mohme, Inc. Fundada en octubre de 1941 por el exgerente de la Fox en México, Gustav Mohme, que se especializa en la distribución de material mexicano en los Estados Unidos y Canadá. Tiene oficinas en Los Ángeles y en San Antonio y, en 1942, abre una nueva sucursal en Nueva York; posteriormente en Denver y Chicago. En 1953 inaugura una oficina en Montreal. Para mediados del decenio de 1950 ha firmado contratos con aproximadamente 450 salas de exhibición en los Estados Unidos y con 200 en Canadá. Ha colocado, para esas fechas, alrededor de 600 películas mexicanas. La mayor parte las ha comprado a precio fijo y algunas “a distribución”. Su representante en México, D. F. es Salvador Osio. (Rangel-Portas 1957: 893). Para esto, en enero de 1942, Salvador Osio viaja a San Antonio Texas para establecer la agencia

distribuidora de películas mexicanas y, en marzo de 1942, Osio deja la subgerencia de la 20th Century Fox. (Sánchez García 1944: 219).

ACUERDOS CON AGENCIAS DISTRIBUIDORAS NORTEAMERICANAS.

De la misma manera que de los nacionales, se han podido identificar diversos empresarios de la distribución y de la exhibición extranjeros, fundamentalmente norteamericanos; así como los nombre de los agentes o de los personeros. Muchos de los acuerdos con agencias extranjeras excluyen el territorio nacional y se realizan para la explotación de los filmes mexicanos en Latinoamérica y el resto del mundo. (Sánchez García 1944: 187, 195, 225,).

Aunque existen antecedentes como los de la Columbia Pictures con el productor y realizador Miguel Contreras Torres, para Sánchez García, “se forma el primer Contrato de distribución de una película mexicana con una Compañía extranjera. Artistas Unidos toma en distribución, mediante arreglos celebrados con Alberto Monroy, la explotación mundial de la película *Almas encontradas* [Raphael J. Sevilla, 1933]”.

Entre otros ejemplos, en 1935, Columbia Pictures acuerda la distribución mundial de *Cruz Diablo* (Fernando de Fuentes, 1934). Se informa, en septiembre de 1942, que *Seda, sangre y sol* (Fernando A. Rivero, 1941), será distribuida en la América hispana por 20th Century Fox.

Hacia 1946, el panorama de las personas físicas y morales que forman la industria cinematográfica mexicana se ha multiplicado y diversificado. El *Anuario Cinematográfico Latino Americano* presenta una cincuentena de empresas en el ramo de la distribución y otro tanto en el de la exhibición (ACLA 1946-47: 266, 269-270, 273-274).

Al establecerse de manera plena el círculo virtuoso de la industria cinematográfica, fundado el Banco Cinematográfica en 1942, transformado en Nacional, en 1947, se señala, hacia mediados del decenio de 1950, que “los canales de distribución para las películas refaccionadas por el Banco Nacional Cinematográfica, S. A., son los siguientes”, Películas Nacionales S. de R.L. de I.P. y C. V. (para la República Mexicana), Películas Mexicanas, S. A. de C. V. (Centro América, Sudamérica y Antillas) y Cinematográfica Mexicana Exportadora, S. A. de R. L. de I. P. y C. V. (para todo el mundo, exceptuando los territorios controlados por las dos firmas anteriores). (Rangel-Portas 1957: 844-847).

Películas Nacionales S. de R.L. de I.P. y C. V. (Pel-Nal), se organiza el 17 de octubre de 1947; Películas Mexicanas, S. A. de C. V. (Pel-Mex), se crea el 25 de julio de 1945; y Cinematográfica Mexicana Exportadora, S. A. de R. L. de I. P. y C. V. (CIMEX), se funda el 28 de abril de 1954 (Rangel-Portas 1957: 891-899). Como puede apreciarse, dichos canales de distribución centralizada se crean muy tarde, tal vez demasiado tarde. Eso podría explicar las preocupaciones que sobre el asunto expresan diversas voces (especialmente Juan de la Cruz Alarcón), durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, como ya reseñamos anteriormente.²⁶⁹

4.3.2. Exhibición en México.

En el campo de la exhibición, la transición del mudo al sonoro en nuestro país se dio con mucha lentitud. Todavía, hacia 1932 y en años posteriores las distribuidoras extranjeras ofrecían material sonoro y silencioso, a veces, de los mismos títulos; y del sonoro, en ocasiones, se proponían materiales doblados al español.²⁷⁰ La sonorización de la industria cinematográfica mundial afecta profundamente a la exhibición local y obliga a la renovación de las salas de cine. Los empresarios deben evaluar los costos y sortear las dificultades propias de un proceso con resultados aún inciertos; además, deben seleccionar la conveniencia de uno u otro proveedor de equipamiento sonoro para evitar pifias, fraudes o gastos inútiles. La paulatina estandarización de procedimientos y de equipos, así como la creciente producción de películas habladas en español, incluyendo las realizadas en México, parece ir resolviendo la urgencia de contar con material sonoro adecuado para los públicos hispanohablantes.

Una nota periodística apunta que ocurre una verdadera revolución en la construcción de salas de cine en los Estados Unidos, verdaderos palacios de cine, que se comparan con el estado desfavorable de las mismas en México (Anónimo, “Los teatros modernos de cine en Estados Unidos”, *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, no. 10, [feb. 1927, p. 4]).

Sin embargo, al menos inicialmente, es evidente la apatía de los empresarios de la exhibición para presentar cine sonoro en nuestro país, a pesar del interés de algunos sectores enterados. En efecto, en las postrimerías del año de 1928, un gacetillero anónimo señala que

²⁶⁹ *Vid supra* apartado 3.5.

²⁷⁰ Según Sánchez García (1944: 183), es en 1932 cuando se presentan en México las primeras películas con sistema *Dubbing* (doblaje al español), como *Vidas truncadas = East Lynne* (Frank Lloyd, 1931), con Ann Harding, Clive Brook y Conrad Nagel.

“parece ser que a los empresarios mexicanos no preocupa la creciente importancia del sonido en las películas” Lo mismo ocurre cuando una agencia de Warner Brothers se instala en nuestro país teniendo entre sus objetivos promover la sonorización de las salas de cine mexicanas con los equipos Vitaphone que ellos promueven. (Anónimo, “Notas del Magazine Fílmico”, *Magazine Fílmico : supl. mensual de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 4, sep. 1928, p. 3]).

Después de la presentación de las primeras películas sonoras en nuestro país, en 1929, hay preocupación por el futuro de la exhibición y de las salas de cine. La introducción en México de los sistemas sonoros Vitaphone y Movietone obligará a modificar la forma de explotación y de exhibición de las películas (Anónimo, “Se avecina una transformación en los negocios cinematográficos de México”, *Magazine Fílmico, supl. de la industria cinematográfica*, [no. portada de Dolores del Río, [¿1929?, p. 7]). Se espera una transformación completa de la forma de operar el negocio, de las salas, de los precios de taquilla, programación, el problema del idioma, etc. Un articulista imagina sólo beneficios para el espectador, pues

otro de los beneficios que se tendrán con el Vitáfono y el Movietone, será el de que se suprimirán por completo los ruidos extraños al espectáculo en sí y que conciernen especialmente a la venta de dulces en las salas de proyectos [sic por proyección]; ventas que ahora se hacen a voz en cuello. (Anónimo, “Se avecina una transformación en los negocios cinematográficos de México,” *Magazine Fílmico: supl. de la industria cinematográfica*, [Dolores del Río, s.a., s.n., ¿1929?, p. 6]).

Organización de la exhibición (cadenas, circuitos y salas independientes)

Las fuentes consultadas permiten la identificación de diversos empresarios de la exhibición, propietarios de salas y dueños de cadenas de exhibición. También es posible dilucidar algunos aspectos sobre la organización de éstas en circuitos. En cada circuito, formado por las salas de un solo empresario o por la alianza de propietarios diversos, se establecen los programas y la designación de las salas de primera, segunda o tercera; así como a cuáles corresponde la exhibición de las películas de estreno, de reestreno, de corrida general, funciones dobles o triples, de acuerdo con su categoría.

Una primera aproximación la tenemos para la exhibición en el Distrito Federal, especialmente en la ciudad capital a través de un conjunto de notas dispersas. En una serie de entrevistas realizada por el suplemento mensual *Magazine Fílmico* con empresarios de la

distribución y exhibición fílmica, Germán Camus, decano del negocio de cine en México, explica que la organización por circuitos permite contratar películas que por su costo no podrían pagar las empresas aisladas. (Anónimo, “¿Evolucionará el espectáculo de cine en México?”, *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, no. 12, [abr. 1927, p. 4]).

Por esas fechas, con la organización de los cines en circuitos, se encontraban, en primera instancia los circuitos: Olimpia, Regis, Primer Circuito, Balmori, Circuito de las Exclusivas.²⁷¹ En principio se organizan de acuerdo con su categoría, aunque habitualmente se encuentran asociados con alguna cadena o empresa de exhibición. El Circuito Olimpia incluía, en 1928, a los cines Olimpia, Mundial, Teresa, Isabel, Monumental, Trianon Palace, Rívoli, San Rafael, Parisiana y Buen Tono (*La Gaceta del Espectador*, 12 may. 1928).

En segunda instancia, cada circuito organiza sus salas por categorías: cines de primera, segunda y tercera categoría (primera, segunda, etc. corrida o “línea”).

Sin embargo, ya en 1927, ajeno a la complacencia que expresaba el empresario de la exhibición Germán Camus, el distribuidor Luis Lezama cuestiona el sistema de exhibición vigente en la capital. Afirma que debe diferenciarse el material que se presenta en los cines de barrio de aquél que se exhibe en salas céntricas; insiste en que debe jerarquizarse la explotación de las películas en los diferentes circuitos de salas de cine, de tal manera que, las películas de estreno se exhiban primero en los cines más caros y, después, en los otros (Anónimo, “¿Evolucionará el espectáculo de cine en México?”, *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, no. 11, [mar. 1927, p. 12]).

Aún sin considerar el inminente arribo de las cintas sonoras, para el periodista Rafael Bermúdez Zatarain, la exhibición se encontraba sumergida en una crisis a finales del decenio de 1920, derivada de una mala estructuración de los programas que se ofrecían atendiendo, indebidamente, según el articulista, a las exigencias de los exhibidores. Al comparar el sistema estricto que hacia 1909 y hasta antes de la Gran Guerra tenía el distribuidor José Alva, gerente de la empresa P. Avelline y A. Delalande, que incluía una cuidadosa programación con un limitado número de títulos, fechas de exhibición y un exigente control de los precios de taquilla, tanto para las salas de primera, como de segunda categoría, señala:

²⁷¹ El Primer Circuito, el Circuito de las Exclusivas o Cines de las Exclusivas, el Circuito Olimpia ya se anuncian desde mediados del decenio de 1920 (cfr. *Ovaciones: el Semanario de la Afición*, 9, 16 abr. 1927; *La Gaceta del Espectador*, 12 may. 1928). Del mismo periodo es el circuito Cines Unidos (cfr. *Ovaciones: el Semanario de la Afición*, 21 may. 1927).

De haber seguido con el sistema implantado por don Pepe Alva el negocio del cine en México sería otra cosa, no habríamos llegado a la ridiculez de exhibir por veinte centavos toda una serie de películas que nadie es capaz de soportar y que sin embargo hay que presentar como espléndido aliciente para atraer público.

[...]

[...] Los “programistas” recibían una “educación especial”: se tenía con ellos un sistema de rigorismo semejante al empleado con los empresarios y por razón natural, respondía[n] con sus “conocimientos” para no perjudicar uno solo de los programas los cuales se facturaban uno a uno, en atención a las “pasadas” que se habían dado de todas y cada una de las películas (Bermúdez Z. 1927-28: año 2, no. 3 [6 jul. 1927]).

Como programador que fue, Bermúdez Zatarain, afirma que, “por lo general el empresario mexicano conoce de todo, menos de su negocio” y que “ajustado” a la “época actual”, un sistema como el impuesto en su momento por Alva “sería lo que salvaría al negocio, del caos en que se encuentra”,

Y ojalá hubiera sido así, porque en realidad, lo que detiene el progreso del cine en México, es la falta de unidad de criterio para manejar los cines: la mano de hierro que impida los desaguados que a diario cometen los que llegan a última hora al negocio pelicularo y que creen que, porque han tenido dinero para construir un cine, ello les autoriza a toda una serie de tonterías que dan al traste con el negocio en sí (Bermúdez Z. 1927-28: año 2, no. 3 [6 jul. 1927]).

Es, tal vez, en esas circunstancias que en la segunda mitad de 1928 se dice que desaparecerán los circuitos cinematográficos de doce salones; que ahora serán de seis y estrenarán dos programas semanarios. Por lo menos se formarán cuatro circuitos simplemente con los dos de doce que ahora existen. Se esperan resultados benéficos para el público y para los empresarios pues, por lo menos, se presentarán ocho programas diferentes cada semana (Anónimo, “Notas del Magazine Fílmico”, *Magazine Fílmico, supl. de la industria cinematográfica*, [no. portada de Sue Carol, ¿oct. 1928?, p. 3]).

La jerarquización y la diversidad de sus audiencias se hace evidente cuando un cronista, con ánimo lúdico, enlista una relación de apodos y sobrenombres con los que se conocen algunas de las salas capitalinas, de acuerdo con la clase de público que los frecuenta, por la “especie” de sus propietarios o por las características distintivas que han desarrollado para la explotación fílmica (De Ulloa y Ole, Don Gonzalo, “Bromas cinematográficas” / [Ils. de Lambert Guenther], *Magazine Fílmico : Supl. Mensual de la Industria Cinematográfica*, año 2, no. 5, [sep. 1927, p. 10]).

El estreno de las primeras cintas vitafónicas obliga a reflexionar sobre las transformaciones y consecuencias que sufrirá el sector de la exhibición en todos los órdenes: programas, costos del equipamiento, aumento en el precio de las entradas, circulación de las copias de una sala a otra, etc. Una nota anónima (probablemente de Rafael Bermúdez Zataráin), atisba las nuevas necesidades (Anónimo, “Se avecina una transformación en los negocios cinematográficos de México”, *Magazine Fílmico, supl. de la industria cinematográfica*, [no. portada de Dolores del Río, ¿1929?, p. 6]):

1. Los circuitos de salas de cine actuales pueden seguir existiendo.

2. La “explotación de los salones será radicalmente diferente”, pues los nuevos equipos de proyección sonora requieren que estén preparados todos los rollos de la cinta, para su exhibición ininterrumpida, sin dilaciones, impidiendo “los cambios de películas de un salón a otro”, práctica que desaparecerá.

3. La presentación de películas sonoras significa que “el espectáculo en sí sube de categoría”. Lo anterior, sumado a los altos costos de los aparatos reproductores de sonido, contribuirá al aumento del precio de las entradas, que podrán bajar con el tiempo.

4. Desaparecerán los programas “kilométricos” que sólo desorientan al espectador; “se necesita muy buena voluntad para asistir a un cine y ver en él cinco o seis películas en un solo día”; “es preferible ver solamente una cinta grande y otras pequeñas que estén perfectamente seleccionadas”.

5. En la proyección de una cinta con Vitáfono o *Movietone* el público “guarda religioso silencio” y exige a los vecinos que permanezcan callados. En consecuencia se suprimirán los ruidos extraños, especialmente la venta de dulces a voz en cuello.

6. El problema del idioma tiene que resolverse cuanto antes y de manera definitiva, “no puede admitirse que en todas las películas se emplee el idioma inglés”; es “perjudicial” para el negocio cinematográfico “por la circunstancia de que sólo un número reducido de personas puede encontrar interesante ver películas en inglés y no en español”.

7. “Es muy justo esperar que los magnates del cine americano [sic por estadounidenses] den con la solución necesarísima de los idiomas”.

Sánchez García (1944: 177) comenta el impacto causado por la aparición del sonido en la exhibición. Hace referencia a las transformaciones que, a partir de 1930, deben realizarse a las salas y teatros existentes y a la construcción de nuevas concebidas para albergar y satisfacer las

necesidades de las tecnologías sonoras emergentes. Así, se anuncia el surgimiento de “nuevos y modernos teatros” en San Luis Potosí (Azteca y Othón), Torreón (Isauro Martínez), Chihuahua (Azteca), Celaya (Cinelandia); a las reformas que, en la capital mexicana, se hacen al Palacio y la adaptación de locales teatrales, como el del Regis, para al espectáculo del cine sonoro. Según el periodista, el cine Balmori es el primero construido para satisfacer los nuevos lineamientos demandados por la proyección de películas habladas. En las salas mexicanas habitualmente se instalan equipos Western Electric o RCA Photophone. Destaca que en “los periódicos profesionales de la época están llenos de anuncios de equipos sonoros de toda índole y el negocio, en fin, está sufriendo una transformación en su sistema de exhibición y distribución.”

Los primeros equipos sonoros vitafónicos de la Western Electric se instalaron en los cines Mundial, Regis y Olimpia, seguidos poco después del Cinema Palacio, Balmori, Iris y otros (“Western Electric Co. of Mexico”, *Excelsior*, supl. cinematográfico, 19 mar. 1942).²⁷²

En ese contexto, se anuncia, para mayo de 1930, la Convención de Exhibidores Mexicanos que, finalmente, se realiza hasta octubre del siguiente año.

También se anuncia el Congreso Hispano-Americano de Cine a que convoca el gobierno de España y que deberá efectuarse el 12 de octubre de 1931, en Barcelona.

Los años de 1932 y de 1933 son un periodo difícil para las empresas de la exhibición. A la necesidad de hacer fuertes inversiones para equipar al menos a algunas de sus salas para la proyección de películas sonoras, se suman los efectos de la crisis económica de 1929 en los precios de taquilla. Editoriales de la revista profesional *El Exhibidor* hacen referencia a esas cuestiones: por un lado “invita” a los empresarios a renovar sus equipos de sonido y les solicita que lleven una buena relación con los productores de los equipos, para “el bien de la industria cinematográfica nacional”. (Anónimo, “La falta de equipos,” *El Exhibidor*, dic. 1932, p.3). El último y definitivo llamado ocurre en el año de 1934: en marzo de ese año, la Asociación de Distribuidores de Películas de México informa a todos los exhibidores nacionales la necesidad de equipar sus aparatos de proyección con fotoceldas, porque, en definitiva, se va a adoptar el sistema *Movietone*, para sustituir los sistemas sincronizados de sonido en disco. (Sánchez García

²⁷² En la misma nota se informa que “La Western Electric Company of Mexico, subsidiaria de la Western Electric Export Corporation, de Nueva York, inició sus labores en este país el 10 de febrero de 1930, bajo la gerencia del ingeniero William De Mello [...]”. En mayo de 1939 amplía sus actividades para ofrecer todo lo necesario para equipar una sala de cine: proyectores, rectificadores, lámparas, lentes, generadores, plantas eléctricas. (Documento proporcionado por Edgar Santoyo Samperio). Más sobre la transición del cine mudo al sonoro en el apartado 3.3.1.1. de este trabajo.

1944: 189). Hacia 1939, un anuncio del sistema sonoro RCA Photophone, señala que sus distribuidores exclusivos en la República son F. Mier y Hno., S.A., y presenta una relación de aproximadamente sesenta salas de cine en el país que han instalado ese sistema sonoro. En el D.F. son los siguientes: Bucareli, Alcázar, Royal, Lux; Alameda; Teatro Rex, MGM salón de pruebas, Teatro Principal, Oficina de Censura del Depto. Central, RKO salón de pruebas, residencia de E. A. March, cines Roxy, Alarcón, V. Carranza, F. Mier y Hno. Salón de pruebas, cine Majestic, Titán, Coloso, Colonial; Primavera (en Tacubaya, D.F.). (Anuncio, Directorio 1939: 8).

En un editorial se considera que la rebaja de precios en las taquillas de los exhibidores nacionales, a causa de la crisis económica mundial, es excesiva y contribuye a la depreciación del espectáculo cinematográfico. (Anónimo, “La rebaja de precios,” *El Exhibidor*, oct. 1932, p. 5).

Hacia fines de 1932 la Metro-Goldwyn-Mayer anuncia una modificación a los sistemas de explotación fílmica que considera benéficos para la empresa y para los exhibidores de las salas capitalinas del Circuito Balmori (cines Balmori, Olimpia y Alarcón). (Anónimo, “Metro Goldwyn Mayer evoluciona los sistemas de explotación”, *El Exhibidor*, v.1, [no. 7], oct. 1932, p. 5). Una nota informativa posterior explica su funcionamiento: en el circuito Balmori, la presentación de sus estrenos se hará en la sala Balmori, de primera línea, para 24 días después, presentarlas en la sala Olimpia, de segunda línea y, finalmente, en la sala Alarcón, de tercera línea. Esto será a partir del año 1933. La baja de precios en la sala Olimpia, antes de primera línea, influirá en los precios de otras salas de exhibición de la capital. (Anónimo, “La rebaja de precios,” *El Exhibidor*, dic. 1932, p. 5). Se forman, así, para fines de 1932 tres circuitos: Circuito Regis, Primer Circuito y Circuito Balmori, que presentarán sus programas de acuerdo con los contratos establecidos con las productoras de los Estados Unidos. Las producciones nacionales se exhibirán de manera indistinta por cualquiera de los circuitos. (Anónimo, “Tres circuitos se formaron en la capital,” *El Exhibidor*, dic. 1932, p. 5).

De acuerdo con su categoría, se organiza la programación de cada una de las salas. Por ejemplo, se anuncia que la “medida de programación” para el año de 1933 será de dos largometrajes y cuatro cortometrajes por función, cuando en el año anterior era de tres a siete títulos por función. (Anónimo, “Limitando los programas”, *El Exhibidor*, v. 2, [s.n.], dic. 1932, p. 5.). Al respecto, Sánchez García (1944: 187) señala que, para 1933,

La Asociación de Distribuidores de Películas de México, establece una nueva cláusula en el Contrato, prohibiendo la exhibición de programas que, en conjunto, cubran más de tres películas de largometraje y números cortos.

La misma Asociación integra en esas fechas una comisión para estudiar los precios mínimos que deberían cobrarse en las salas de cine.

Otro circuito que, a fines del decenio de 1930, incorpora salas de la periferia capitalina es el Cicuito Estrella, de la empresa de Luis Castro, formada por las siguientes salas de cine: San Juan, Capitolio, Primavera, Cartagena, Tacuba y Centenario. (Anuncio, Directorio 1939: 130). En enero de 1941 adquiere el Cine Mundial. (Sánchez García 1944: 213). La empresa de Luis Castro incorpora a su circuito de exhibición al recién adquirido teatro Rex. (Sánchez García 1944: 215). Hacia 1946, su cadena la integran los salones Palacio Chino, Teatro Rex, Cine Princesa, Cine Balmori, Cine Lux, Cine Royal, Cine Capitolio y Cine Mundial. (ACLA 1946-47: 16).

En todo caso, los exhibidores, gracias a las gestiones de José U. Calderón, logran que los Ferrocarriles Nacionales les ofrezcan una rebaja en los fletes de las películas. (Sánchez García 1944: 195).

Diez años después, la organización de la exhibición tiene características similares a las ya descritas. En la capital y alrededores se sigue el método “antiguo”, de

[...] presentar los estrenos en los cines de primera categoría, los *reprises* [sic] en segunda corrida de estreno en salas que corresponden a esa categoría y [se] han creado los cines de tercera categoría para *reprisar* [sic] en ese orden de tercera corrida, para después pasar a la exhibición en un circuito combinado de ocho a doce salas de exhibición como máximo. (“Funcionamiento”, 1944: 603).

De acuerdo con la misma fuente, la relación de salas de cine, según su categoría, es la siguiente:

1. CINES DE ESTRENO: Metropolitan, Alameda, Palacio Chino, Chapultepec, Teatro Iris y Magerit.
2. CINES DE SEGUNDA CORRIDA: cines Bucareli, Teresa, Encanto, Insurgentes, Savoy, Colonial y Orfeón.
3. CINES DE TERCERA CORRIDA: Lido, Balmori, Princesa, Tepeyac, Edén y Monumental.
4. CIRCUITOS DE CINES [o SALAS DE CIRCUITO]:

Primer Circuito (controla un mínimo de once salas),
Circuito Número Uno (salas que dependen de los estrenos del Palacio Chino),
Circuito Independiente [o ¿circuitos independientes?](formado por cines aislados que dependen de los cines Orfeón, Iris y Colonial, en algunos casos).

Uno de los circuitos independientes es el de la Unión de Exhibidores del Distrito Federal, que controla un máximo de 18 salas de exhibición “en los barrios más populosos y también más pobres de la ciudad”, que “siempre han impulsado de preferencia las películas mexicanas, siendo los que mayor consumo hacen del producto, por los públicos que concurren a sus diez y ocho salas de exhibición [que] siempre prefieren el producto fílmico del país.” La Compañía Operadora de Teatros, S.A., es la empresa más importante del ramo; controla treinta salas, incluidas 5 de estreno y de segunda corrida. (“Funcionamiento”, 1944: 603).

Para fines del decenio de 1930 y principios del de 1940, entre los empresarios de la exhibición más importantes, aparecen los siguientes: Emilio Azcárraga, Manuel Espinosa Yglesias, Gabriel Alarcón, Luis R. Montes y Theodore Gildred (Alfaro-Ochoa 1998: 42-43).

Hacia mediados del decenio de 1940, algunas de las empresas que controlan los ciento cuatro cines en el Distrito Federal son la Compañía Operadora de Teatros; la empresa que dirige Emilio Azcárraga bajo las razones sociales de Radio Propulsora Nacional, S.A., Impulsora de Cines, S.A. y Teatro Olimpia, S.A., que forman la Cadena de Oro; la empresa que forman Jesús Grovas, Teodoro Gildred y otros (dueños del cine Cosmos); Luis Castro; y los hermanos Granat (propietarios del cine Ópera) (Evolución 1947: 673).

Las salas de estreno en esos momentos eran los siguientes: Alameda, Metropolitan, Palacio Chino, Olimpia, Bucareli, Palacio, Chapultepec, Rex, Teresa y Savoy. Los circuitos para la exhibición fílmica se encontraban organizados de la siguiente manera (Evolución 1947: 679):

1. Cines del Primer Circuito. Son controlados por la Compañía Operadora de Teatros y se subdivide en dos medios circuitos, de siete y ocho salas respectivamente. El uno exhibe las películas que estrenan los cines Palacio Chino y Rex.

2. Circuito formado por Exhibidores del Distrito Federal, con 18 salas que presenta las cintas después de que se han proyectado en los circuitos mencionados arriba.

3. Circuito formado con las dos salas que dependen de la empresa que regentea el Cine Teresa.

4. Tanto el Teatro Metropolitan como el Teatro Tran-Lux Prado carecen de un circuito donde puedan exhibir las películas estrenadas en ellos.

EMPRESARIOS DE LA EXHIBICIÓN Y SALAS DE CINE EN MÉXICO (1909-1944)			
(Elaboración propia a partir de diversas fuentes biblio-hemerográficas)			
SALAS DE CINE	INAUGURACIÓN	PROPIETARIOS	NOTAS
teatro Variedades (Puebla, Pue.)		Ernesto ESPINOSA BRAVO	Muere en abril de 1930 ²⁷³
Cine Iris (Mexicali, Terr. BCN)		Rafael Corella	Entre otras, productor de <i>Raza de bronce</i> (Guillermo. Calles, 1927) ²⁷⁴
Cine Club	1909	Jorge Alcalde ²⁷⁵	
Cines Máximo y Orfeón	1939?	Manuel Cava	“Antes de 1909, cuando el Cine todavía estaba en embrión, Manuel Cava, (...) instalaba barracas de madera y manta para exhibir películas.” ²⁷⁶
Circuito “El Sexteto de Exhibidores Unidos”	1926	Manuel Cava y Hnos. Granat	Se reestructura después de dejar de funcionar dos años. ²⁷⁷
Cine Bucareli	1920 o 1921	Alberto L. Godoy	Contaba con <i>dancing</i> y sistema <i>duplex</i> . ²⁷⁸
Teatro-Cine Granat		Hnos. Granat	Se levanta en Av. Peralvillo 65. Carlos Crombé es el ingeniero y arquitecto; el Arq. Guillermo Zárraga es responsable de la decoración interior y exterior. ²⁷⁹
Cine Lux		Pedro Grovas	Es padre de Jesús, Adolfo y Adrián Grovas. Fallece en la ciudad de México, el 5 de octubre de 1931. ²⁸⁰
Cine Victoria (Esq. López y Victoria) Nuevo Cine Victoria Cine Montecarlo (hoy cine Moderno)	1917 nov. 1942 1925	Guillermo Santibáñez	Se inicia en 1917. Creador de la "permanencia voluntaria" o sesión continua. Productor y distribuidor hasta 1925, en que regresó a la exhibición. ²⁸¹
Cine Edén	13 ene 1934 ²⁸²		
Cine Encanto (Tampico, Tamps.)	may 1934	Enrique Vigil	“Cine moderno equipado con refrigeración y toda clase de adelantos”. ²⁸³
Cine Principal	may 1934 ²⁸⁴		

²⁷³ Sánchez García 1944: 177.

²⁷⁴ Anónimo, “Una película que honra a México: *Raza de Bronce*”, *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, no. 12, [abril de 1927, p. 6].

²⁷⁵ Bermúdez Z., Rafael. “Memorias cinematográficas.” *Magazine Fílmico : supl. mensual de la industria cinematográfica*, año2, n. 5., [9 de septiembre de 1927, p. 6].

²⁷⁶ Cine Silencioso 1939: 143.

²⁷⁷ Anónimo. “*El cínico*, elevada expresión de belleza y emoción. El resurgimiento de una vieja institución. 'El Sexteto de Exhibidores'”. *Rotográfico. Magazine fílmico*, año 1, n. 4, [6 de julio de 1926, p. 6].

²⁷⁸ Sensacional Desarrollo 1939: 151; Cine Silencioso 1939.

²⁷⁹ Anónimo. “El más hermoso teatro-cine de la América Latina. Cine Granat.” *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, n. 4, [julio de 1926, pp. 15-16].

²⁸⁰ Sánchez García 1944: 179.

²⁸¹ ACLA 1946-47: 17; Sánchez García 1944: 225.

²⁸² Sánchez García 1944: 189.

²⁸³ Sánchez García 1944: 191.

²⁸⁴ Sánchez García 1944: 191.

EMPRESARIOS DE LA EXHIBICIÓN Y SALAS DE CINE EN MÉXICO (1909-1944)			
(Elaboración propia a partir de diversas fuentes biblio-hemerográficas)			
SALAS DE CINE	INAUGURACIÓN	PROPIETARIOS	NOTAS
Cine Máximo	may 1934 ²⁸⁵		
Cine Hipódromo (Tacubaya, D. F.)	may 1934		Se construye sobre lo que era el viejo cine Ermita. ²⁸⁶
Cine Roma	jun 1934 ²⁸⁷		
Cine Alameda	1936		En julio de 1934 se inicia su construcción, cuyo nombre original era el de Taxco. ²⁸⁸ Se concluye en los primeros meses de 1936, con un cupo de 3,480 personas. ²⁸⁹ Se incendia la noche del estreno de <i>Allá en el Rancho Grande</i> , el 6 de octubre de 1936. ²⁹⁰
Cine Moderno (Col. Del Valle)			En septiembre de 1934 se inicia la construcción. ²⁹¹
Teatro Rex (Madero)	Mediados de 1936		La construcción se inicia a fines de 1935. ²⁹²
Encanto			La construcción se inicia a fines de 1935. ²⁹³
Orfeón	29 jun 1938		La construcción se inicia a fines de 1935. ²⁹⁴
Nuevo cine Ermita (Tacubaya, D. F.)	Al iniciar 1936 ²⁹⁵		
tres grandes teatros en Orizaba, Jalapa y Veracruz		William Jenkins y Jesús Cienfuegos	En 1938, en Puebla se forma una sociedad ²⁹⁶
Coloso	Fines de 1938 ²⁹⁷		
Alhambra	Fines de 1938 ²⁹⁸		
Insurgentes	Fines de 1938 ²⁹⁹		
Teatro Chino (Iturbide)	1939		Costó más de 2 millones de pesos. ³⁰⁰
Cine Díaz Mirón (Veracruz, Ver.)	28 dic 1939	Cines Unidos, S.A. ³⁰¹	

²⁸⁵ Sánchez García 1944: 191.

²⁸⁶ Sánchez García 1944: 191.

²⁸⁷ Sánchez García 1944: 193.

²⁸⁸ Sánchez García 1944: 193.

²⁸⁹ Sánchez García 1944: 203.

²⁹⁰ Sánchez García 1944: 205; García Riera 1992-1997: v.1, 213.

²⁹¹ Sánchez García 1944: 195.

²⁹² Sánchez García 1944: 199, 203.

²⁹³ Sánchez García 1944: 199.

²⁹⁴ Sánchez García 1944: 199, 207.

²⁹⁵ Sánchez García 1944: 203.

²⁹⁶ Sánchez García 1944: 207.

²⁹⁷ Sánchez García 1944: 207.

²⁹⁸ Sánchez García 1944: 207.

²⁹⁹ Sánchez García 1944: 207.

³⁰⁰ Sánchez García 1944: 209.

³⁰¹ Sánchez García 1944: 209.

EMPRESARIOS DE LA EXHIBICIÓN Y SALAS DE CINE EN MÉXICO (1909-1944)			
(Elaboración propia a partir de diversas fuentes biblio-hemerográficas)			
SALAS DE CINE	INAUGURACIÓN	PROPIETARIOS	NOTAS
Teatro Variedades (Guadalajara, Jal.)	1940	William Jenkins ³⁰²	
Teatro Benítez (Linares, NL)	1940 ³⁰³		
Cine Olimpia	29 mar 1941		Se reinaugura “totalmente reformado y modernizado”. ³⁰⁴
Bucareli	abr 1941		Reinauguración ³⁰⁵
Parisiense	abr 1941		Reinauguración ³⁰⁶
Estrella	abr 1941		Inauguración ³⁰⁷
Cine Colón (Guadalajara, Jal.)	abr 1941 ³⁰⁸		
Cine Palacio			Cierra el 14 de julio de 1941 para ser remodelado. ³⁰⁹
Cine Insurgentes	nov 1941 ³¹⁰		
Cine Reforma, de Mixcoac			En enero de 1942 un incendio acaba con él. ³¹¹
Cine Rex (Aguascalientes, Ags.)			En febrero de 1942, se encuentra en construcción, para 6,000 espectadores. ³¹²
Cine Florida de Tampico, Tamps.)	mar 1942 ³¹³		
Cine Colonial (Aguascalientes, Ags.)	abr 1942 ³¹⁴		
Cine Cairo	abr 1942 ³¹⁵		
Teatro Alameda (Guadalajara, Jal.)	5 may 1942	Luis R. Montes (Compañía Cinematográfica Jalisciense) ³¹⁶	
Cine Teresa	jun 1942 ³¹⁷		

Tabla 10

³⁰² Sánchez García 1944: 211.

³⁰³ Sánchez García 1944: 211.

³⁰⁴ Sánchez García 1944: 215.

³⁰⁵ Sánchez García 1944: 215.

³⁰⁶ Sánchez García 1944: 215.

³⁰⁷ Sánchez García 1944: 215.

³⁰⁸ Sánchez García 1944: 215.

³⁰⁹ Sánchez García 1944: 215.

³¹⁰ Sánchez García 1944: 217.

³¹¹ Sánchez García 1944: 217.

³¹² Sánchez García 1944: 219.

³¹³ Sánchez García 1944: 219.

³¹⁴ Sánchez García 1944: 221.

³¹⁵ Sánchez García 1944: 221.

³¹⁶ Sánchez García 1944: 221.

³¹⁷ Sánchez García 1944: 223.

**EMPRESAS EXHIBIDORAS EN EL DISTRITO FEDERAL, PERTENECIENTES A LA
CÁMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA (1946)**

(Fuente: ACLA 1946-47: 266, 269-270, 273-274)

Razón Social	Domicilio de la sociedad	Salas de Cine	Dirección
Guillermo Gavilán.	Tacuba Núm. 15.	"Aladino"	Tacuba Núm. 15.
Radio Pro pul. N ac., S. A.	Av. Juárez 34.	"Alameda"	Av. Juárez Núm. 34.
		"Alarcón"	Argentina Núm. 91.
Cía. Mex. de Cines, S.C.P.A.	San Cosme 41.	"Principal"	Bolívar Núm. 30.
		"Roxy"	San Cosme Núm. 41.
Cine Estrella, S. A.	San Cosme 41.	"Estrella"	Lucas Alamán, 165.
		"Alcázar"	Ayuntamiento, 31.
		"Primavera"	C. B. Zetina.
Empresa Farca, S. de R. L. P.	Reforma 9-F.	"Cartagena"	Joaquín Martín, 6.
		"Tacuba"	Tacuba.
		"Alhambra"	A. Belén y Revillagigedo.
Cía. Operadora de Teatros, S.A.	Balderas 93.	"América"	J. María Núm. 54.
		"Chapultepec"	P. Reforma No. 503.
		"Goya"	Carmen Núm. 44.
		"Granat"	Peralvillo Núm. 65.
		"Insurgentes"	Insurg. y Génova.
		"Lido"	Tamaulipas, 202.
		"Lindavista"	Montevideo, 96.
		"Magerit"	Juárez Núm. 58.
		"Odeón"	Mosqueta, 29.
		"Palacio"	5 de Mayo, 30,
		"Rialto"	Pino Suárez.
		"Roma"	Tonalá y Coah.
		"Rívoli"	Sta. Ma. La Ribera, 98.
		"Savoy"	16 de Sept. 6.
"Tepeyac"	Fortuna, 19.		
"Venecia"	Sta. Veracruz, 19.		
"Máximo"	Brasil Núm. 99.		
"Orfeón"	Luis Moya, 40.		
"Isabel"	Sta. Ma. La Redonda, 80.		
Miguel Fernández A.	Atzacatl, 79.	"Anáhuac"	Atzacatl, 79.
Pantaleón Palacios P.	Ricardo Castro, 34.	"A. Peralta"	Ricardo Castro, 34,
Octavio J. Armengol.	S. J. de Letrán Núm. 23.	"Avenida"	S. J. Letrán Núm. 23.
Miguel Bravo Mata.	Debussy 21.	"Bravo"	Debussy Núm. 21.
Alfonso Acevedo D.	Calzada Tlalpan,	"Bretaña"	Calz. Tlalpan 1189.
Impulsora de Cines, S. A.	Bucareli Núm. 63.	"Bucareli"	Bucareli Núm. 63.
Imp. Cinemat. Elías Bueren(?).	Pino Suárez, 84.	"Cairo"	Pino Suárez, 84.
		"Capitolio"	Guerrero, 107.
		Teatro "Rex"	Alvaro Obregón.
		"Balmori"	Av. Madero Núm. 33.
Luis Castro Vázquez.	Iturbide Núm. 21.	"Lux"	M. Schultz Núm. 9.
		"Mundial"	Corregidora, 44.
		"Palacio Chino"	Iturbide Núm. 21.
		"Princesa"	S. J. Letrán Núm. 50.
		"Royal"	Mérida y Gto.
"Centenario"	Pque. Centenario, 5.		
Cine Centenario y Similares.		"César"	L. Carmen, L. Cuitzeo.
		"Modelo"	Allende Núm. 77.

**EMPRESAS EXHIBIDORAS EN EL DISTRITO FEDERAL, PERTENECIENTES A LA
CÁMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA (1946)
(Fuente: ACLA 1946-47: 266, 269-270, 273-274)**

Razón Social	Domicilio de la sociedad	Salas de Cine	Dirección
Antonio Gascón Hernández.	J. M. Izazaga 18.	"Politeama" "Hipódromo"	J. M. Izazaga No. 18. Edif. Ermita-Tbya.
Mario Fernández Lafuente.	Lecumberri 63.	"Cervantes"	Lecumberri Núm. 63.
Cinema, S. A.	S. J. de Letrán	"Cinelandia"	S. J. Letrán Núm. 6.
Oscar y Samuel Granat.	Niño Perdido 46.	"Colonial" "Coloso" "Condesa"	F. S. T. de Mier, 237. Niño Perdido 46 Cozumel núm. 35
Eduardo Chávez García.	Balderas 96-401.	"Díaz de León"	Aztecas Núm. 5.
Cines Unidos, S. de R. L.	P. Reforma 35.	"Contreras"	J. M. Salido s/n. Contreras, D. F.
Cines de México, SRL. y CV.	P. Reforma 35.	"Alpina" "Edén"	Alpina Núm. 15. Tizapán, D. F. Claudio Bernard Núm. 135.
Exhibidores Metropolitanos, S.A.	S. Juan de Letrán Núm. 109.	"Encanto" "Teresa"	Serapio Rendón n. 87 S. J. de Letrán Núm. 109.
	Av. Hidalgo 115.	"Monumental"	Av. Hidalgo Núm. 115.
Cinematográfica Escandón,	J. Martí 170.	"Escandón"	José Martí Núm. 170.
J. Fernández Mourelle.	Av. Juárez y Sta. Catarina.	"Esperanza"	Av. Juárez y Sta. Catarina.
Cine Hermes, S. de R. L.	Africa Núm. 77.	"Hermes"	Africa Núm. 77.
Cine Hierro, S. de R. L.	Fundidores 72.	"Hierro"	Fundidores Núm. 72.
Juan Leal Martínez.	Caridad Núm. 23.	"Ideal"	Caridad Núm. 23.
Isaac Finkelman P.	Donceles 36. Carpio Núm. 101.	"E. Iris" "Majestic"	Donceles Núm. 36. Carpio Núm. 101
Jesús Peñaloza J.	Guerrero 192.	"M. Briseño"	Guerrero, 192.
Bienes y Empresas, S. A.	Av. Juárez 30.	"Metropolitano"	Independencia Núm. 90.
Empresa Farca S. R. L.	P. Reforma 9-F.	"Moderno"	Mier y Pesado Núm. 318.
E. Lecuona C. Bustillos.	S. J. de Letrán 87.	"Novelty"	S. Juan de Letrán 87.
Cine Teatro Olimpia, S. A.	J. M. Marroquí 5	"Olimpia"	16 de Septiembre 9.
Joaquín Fagoaga Cortés.	Barcelona y A. González.	"Parisiana"	Barcelona y A. González.
José Quiroga Del val.	Luis David 12.	"Reforma"	Luis David Núm. 12.
Cine Regio, S. de R. L.	Rep. Salvador 210	"Regio"	Rep. Salvador, 210.
Arcady Boytler.	Av. Juárez 79.	"Regis"	Av. Juárez Núm. 79.
David. M. Fierro.	Dr. Arce 12.	"Titán"	Dr. Arce Núm. 12.
G. Escobar.	Prieto y Barreda	"Universal"	G. Prieto y G. Barreda.
Centro Cultural y Deportivo "Vanguardias", S. A.	Frontera 16.	"Vanguardias"	Frontera Núm. 16.
Cine Victoria, S. de R. L.	J. Carranza 29.	"Victoria"	J. Carranza Núm. 29.
Daniel Almazán Becerril.	16 de Septiembre Núm. 56.	"Xochimilco"	Xochimilco, D. F.
Soc. Coop. de Exhib. Mex.	Schubert 236.	"Tres Estrellas"	Schubert Núm. 236.

Tabla 11

CONCLUSIONES

En este trabajo se estudió la organización y el desarrollo de los sistemas de distribución y de exhibición durante los primeros años del cine sonoro mexicano, de 1931 a 1942, como parte del proceso de construcción de una industria cinematográfica nacional en México.

Como se aprecia en la investigación, el estudio del fenómeno cinematográfico va más allá de la historia de la producción, del recuento filmográfico y del estudio crítico de las películas. La cinematografía es una industria de bienes y servicios culturales cuyo consumo depende de un eficaz sistema de comercialización. Por lo tanto, aquí se trataron las formas y los desarrollos nacionales de los sistemas de distribución y de exhibición en la naciente industria cinematográfica mexicana, durante los primeros años del cine sonoro, de 1931 a 1942, sin dejar de apuntar las relaciones de éstas con la producción y los condicionamientos mutuos.

Por otra parte, los procesos de comercialización se incorporan en un modelo explicativo que considera la naturaleza internacional de la industria cinematográfica, que fluye desde los polos hegemónicos situados en los Estados Unidos y en Europa, y la inserción, en este proceso internacional, de una industria fílmica nacional como la mexicana.

En el periodo histórico que se estudia, de los años de 1931 a 1942, la industria cinematográfica, concebida como una industria orientada al entretenimiento y al consumo, se desarrolla fundamentalmente en los Estados Unidos y, en menor medida, en otros polos de Europa (Francia, Italia, Alemania), que ocupan un lugar hegemónico en los circuitos de exhibición internacionales del mundo occidental. Dados los lazos de dependencia económica y cultural de nuestro país frente a los Estados Unidos, obligan –necesariamente- a preguntarse de qué manera surge y se desenvuelve la industria fílmica en nuestro país y cuáles son las relaciones y nexos que se establecen entre las empresas fílmicas nacionales y las distribuidoras extranjeras.

Esta situación hace evidente la necesidad de profundizar el estudio de los procesos de distribución y de exhibición previos a la madurez industrial de nuestro cine, para descubrir su papel en el desarrollo y consolidación de la industria fílmica mexicana desde la producción (1931) y el estreno (el 30 de marzo de 1932) de la película *Santa* (dirigida por Antonio Moreno), hasta la fundación y entrada en funciones del Banco Cinematográfico, S. A., en 1942.

De manera indirecta y secundaria, como resultado del proyecto, se presentan aproximaciones a los procesos de formación de públicos, de recepción y de formación de mercados para el cine mexicano.

La estrategia metodológica para la realización de este proyecto de investigación doctoral, dedicado al conocimiento de la comercialización fílmica mexicana durante los primeros años del cine sonoro mexicano (1931-1942) implica, en primera instancia, el establecimiento del marco teórico conceptual, que se elabora alrededor de la noción de *industrias culturales* y de la inserción de este concepto en una perspectiva sociopolítica que atiende a la existencia de un sistema internacional asimétrico que explica la *economía política de la comunicación y de la cultura*.

Esa explicación es posible en la medida en que se estudia a la industria cinematográfica dentro de la organización y funcionamiento de las industrias culturales, así como de sus diversas facetas: sociopolítica, cultural y económica. A partir de la última faceta, se hace una aproximación al estudio de los tres sectores de la industria cinematográfica –producción, distribución y exhibición-, la forma específica en que se organiza la cinematografía. Al final, todos estos elementos permitieron plantear un modelo para el estudio de los sistemas de distribución y de exhibición en la industria cinematográfica mexicana.

En la obra se deja constancia de que, los estudios académicos sobre el cine mexicano que se inician en el decenio de 1960, han dejado de lado los temas de la distribución y de la exhibición en nuestro país, preocupados fundamentalmente por establecer la filmografía nacional y por centrarse en la crítica fílmica. Una exploración de los catálogos de bibliotecas y de hemerotecas, así como de la revisión de diversas fuentes bibliográficas y hallazgos circunstanciales, contribuyen a conformar y definir nuestras fuentes primarias de información, formadas –primordialmente- por las publicaciones periódicas especializadas en cine y espectáculos publicadas entre 1925 y 1944. Dentro de éstas, se consideran las guías, directorios y anuarios como fuentes documentales complementarias de las anteriores, pues, en un sentido amplio, estos impresos también caben dentro de la definición de publicaciones periódicas.

El presente trabajo muestra el enorme potencial y la gran utilidad, que tales fuentes brindan para profundizar en los aspectos más diversos de la historia del cine en general y del mexicano en particular, desde una perspectiva estética, social e historiográfica (producción, exhibición, distribución, *star system*, etc.), así como deducir, de manera aproximada, a través de la revisión de estas publicaciones, el desarrollo de los públicos cinematográficos. Toda clase de

datos, información y opiniones se encuentran en las revistas en forma de notas, artículos, ensayos, entrevistas, columnas de información y de opinión; material gráfico y anuncios publicitarios. Por su parte las guías, directorios y anuarios habitualmente proporcionan datos de personas, empresas y organizaciones, así como relaciones, tablas y cuadros estadísticos. En consecuencia, la información sobre el tema que nos interesa reposa dispersa, de manera circunstancial y azarosa, de forma poco sistemática, en la prensa general y especializada, así como en las muy útiles guías, directorios y anuarios. Aunque con frecuencia nos informan de manera irregular y sesgada, son una fuente aún no cabalmente explotada a pesar de su relativa accesibilidad y de su riqueza que la hace una de las fuentes primordiales para el estudio de nuestro cine. Tanto los archivos gubernamentales como la información oficial son prácticamente omisos al respecto y, lamentablemente, han desaparecido numerosos archivos particulares de empresas y de las organizaciones gremiales de patrones y de sindicatos.

Así, se construyó el objeto de estudio: identificando y revisando obras generales sobre la historia del cine en el mundo y en México; así como identificando, localizando y revisando publicaciones periódicas generales y especializadas del periodo, tal y como se encuentran representadas en los principales reservorios hemerográficos en la materia: Hemeroteca y Biblioteca nacionales, Dirección General de Bibliotecas de la UNAM, Cineteca Nacional y Filmoteca de la UNAM.

Por eso, cuando se intenta responder a la cuestión sobre cuáles son los sistemas de distribución y de exhibición y su papel en el proceso de construcción de la industria cinematográfica nacional durante los primeros años del cine sonoro mexicano, nos encontramos que, sin éstos, el desarrollo de la industria hubiera sido difícil o inviable. Para competir con el cine en inglés proveniente de los Estados Unidos, no bastaban las posibilidades que la sonorización de la industria cinematográfica internacional brindaba a los países de habla hispana; tampoco era suficiente el entusiasmo de realizadores y productores incipientes o de veteranos del periodo silencioso, ni los capitales que apoyaban tales esfuerzos. Fue necesario romper la barrera de la exhibición copada por la programación de las distribuidoras foráneas y ganar un espacio en el gusto de los espectadores urgidos de cintas habladas en su propio idioma, así como forjar nuevos públicos para la producción mexicana. Finalmente, el cine mexicano formó nuevos públicos e hizo posible la construcción de nuevas salas en toda la República y en el extranjero, logrando establecerse como una de las principales industrias del país y constituyéndose en una

herramienta indispensable para la construcción de la identidad nacional y forjadora de la imagen de lo mexicano en el extranjero. El proceso culmina, después de intentos previos, con la creación del Banco Cinematográfico, S. A., en 1942. Gracias a él, se organiza y controla de manera vertical todos los procesos que entrañan el negocio fílmico, desde la planeación, el financiamiento, la producción, la distribución y la exhibición, estructurando un círculo virtuoso que permitió el florecimiento de la industria, que se vería coronado al final del decenio y principios del siguiente, el de 1950, con la aprobación de la Ley de la Industria Cinematográfica y su respectivo Reglamento. Ya otros procesos, fenómenos y circunstancias darían al traste con las posibilidades y potencialidades del sistema, que sumergieron al cine nacional en una profunda crisis de creatividad y de mercados en los decenios siguientes.

Es importante apuntar el ambiente ideológico y cultural que se respiraba en el periodo posrevolucionario y, concretamente, durante el decenio de 1930, para comprender mejor el por qué de los asuntos abordados por el cine mexicano del período en estudio y la política gubernamental de respaldo al desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Todas las disposiciones oficiales en materia de comunicación social están permeadas por los principios del nacionalismo revolucionario, tal y como ocurre con todas las acciones políticas y legislativas de los regímenes revolucionarios a partir de 1917.

Es en el decenio 1930-1940, cuando la sonorización de la industria fílmica se convierte en la condición necesaria, pero no suficiente, para permitir en todo el globo terraqueo el florecimiento de las industrias nacionales de cine. tal posibilidad fructifica en el caso mexicano gracias al invento del sistema sonoro de los hermanos Rodríguez, a la política nacionalista de los regímenes de la revolución y a la exploración de temas y asuntos que derivan en la llamada “comedia” ranchera, una fórmula dramática especialmente atractiva para los públicos populares de México y de América Latina. También, se realiza una aproximación a las políticas oficiales sobre la industria cinematográfica en general, y la naciente mexicana, en particular que se aplican en materia fiscal, de promoción o de censura.

De manera panorámica nos adentramos en la comprensión de la sociedad mexicana durante el periodo en estudio; se identifica el proyecto histórico de los grupos dominantes, se describe la política de comunicación social y la específicamente aplicada a la cinematografía, así como las funciones políticas y culturales de la misma, a través de las relaciones del estado mexicano con la industria cinematográfica, tanto como promotor de las diversas ramas de la

industria cinematográfica nacional, como de la tutela que ejerce a través de medidas fiscales, legislativas y de censura política y moral y su relación con los sectores de la industria fílmica: producción, distribución y exhibición.

También se aborda el desarrollo y las características del sistema de las industrias culturales en México después de la Revolución y hasta los inicios del avilacamachismo. Como ocurre con la cinematografía, el decenio de 1930 es fundamental por el nacimiento o consolidación de industrias como la de la radio, de la industria editorial a través de la prensa y de la historieta, la de la música grabada, etc. Además existen otros muchos aspectos de la vida urbana y capitalina asociados a la cotidianidad, al uso del tiempo libre y de la ocupación del ocio, en los que tienen un lugar relevante los bienes y servicios elaborados por las industrias culturales, que se forjan y consolidan en la primera mitad del siglo XX y que, en un sistema de vasos comunicantes se retroalimentan y complementan entre sí y con la industria cinematográfica.

Se hizo una aproximación al desarrollo de la industria cinematográfica en México: su infraestructura física, sus formas de financiamiento, de organización de la producción; a las empresas productoras, a los productores, los trabajadores, las asociaciones empresariales y sindicales. Se ensayó un acercamiento a la producción fílmica entre los años de 1931 y de 1942, desde la perspectiva de los géneros, las fórmulas dramáticas y los temas experimentados por la industria, como una forma de comprender los nexos que se establecen entre los públicos, la taquilla y los productores.

Se incluyen la referencia y reseña de algunos de los proyectos y diagnósticos sobre la situación y las posibilidades de una industria cinematográfica mexicana.

Con el fin de comprender la comercialización fílmica de las películas mexicanas, se describe la organización internacional de la industria cinematográfica durante el periodo en estudio y su relación con los mercados locales. En este sentido es posible apreciar como la producción cinematográfica se concentra en algunos polos centrales, como los Estados Unidos y algunos países europeos, desde donde se distribuye a todos los mercados mundiales a través de agencias o concesionarias. Se puede señalar, así, que la producción fílmica es local y centralizada, pero la distribución es internacional, dando pocos espacios para la producción en los mercados subordinados.

El proceso de construcción de una industria cinematográfica mexicana debió superar numerosos obstáculos, comenzando por el financiero, pues se carecía de recursos constantes y sistemáticos para solventar las fuertes inversiones que requiere la infraestructura de producción fílmica y la necesaria planeación de una producción regular para poder satisfacer las necesidades de programación de las salas de cine. En ese proceso, cumplen un papel relevante las asociaciones de exhibidores que demandan cintas habladas en español para sus públicos, especialmente los empresarios del norte del país, con intereses en el sur de los Estados Unidos.

Ahí mismo se describen las diversas estrategias desarrolladas por los productores para dar salida a sus películas, tanto a través de las agencias de distribución extranjera, ya establecidas en el país, como fundando sus propias empresas distribuidoras. En este sentido, tienen poco éxito aquéllos improvisados o entusiastas que centran su interés en la producción. Mejores resultados obtienen aquéllos otros que contemplan todas las etapas del proceso productivo y de comercialización, como se puede apreciar en la Compañía Nacional Productora de Películas, que cuenta con sus propios estudios y laboratorios y con el apoyo de la Unión de Exhibidores del Norte, que garantiza la salida y consumo de sus filmes; o bien, el caso de la Cinematográfica Latinoamericana (CLASA), que además de sus estudios y laboratorios, cuenta con apoyos financieros y la creación de una agencia distribuidora. Un papel relevante cumplen numerosos empresarios, ya formados en las filas de la distribución de cine norteamericano, para respaldar la difusión de las películas mexicanas. Especialmente difícil fue lograr fechas de exhibición en las salas de cine, que requieren material suficiente para exhibir durante todo el año y contaban con contratos de largo plazo para la presentación de cintas extranjeras, cuando los productores mexicanos no podían garantizar la disponibilidad de cintas para fechas precisas. Si los exhibidores de la capital se mostraban poco interesados en estrenar cintas nacionales, ocurre todo lo contrario con los empresarios de provincia. A la larga, la cinematografía mexicana incorporaría públicos ajenos al espectáculo y expandiría la afición por el espectáculo fílmico a todos los países de habla hispana de América Latina, España y públicos de habla española del sur y de las grandes ciudades de los Estados Unidos.

Podemos afirmar, en un primer momento, que el desarrollo de sistemas de distribución para la creciente producción cinematográfica mexicana del decenio de 1930, sigue tres vertientes principales. La primera es la de los exhibidores del Norte, que ya contaban con un amplio mercado de público hispanohablante en ambos lados de la zona de la frontera con los Estados

Unidos y que requerían con urgencia material en español, por lo que inciden con fuerza en la producción garantizando la exhibición de las películas que salieran de los estudios de filmación.

Por otro lado, la paulatina apertura de las salas de cine para la exhibición de material fílmico mexicano, más en la provincia que en la capital, alienta el nacimiento de empresas productoras y de distribución fundadas por empresarios con larga experiencia al servicio de empresas distribuidoras de películas extranjeras. Sus relaciones y conocimientos serán de gran utilidad para sacar provecho de la bonanza fílmica y dar salidas a la creciente producción fílmica mexicana.

La última vertiente relevante es la organización de agencias distribuidoras por parte de los mismos productores, de manera individual o mediante algún tipo de asociación entre ellos.

A las anteriores, se suma la vertiente tradicional de acordar la salida del producto a través de los canales establecidos por los distribuidores extranjeros.

En este sentido, consideramos que en esta investigación logramos demostrar que:

1. El desarrollo de sistemas de comercialización (distribución y exhibición) es fundamental para la consolidación de la industria cinematográfica mexicana.

2. La distribución y la exhibición intervienen decisivamente en los procesos de formación de públicos y de formación de mercados para el cine mexicano.

3. En este proceso juegan un papel relevante el proyecto nacional de desarrollo del Estado mexicano, así como la construcción del nacionalismo revolucionario.

4. La sonorización de la industria cinematográfica mundial obliga a los sistemas de distribución y de exhibición nacionales a intervenir decisivamente en los procesos de producción fílmica con el fin de satisfacer una demanda –cine sonoro en español– que la cinematografía foránea era incapaz de satisfacer.

En fin, el presente trabajo apenas se asoma a un campo de estudio poco frecuentado y que ayuda a comprender el rápido ascenso de la industria cinematográfica mexicana en el decenio de 1930.

FUENTES BIBLIO-HEMEROGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

1. LIBROS Y ARTÍCULOS.

- AGUILAR PLATA, Blanca (1986) *Publicidad y empresa periodística en México (Estudio descriptivo de la publicidad en nueve diarios capitalinos: 1977)* / colaboración de Alba Álvarez Reyes y Gerardo Quirván. México : UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Centro de Estudios de la Comunicación. 67 p. (Cuadernos del Centro de Estudios de la Comunicación ; 10).
- ALARCÓN, Juan de la C. (1947) "La industria cinematográfica mexicana", *Anuario 1945, 1946 y 1947 [Primer Semestre]*, *El Cine Gráfico*, año 16, no. 794-B, , pp. 628-636.
- ALEMÁN SAINZ, Francisco (1975) *Las literaturas de kiosko*. Barcelona : Editorial Planeta : Editora Nacional. 157 p. (Biblioteca Cultural ; 25).
- ALFARO, Francisco H.; OCHOA, Alejandro (1998) *La república de los cines*. México, D.F. : Clío. 73 p.
- ALMOINA FIDALGO, Helena.
(1979) *Notas para la Historia del cine en México 1895-1925*. México, D. F. : Filmoteca de la UNAM. 2 v. (Documentos de Filmoteca ; 1).
(1985) *Bibliografía del cine mexicano*. México, D. F. : UNAM, Filmoteca. 75 p.
(1988) *Hacia una filmografía en castellano del cine*. México, D. F. : UNAM, Ctro. Univ. de Inv. Bibliotecológicas : SEP, Subsria. De Cultura : Inst. Nal. de B. Artes, Dir. Gral. de Publicaciones y Medios. 208 p. (Colección Séptimo Arte ; 2).
(1999) "Comentarios Bibliográficos sobre cine mexicano." En Reynoso Serralde, R. (coord. edit.). *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [recurso electrónico]. México, D. F. : Imcine ; Colima, Col. : Universidad de Colima. 1 CD-ROM.
- ALTMAN, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos*. Madrid : Paidós. 331 p. (Paidós Comunicación Cine ; 114). Trad. de *Film/Genre*.
- ALVARADO, José (1976) *Escritos*. México, D. F. : Fondo de Cultura Económica. 228 p. (Archivo del Fondo; 52-53).
- AMADOR, María Luisa; AYALA BLANCO, Jorge.
(1980) *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, UNAM, Filmoteca, México, D. F., 1980, 448 p.
(1982) *Cartelera cinematográfica 1940-1949*. México, D. F. : UNAM, CUEC. 593. p.
(1985) *Cartelera cinematográfica 1950-1959*. México, D. F. : UNAM, CUEC.
(1986). *Cartelera cinematográfica 1960-1969*. México, D. F. : UNAM, CUEC, Dirección de Literatura.
(1988) *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, D. F. : UNAM, CUEC, Dirección de Literatura.
(1999) *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México, D. F. : UNAM, CUEC. 605 p.
(2009) *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México, D.F. : UNAM, CUEC. 233 p.
- ANDUIZA VALDELAMAR, Virgilio (1983) *Legislación cinematográfica mexicana*. México D. F. : Filmoteca de la UNAM.
- AGLOMERACIONES (1932) "No mas aglomeraciones en las salas de cine", *El Exhibidor*, octubre de 1932, p. 10.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor (1982) "Nociones presidenciales de cultura nacional: De Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz: 1920-1968", pp. 93-133. En José Emilio Pacheco, *et al. En torno a la cultura nacional*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica. 228 p. (SEP/80 ; 51).
- ALONSO CACHIRULO, Enrique (1994) "Prólogo". Nueve-diez. En Dueñas 1994.
- ARGÜELLO GRUNSTEIN, Alberto (1999) "Miradas sociales sobre el arte." En *En la Torre* (México, Conaculta-INBA-Cenidiap), no. 4, enero-abril de 1999, pp. 19-30.
- ARISTARCO, Guido. 1968. *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona : Lumen. 461 p.
- AURRECOECHEA-BARTRA
(1988) Aurrecochea, Juan Manuel; Armando Bartra. *Puros cuentos : historia de la historieta en México : 1874-1934*. México : Conaculta : Museo Nacional de Culturas Populares : Grijalbo, 1988. 291 p.
(1993) Aurrecochea, Juan Manuel; Armando Bartra. *Puros cuentos : historia de la historieta en México : 1934-1950*. México, D.F.: Conaculta : Grijalbo. 533 pp.
- AVECINA (1929) "Se avecina una transformación en los negocios cinematográficos de México." *Magazine Fílmico: supl. de la industria cinematográfica*, [Dolores del Río, s.a., s.n., ¿1929?, p. 6].
- AVIÑA, Rafael.
(1996) *Asesinos seriales : grandes crímenes : de la nota roja a la pantalla grande*. Mexico, D. F. : Patria : Nueva Imagen.

- (2004) *Una mirada insólita : temas y géneros del cine mexicano*. México, D. F. : Conaculta, Cineteca Nacional : Océano. 271 p.
- AYALA BLANCO, Jorge (1968) *La aventura del cine mexicano*. México, D. F. : Era. 2ª ed., Era, México, D. F., 1979, 3ª ed., Posada, México, D. F., 1985.
- BARBÁCHANO, Carlos (1974) *El cine, arte e industria*. Barcelona : Salvat. 144 p. (Grandes Temas ; 5).
- BASURTO, Jorge (1992) "Introducción," pp. 1-11. En BASURTO-CUEVAS, 1992.
- BASURTO, Jorge; CUEVAS, Aurelio (1992) *El fin del proyecto nacionalista revolucionario / Jorge Basurto y Aurelio Cuevas, coords.* México : Universidad Nacional Autónoma de México : Inst. de Inv. Sociales. 145 p.
- BERMÚDEZ ZATARAÍN, Rafael
 (1927) "El cine debe renovarse", *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, n. 11, [1927-03-4], p.4.
 (1927-1928) "Memorias cinematográficas", *Magazine Fílmico*, supl. de *Rotográfico* (no. 57-148), año 2, no. 11-[año 3, no. 7] (09.03.1927-05.12.1928).
- BESSY, Maurice; CHARDANS, Jean-Louis (1966) *Dictionnaire du cinema et de la télévision*. Paris : Jean-Jacques Pauvert. 4 v.
- BLANCO, José Joaquín
 (1982) "El proyecto educativo de José Vasconcelos como programa político", pp. 84-92. En José Emilio Pacheco, et al. *En torno a la cultura nacional*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica. 228 p. (SEP/80 ; 51).
 (1983) *Empezaba el siglo en la ciudad de México*. México, D.F. : Martín Casillas Editores. 75 p. (Memoria y Olvido: Imágenes de México ; XV).
- BLANQUEL, Eduardo (1974) "La Revolución Mexicana," pp. 135-154. En COSÍO VILLEGAS, et al. 1974.
- BOHMANN, Karin (1989) *Medios de comunicación y sistemas de información*. México, D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Alianza Editorial Mexicana. 397 p. (Los Noventa ; 14).
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1981) "Pluralismo cultural y cultura nacional", II. *Unomásuno*. 29-05-1981: 20.
- BRETON, Albert (1982) "Introducción a una economía de la cultura: un enfoque liberal." pp. 46-61. En *Industrias culturales : el futuro de la cultura en juego*. México : Fondo de Cultura Económica ; París : UNESCO.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne (1998) "De la pantalla a la página: taxonomía y periodización de la bibliografía latinoamericana." pp. 13-27. En Burton-Carvajal, Julianne; Torres, Patricia; Miquel, Ángel (comps.). *Horizontes del segundo siglo : investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. México : IMCINE; Guadalajara : Universidad de Guadalajara.
- BURTON-CARBAJAL, Julianne; TORRES, Patricia; MIQUEL, Ángel (comps.) (1998) *Horizontes del segundo siglo : investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara ; México, D. F. : Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998. 239 p. (Colección Ensayos ; 5).
- BUSTAMANTE, Enrique
 (2003a) (coord.). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación : industrias culturales en la era digital*. Madrid : GEDISA. 379 p.
 (2003b) "Las industrias culturales, entre dos siglos." pp. 19-38. En BUSTAMANTE 2003a.
- CAMPOS GARCÍA, Yolanda Minerva. 2000. *La trayectoria periodística de José María Sánchez García*. México : El autor. 215 p. Tesis (Licenciada en Ciencias de la Comunicación) - UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- CÁCERES, Mariano de (1948) "30 años después." *Cinema Repórter*, año 16, no. 539 (13 noviembre 1948): 16-20.
- CANTÚ ROBERT, Roberto
 (1936.4) "Filmográfico y su 4º aniversario : Nuestra actuación y el cine nacional", *Filmográfico*, año 4, no. 49, abr. 1936, pp. 42-43, 60.
 (1939) "Año de oro del cine mexicano", *Cinema Repórter*, anuario 1940, pp. 62, 64.
- CARDERO, Ana María (1989) *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. México, D. F. : UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán.
- CAREAGA, Gabriel (2003) "Sociología de la cultura." pp. 65-84. En *La sociología hoy en la UNAM / Álvaro Arreola Ayala y Verónica Camero Medina, coordinadores*. México, D.F. : UNAM, Fac. de C. Pol. y Soc. tomo 1.
- CARMONA ÁLVAREZ, Cuauhtémoc (2012) *El Estado y la imagen en movimiento : Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano / Cuauhtémoc Carmona Álvares (coord. gral.)*. México, D.F. : Inst. Mexicano de Cinematografía : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 431 p.

- CARMONA AMORÓS, Salvador (1992) “El Estado, rector de la economía”, pp. 43-51. En BASURTO-CUEVAS 1992.
- CASTRILLÓN, María Lucía (1995): “Cien años del cine de la vida.” En *Diálogos de la Comunicación* (Lima, Perú), no. 43 (septiembre 1995): 36-45.
- CINE NACIONAL (1939) “El cine nacional y su desarrollo desde el advenimiento de los *talkies* en el año de 1931”, *Cinema Repórter*, año 1, no. 25, 6 ene. 1939.
- CINE SILENCIOSO (1939) “Sinopsis de la historia del cine silencioso en México.” pp. 143-147. En DIRECTORIO 1939.
- CINEMATOGRAFÍA (1929. “La cinematografía mexicana”, *Magazine Fílmico: supl. de la industria cinematográfica*, [s.n., s.a., ¿1929?, p.8] [en portada Dolores del Río].
- CIUK, Perla (dirección) (2002) *Diccionario de directores del cine mexicano* [recurso electrónico]. México, D. F. : CONACULTA, Cineteca Nacional. 1 CD-ROM.
- COLINA, José de la (1972) *Miradas al cine (artículos de crítica)*. México, SEP. 220 p. (SepSetentas; 31).
- CONTRERAS Y ESPINOSA, Fernando (1973) *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. México, D. F. : UNAM, Dpto. de Actividades Cinematográficas. 265 p. (Textos de Cine ; 4).
- CORIA, José Felipe (2006) *Taller de cinefilia*. México, D.F. : Paidós. 127 p. (Croma ; 42).
- COSÍO VILLEGAS, et al. (1974) *Historia mínima de México*. 2a. reimp. México, D.F. : El Colegio de México. 164 p.
- CREMOUX, Raúl (1982) *La legislación mexicana en radio y televisión*. Méxio, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. 191 p. (Colección Ensayos).
- CRÓNICAS (1928) “Crónicas de Los Ángeles”, *Magazine Fílmico: supl. Mensual de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 2, julio de 1928, p. 14].
- CSIDA, Joseph; CSIDA, June Bundy (1978) *American Entertainment : a unique history of popular show business*. New York : Watson-Guptill.
- CUEVAS DÍAZ, Jesús Aurelio (1992) “Presidencialismo y sistema político de partido dominante,” 27-33. En BASURTO 1992.
- DÁVALOS OROZCO, Federico.
 (1989a). *Summa fílmica mexicana : hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*. México : el autor. 271p. Tesis (licenciado en sociología) – UNAM, Fac. de C. Pol. y Sociales.
 (1989b) “Cronología de la industria fonográfica” / presentación, introducción, selección, actualización y traducción de Federico Dávalos, *Cuadernos de Comunicación*, no. 2. 21 p.
 (1995) “Roberto Cantú Robert y la prensa cinematográfica.” pp. 149-156. En Cano Andaluz, Aurora (coord.). *Las publicaciones periódicas y la historia de México (ciclo de conferencias)*. México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Bibliográficas.
 (1996a) “Notas sobre las condiciones actuales de la industria cinematográfica mexicana.” pp. 143-154. En Covi, Delia (coord.). *Desarrollo de las industrias audiovisuales en México y Canadá*. México, D. F. : UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
 (1996b) *Albores del cine mexicano*. México, D. F. : Clío.
 (2004a). “Filmografías Digitales del Cine Mexicano.” En *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de julio de 2004, Vol. 5, No. 6. [Consultada: 11 de julio de 2004]. Disponible en Internet: <<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num6/art37/art37.htm>> ISSN: 1607-6079.
 (2004b) “Sobre la filmografía mexicana.” En *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC XI* / Bernardo Russi Alzaga, editor. México : Universidad Intercontinental : CONEICC, 2004. pp. 151-167. ISBN 968-5054-33-9.
 (2006). *Las revistas mexicanas de cine*. Inédito, 2006.
 (2007) “El porfirato, imágenes del presente: el cine en el Iprimer Centenario de la Inde-pendencia.” pp. 171-180. En García Díaz, Tarcisio y Bosque Lastra, Margarita, coords. *Independencia nacional : fuentes y documentos : memorias 1808-2005*. México : UNAM, Inst. Inv. Bibliográficas : Consorcio Alfaomega.
 (2009) *El cine mexicano : una industria cultural del siglo XX*. México : el autor. 206 p. Tesis (maestría en ciencias de la comunicación) – UNAM, Fac. de C. Pol. y Sociales.
 (2011) “Los primeros años de la promoción fílmica”. En Bonfil, Carlos (coord.). *¡Hoy grandioso estreno! : El cartel cinematográfico en México*. México, D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dir. Gral. de Publicaciones : Inst. Nal. de Cinematografía. (Arte e Imagen). 35-72 pp.
 (2016) “La fiebre del cine sonoro :1926-1931”. En Peredo Castro, Francisco; Dávalos Orozco, Federico (comps.). *Para una historia socio – cultural del cine mexicano : El entretejido de su trama (1896 – 1966)*. Cd. de México : UNAM, Fomento Editorial, FCPS, Filmoteca. 385 p.

- DÁVALOS OROZCO, Federico; FLORES VILLELA, Carlos Arturo (2013) "Introducción." pp. xv-xxxvii. En Sánchez García (2013).
- DÁVALOS OROZCO, Federico; VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza (1985) *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla : Universidad Autónoma de Puebla. 155 p.
- (1999) *Carlos Villatoro: pasajes en la vida de un hombre de cine*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas. 128 p.
- DÁVALOS VÁZQUEZ, Luis Gerardo (2016) Reporte y entrevista personal. Enero de 2016.
- DENEGRI (1932-05-02) "Historia del cine hablado en español", *Filmográfico*, no. 2, mayo de 1932, pp. 10-11.
- DENEGRI (1932-06-03) "Cómo vivían las estrellas del cine español", *Filmográfico*, no. 3, junio de 1932, pp. 9-10.
- DESARROLLO (1939) "El desarrollo del sonido en Europa", en DIRECTORIO 1939.
- DESARROLLO CRONOLÓGICO (1939) "El desarrollo cronológico de la industria cinematográfica." pp. 135-141. En DIRECTORIO 1939.
- DICCIONARIO Enciclopédico Abreviado. 7a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1972. 7 v.
- DICCIONARIO Enciclopédico Durván. 1a. reimpr. Bilbao, Durvan de Ediciones, 1973. 8 v.
- DICCIONARIO Enciclopédico Quillet. 8a. ed. México, Editorial Cumbre, 1978. 8v.
- DICCIONARIO Enciclopédico U.T.E.H.A. reimpr. 1967. México, D.F. : UTEHA, 1951-1952. 10 v.
- DOS SANTOS, Theotonio. (1984 [1989]) "Cultura y dependencia en América Latina: algunos apuntes metodológicos e históricos." pp. 159-168. En González Casanova, Pablo (coord.). *Cultura y creación intelectual en América Latina*. 2ª ed., 1989. México : Siglo XXI. 363 p.
- 271 PELÍCULAS (1941) "271 películas de largometraje producidas en México de mayo de 1931 a agosto de 1941." pp. 87-112?. En ANUARIO 1941.
- DUEÑAS, Pablo (1994) *Las divas : en el teatro de revista mexicano*. México, D.F. : Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C. : Conaculta, Dir. Gral. de Cult. Populares. 224 p.
- EISENSTEIN, Serguei M. (1964) *¡Qué viva México!* / guión y prólogo de Gabriel Ramírez. 1ª ed. México, D. F. : Era. (Cine Club Era).
- (1971) *¡Qué viva México!* / prólogo de José de la Colina. 2ª ed. México, D. F. : Era. 101 p. (Cine Club Era).
- ELENA Alberto (1998) "La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales." En *Historia general del cine*, vol. I *Orígenes del cine* / coord. por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Madrid : Cátedra.
- EN MEMORIA (1944) "En memoria," pp. 29, 31. En GUÍA 1943-44.
- ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DEL CINE (1970) 2ª. ed. Barcelona, Labor.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA (1911) Madrid : Espasa-Calpe, reimp. 1991 de la edición de 1911.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (1974) Chicago, Encyclopaedia Britannica. 30 v.
- ESPINOZA, Armando (1940) Armando Espinoza, Srio. Gral. de la Sec. Dos del STIC, al C. Gral. de Div. Lázaro Cárdenas, presidente de los EUM, 13 de mayo de 1940.
- ESTEINOU MADRID, Javier (1981) "El surgimiento histórico de los medios de comunicación social". pp. 12-59. En *Condicionantes históricos de la comunicación social* / Javier Esteinou Madrid, Alberto Montoya Martín del C., Guillermo Bonfil Batalla. México, D. F. : Coord. Gral. de Com. Soc. de la Presidencia de la República. 202 p. (Aportes de Comunicación Social ; 2).
- ESTRADA RODRÍGUEZ, Gerardo (2010) "Apuntes para una historia de la cultura mexicana en el siglo XX." pp. 453-483. En *Cultura e identidades* / Roberto Plancarte, coordinador. México, D.F. : El Colegio de México. (Los Grandes Problemas de México; v. 16).
- ÉTICA (1991) "La ética en el cine," pp. 123-131. En DIRECTORIO 1939.
- EVOLUCIÓN (1947) "Evolución de las salas de exhibición en la capital y Distrito Federal". *Anuario 1945, 1946 y 1947 [Primer Semestre]*, *El Cine Gráfico*, año 16, no. 794-B, jul. 1947, pp. 673, 679, 684.
- ÉXITO (1941) "El éxito del cine mexicano en el extranjero", pp. 109-112, 114. En ANUARIO 1941.
- FAULSTICH, Werner; KORTE, Helmut (1995) "El cine entre 1925 y 1944 : una visión panorámica," v. 2, pp. 13-49. En FAULSTICH y KORTE (comps). *Cien años de cine : una historia del cine en cien películas. Vol. 2: 1925-1944, El cine como fuerza social*. México : Siglo XXI, 1995. 425 p.
- (1997) "El cine entre 1895 y 1924 : una visión general," v. 1, pp. 13-52. En FAULSTICH y KORTE FAULSTICH (comps.). *Cien años de cine : una historia del cine en cien películas. Vol. 1: 1895-1924, Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*. México : Siglo XXI. 530 p.

- FELDMAN, Simón (1991) *La realización cinematográfica: análisis y práctica*. 3ª ed. Barcelona : Gedisa.
- FELL, John L. (1977) *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires : Ediciones Tres Tiempos; México : Editores Asociados. 252 p. (Libros del Séptimo Arte; 2).
- FERNÁNDEZ, José Antonio (1996) "Gabriel Figueroa : el mejor fotógrafo de la historia del cine mexicano a sus 88 años." *Telemundo* (México, D. F.) 5(32) noviembre-diciembre 1996: 12-18.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Fátima (1982) *Los medios de difusión masiva en México*. México, D.F. : Juan Pablos Editor. 330 p.
- FESTIVAL Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (7º : 1985 : La Habana) (1986) *Memorias*. México, D.F. : UNAM, Coord. Dif. Cult. 156 p. (Cuadernos de Cine ; 30).
- FLORES VILLELA, Carlos Arturo, JABLONSKA, Alejandra (2001) "Un siglo de cine en América Latina", *Textos Sobre Imagen*, no. 10, feb. 2001, 36 p.
- FREGOSO PERALTA, Gilberto (1991). "Breve diálogo con los Mattelart en Quebec." *Comunicación y Sociedad*, no. 10-11 (septiembre 1990-abril 1991): 225-233.
- FULGUEIRA, María Alba
(1974) "Javier Sierra." En Meyer, Eugenia (coord.). "Testimonios para la historia del cine mexicano." *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, no. 6, 1976, pp. 27-64.
(1975) "Joselito Rodríguez." En Meyer, Eugenia (coord.). "Testimonios para la historia del cine mexicano." *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, no. 2, 1976, pp. 71-85.
- FUNCIONAMIENTO (1944) "Funcionamiento de los cines de estreno, segunda, tercera corrida y cines de circuito." pp. 603,606. En ANUARIO 1943-44.
- FUENTE, María Isabel de la (1965-1967) *Índice bibliográfico del cine mexicano (1930-1967)*. México, D. F. : Editorial América, [1965-1967]. 2 v.
- FUENTES-BERAIN, Rossana (2002) "Prensa y poder político en México", *Revista Iberoamericana de Comunicación*, no. 2, primavera-verano 2002, pp. 61-79.
- GÁLVEZ, Felipe
(1984a) "Los albores de la radio : el Centenario de la Independencia", *Información Científica y Tecnológica*, vol. 6, no. 89, febrero de 1984, pp. 6-8.
(1984b) "Balbuceos de la radiodifusión: entrevista inédita a Raúl Azcárraga", *Información Científica y Tecnológica*, vol. 6, no. 89, febrero de 1984, pp. 8,15.
- GARCÍA CALDERÓN, Carola (2007) *El poder de la publicidad en México en los inicios del siglo XXI*. México : Plaza y Valdés. 271 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor.
(1994) *Las culturas populares en el capitalismo*. 5ª ed. México : Nueva Imagen, 1994.
(2002) *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. 1ª reimp. Buenos Aires : Paidós. 116 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor; PIEDRAS FERÍA, Ernesto (2006) *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México, D. F. : Siglo XXI : FLACSO. 128 p.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Gustavo; AVIÑA, Rafael (1997) *La bella época del cine mexicano*. México, D. F. : Clío. 85 p.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Gustavo; CORIA, José Felipe (1997) *El nuevo cine mexicano*. México, D. F. : Clío. 85 p.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Gustavo; MACIEL, David (comps.) (2001) *El cine mexicano a través de la crítica*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral de Act. Cinematográficas ; Ciudad Juárez, Chih. : Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 351 p.
- GARCÍA RIERA, Emilio.
(1963) *El cine mexicano*. México, D. F. : ERA.
(1969-1978) *Historia documental del cine mexicano*. México, D. F. : Era. 9 v.
(1982) "Investigación : problemas y perspectivas." En *Connotaciones* (México) (2) enero: 83-90.
(1988) "El cine independiente." En *Hojas de cine* 1988: 191-219.
(1992-1997) *Historia documental del cine mexicano*. 2ª ed. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara : Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco ; México, D. F. : Consejo Nal. para la Cultura y las Artes : Inst. Mexicano de Cinematografía. 18 v.
(1998) *Breve historia del cine mexicano : primer siglo : 1897-1997*. Zapopan, Jal. : Ediciones Mapa ; México, D. F. : Inst. Mexicano de Cinematografía. 466 p.
- GARCÍA RIERA, Emilio ; MACOTELA, Fernando (1984) *La Guía del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión 1919-1984*. México, D. F. : Patria.
- GARÇON, François (1992) *Gaumont : un siècle de cinéma*. París : Gallimard. 128 p. (Découvertes Gallimard; 224).

- GETINO, Octavio.
 (1984) *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. México : Edimeditos. 161 p.
 (1998) *Cine y televisión en América Latina : producción y mercados*. Santiago de Chile : Lom Ediciones; Buenos Aires : Ediciones Ciccus.
- GIRARD, Augustin (1982) "Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?". pp. 25-45. En *Industrias culturales : el futuro de la cultura en juego*. México : Fondo de Cultura Económica ; París : UNESCO, 1982.
- GODOY, Alberto L. (1939) "Introducción : perspectivas para 1939 en México." P. 11. En DIRECTORIO 1939.
- GÓMEZ GARCÍA, Rodrigo (2005) "La industria cinematográfica mexicana 1992-2003: estructura, desarrollo, políticas y tendencias." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II. Vol. XI. Núm. 22, Colima, diciembre 2005, pp. 249-273.
- GÓMEZJARA, Francisco; DIOS, Delia Selene de (1973). *Sociología del cine*. México, D. F. : Secretaría de Educación Pública. (SepSetentas ; 110). 182 p.
- GÓMEZ LANDERO, Humberto (1957) "Origen del cine mexicano (apuntaciones [sic] históricas)." Pp. 29-35. En RANGEL- PORTAS, 1957.
- GONZÁLEZ, Roque (2014) "Cine en América Latina : producción, mercados y políticas públicas", *Revista Iberoamericana de Comunicación*, no. 26, primavera-verano 2014, pp. 101-127.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel; MEDINA ÁVILA, Virginia (2003) *Escritores del cine mexicano sonoro* [recurso electrónico]. México, D. F. : UNAM, Fac. de Filosofía y Letras : Dir. Gral. de Asuntos del Personal Académico : Dir. Gral. de Cómputo Académico : Filmoteca de la UNAM. 1 CD-ROM.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel (1986) *Luis Buñuel : la trama soñada*. México, D. F. : UNAM, Coord. de Difusión Cultural. 65 p.
- GRANADOS, Aimer (2012) *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura* / Aimer Granados (coord.). México, D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa : Juan Pablos. 328 p.
- GUBACK, Thomas H. (1980) *La industria internacional del cine*. Madrid : Editorial Fundamentos. 2v., 447 p. (Colección Arte; serie Cine).
- GUERRERO, Manuel Alejandro (2007) "Introducción. Las audiencias mediáticas: un término cada vez más elusivo", *Revista Iberoamericana de Comunicación*, no. 13, otoño-invierno 2007, pp. 7-10.
- GUTIÉRREZ VEGA, Hugo (1973) "Efectos de la comunicación masiva en la sociedad." *Deslinde* (46) 1o. de noviembre: 36 p.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1972) *Historia contemporánea de América Latina*. 3a. ed. México, D.F. : Alianza Editorial. 549 p.
- HECHOS (1939) "Hechos salientes en el año de 1939", *Cinema Repórter*, anuario 1940, p. 104.
- HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. (1990) *Cita en Hollywood : antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao : Ediciones Mensajero. 319 p. (Colección Cine Reseña).
- HEREJE (1933) "Películas y pantallas. El cine nuestro y el teatro nacional", *El Redondel*, no. 250, 10 de septiembre de 1933, pp. 6, 11.
- HERNER, Irene
 (1974) *Tarzán, el hombre mito*. México : SEP. 191 p. (SepSetentas, 139).
 (1979) *Mitos y monitos : Historietas y fotonovelas en México* / Irene Herner con la colaboración de María Eugenia Chellet. México, D.F. : Universidad Nacional Autónoma de México : Nueva Imagen. 318 p.
- HERRERA, Norma (1989) "La televisión mexicana : lo que pudo ser y no fue", *Información Científica y Tecnológica [ICYT]*, vol. 11, no. 157, octubre 1989, pp. 28-37.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1947 [1997]) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana; México, D.F. : Editorial Hermes. 302 p.
- HORTA, Manuel (1932) "Háblenos Ud. de lo que quiera. Periodismo y literatura", *El Redondel*, año 4, no. 178, 10 de abril de 1932, p. 3.
- HOJAS de cine (1988) *Hojas de cine : Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. v. 2. / [F. del Moral G., comp.] México : SEP : Universidad Autónoma Metropolitana : Fundación Mexicana de Cineastas. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo).
- HERRÁN, José de la; TORO BOLAÑOS, Lizbeth del (2013) "La 'época de oro', la gran herencia de la radio en México", *APAUNAM : Academia, ciencia, cultura*, año 5, no. 4, oct.-dic. 2013, pp. 295-298.
- HUACO, George A. (1965) *The Sociology of Film Art*. Nueva York/Londres : Basic Books. pp. 1-23.
- HUERTA, Efraín
 (1938) "Popularidad del cinematógrafo," *El Nacional*, 26 de julio de 1938. En HUERTA 2015: 324-326.

- (2015) *Palabra frente al cielo: ensayos periodísticos (1936-1940)* / Raquel Huerta-Nava (ed., comp., selección, prólogo y notas). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coord. Difusión Cult., Dir. de Literatura, 2015. 562 p. (Textos de Difusión Cultural).
- INDUSTRIAS CULTURALES (1982) *Industrias culturales : el futuro de la cultura en juego* / Ari Anverre, et al. México : Fondo de Cultura Económica : UNESCO.
- INEGI.
- (2000) Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Indicadores sociodemográficos (1930-1998)*. Aguascalientes, Ags. : INEGI. 312 p.
- (2001a) Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *XII Censo General de Población y Vivienda 2000* [recurso en línea]. Aguascalientes, Ags. : INEGI. URL: <http://www.inegi.gob.mx>. Consulta: 6 de junio de 2004.
- (2001b) Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Agenda estadística : Estados Unidos Mexicanos : 2001*. Aguascalientes, Ags.: INEGI. 205 p.
- (2002) Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Estados Unidos Mexicanos perfil sociodemográfico : XII Censo General de Población y Vivienda 2000*. Aguascalientes, Ags. : INEGI. 220 p.
- (2004) Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Anuario de estadísticas por entidad federativa : edición 2004*. Aguascalientes, Ags. : INEGI. 636 p.
- (2006) Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *II Conteo General de Población y Vivienda 2005* [recurso en línea]. Aguascalientes, Ags. : INEGI. URL: <http://www.inegi.gob.mx>. Consulta: 26 de junio de 2006.
- ITURRIAGA, José E. (1951 [1994]) *La estructura social y cultural de México*. 2ª. ed., 1994. México, D.F. : Nacional Financiera : Fondo de Cultura Económica. 254 p.
- JIMÉNEZ CARA, Jaime (1985). *Bibliografía de tesis sobre cine*. México, D.F. : Cineteca Nacional, Dpto. de Documentación e Investigación. 48 p. (Documentos de Investigación ; 1).
- JOSÉ DE LA SOMBRA (1947) "Los yanquis eran así...", *Anuario 1945, 1946 y 1947 [Primer Semestre], El Cine Gráfico*, año 16, no. 794-B, jul. 1947, p. 750.
- KARNEY, Robin (editor) (2006) *Cinema year by year : the complete illustrated history of film*. London : Dorling Kindersley. 880 p.
- KATZ, Ephraim (2001) *The Film Encyclopedia*. 4th Edition / Revised by Fred Klein and Ronald Dean Nolen. Harper Resource. 1503 p.
- KOLKER, Robert (1999). *Film, Form and Culture*. Boston : MacGraw-Hill. xviii + 214 p. (College Series).
- KUTEISCHIKOVA, Vera (1971) "México, novela y nación." *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excelsior*, 31 ene.: 9.
- LAIS (2014) *Tejedores de imágenes : propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual* / Lourdes Roca, et al. México : Instituto Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social. 311 p.
- LAJOUS, Alejandra (1982) *El PRI y sus antepasados*. México, D.F. : Martín Casillas Editores. 59 p. (Memoria y Olvido: Imágenes de México ; XVII).
- LEAL-BARRAZA (2015) Leal, Juan Felipe; Barraza, Eduardo. *1904: El cine y la publicidad*. 2ª. ed. México, D.F. : Juan Pablos : Voyeur. 285 p. (Anales del Cine en México, 1895-1911, 10).
- LEY de la industria cinematográfica (1952). "Ley de la industria cinematográfica", *Diario Oficial de la Federación*, México, 31 de diciembre, 1949, reformada por Decreto publicado en el propio *Diario*, el 27 de noviembre, 1952. Edición en *Ley y Reglamento de la industria cinematográfica*. México, D. F. : Secretaría de Gobernación, 1962.
- LIMITANDO (1932) "Limitando los programas", *El Exhibidor*, v. 2, [s.n.], diciembre de 1932, p. 5.
- LOMBARDO, Irma (1982) "La PIPSA en sus orígenes", *Connotaciones*, no. 2, pp. 17-23.
- LÓPEZ AUSTIN, et al. (1975) *Un recorrido por la historia de México / con una cronología elaborada por Teresa Silva Tena*. México, D.F. : SEP . 207 p. (SepSetentas; 200).
- LÓPEZ ROSADO, Diego G.
- (1974) "Clases sociales. Partidos Políticos." En *Historia y pensamiento económico de México*, VI. México, D.F. : UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas. 472 p.
- (1981) *Curso de historia económica de México*. 3a. ed., 1a. reimp. México : UNAM, Coord. de Humanidades : Dir. Gral. de Publs. : Inst. de Investigaciones Económicas. 529 p. (Textos Universitarios).
- LÓPEZ-VALLEJO Y GARCÍA, María Luisa (1978) "Las primeras películas sonoras mexicanas." *Cine* 1(1) febrero: supl., 1-8.

- LÓPEZ-VALLEJO Y GARCÍA, María Luisa; GARCÍA RIERA, Emilio (1984) *Fernando de Fuentes (1894 / 1958)*. México, D. F. : Cineteca Nacional. 202 p. (Serie Monografías ; 1).
- LOZANO, José Carlos (1991). "Del imperialismo cultural a la audiencia activa: aportes teóricos recientes." En *Comunicación y Sociedad*, no. 10-11 (septiembre 1990-abril 1991): 85-106.
- LUNA, Jaime (1932) "Lunatismos Cinemáticos [Distribución de cine europeo]", *Filmográfico*, no. 3, junio de 1932, p. 26.
- LUNA OLIVA, Andrés de (1984): *La batalla y su sombra : la revolución en el cine mexicano*. México, D. F. : Universidad Autónoma Metropolitana. 300 p. (Colección Ensayos ; S10).
- MACOTELA, Catherine (1975-1976 [2001]) "El sindicalismo en el cine", pp. 235-264. En GARCÍA-MACIEL 2001: 235-264. Publicado originalmente en *Otrocine*, no. 2-6, abr.-jun 1975/abr.-jun. 1976.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio (1964) *Medio siglo de teatro mexicano (1900 / 1961)*. México, D.F. : Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura. 174 p.
- MANCISIDOR, José. 1973. *Historia de la Revolución Mexicana*. 22a. ed. México, D.F. : Editores Mexicanos Unidos, (1957). 367 p.
- MARINO CARMONA. 2012. *La llegada del cine sonoro a nuestro país y la caída del teatro mexicano: perspectiva de El Espectador (1930)*. México, D.F. : el autor. 133 p. Tesis (Licenciada en Ciencias de la Comunicación) – UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones : Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona : Gustavo Gilli. En el sitio Web *Nombre Falso*: <http://www.geocities.com/nomfalso>. Consulta: 20-11-2014.
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando (1978) *Historia del cine colombiano*. Bogotá : Librería y Editorial América Latina. 472 p.
- MARX, Carlos y ENGELS, Federico (1973) *La ideología alemana*. México, Ediciones de Cultura Popular.
- MARROSU, Ambretta (1995): "Historia del cine y la angustia del método." En *Diálogos de la Comunicación* (Lima, Perú), no. 43 (septiembre 1995): 19-27.
- MATTELART, Armand ; PIEMME, Jean-Marie (1982) "Las industrias culturales: génesis de una idea." pp. 62-75. En *Industrias culturales : el futuro de la cultura en juego*. México : Fondo de Cultura Económica ; París : UNESCO, 1982.
- MEJÍA BARQUERA, Fernando (1987) "50 años de televisión comercial en México / (1934-1984): cronología". pp. 19-39. En *Televisa el quinto poder / Raúl Trejo Delarbre*, coord. 2ª ed. de la primera de 1985. México, D.F. : Claves Latinoamericanas. 237 p.
- MEJÍA PRIETO, Jorge (1972) *Historia de la radio y la televisión en México*. México, D.F. : Octavio Colmenares Editor. 322 p. (Colección México Vivo).
- MELO SOUZA, José Ignacio; MENDES CATANI, Afranio (1990) "La chanchada en el cine brasileño." pp. 149-159. En *Festival... 1989*.
- MÉNDEZ BERNAL, León; MAR, Santos (1953) *El embrollo cinematográfico*. 2a. ed. México, D. F. : Cooperación. 191 p.
- MEYER, Eugenia (1973) "Jorge Stahl". En Meyer, Eugenia (coord.). "Testimonios para la historia del cine mexicano." *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, no. 1, [1975], pp. 11-18.
- MEYER, Eugenia (1975) "Jorge Bustos". En Meyer, Eugenia (coord.). "Testimonios para la historia del cine mexicano." *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, no. 2, 1976, pp. 99-118.
- MEYER, Lorenzo (1976) "El primer tramo del camino." Vol. 4, pp. 111-199. En *Historia general de México / Daniel Cosío Villegas* (coord.). México, D.F. : El Colegio de México. 4 v.
- MÉXICO FILM (1933) "Inaugura sus estudios hoy la México Film Co.", *El Nacional*, 13 mar. 1933, Segunda Sec., p. 5.
- MIKECIN, V. (1985) [2011]: "Cuestiones marxistas disputadas: entrevista con Adolfo Sánchez Vázquez." pp. 183-229. En SÁNCHEZ VÁZQUEZ 2000 [2011].
- MIQUEL, Ángel.
 (1991) *El nacimiento de una pasión : Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, México, D. F. : Universidad Pedagógica Nacional. 81 p. (Los Cuadernos del Acordeón ; 8).
 (1992) *Los exaltados : Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara, Ctro. de Inv. y Enseñanza Cinematográficas. 276 p.
 (1993) "Reseña bibliográfica de la historia reciente del cine en México." En Burton-Carvajal, Julianne; Torres, Patricia; Miquel, Ángel (comps.). *Horizontes del segundo siglo : investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. México : IMCINE; Guadalajara : Universidad de Guadalajara, 1993.

- pp. 28-38.
- (1995) *Por las pantallas de la ciudad de Mexico : periodistas del cine mudo*. Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara. 534 p.
1997. *Salvador Toscano*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas ; Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana; Puebla, Puebla : Sría. de Cultura del Estado de Puebla; Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara. 158 p.
- (2000a) "Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico." pp. 401-414. En Vega Alfaro, Eduardo de la (coord.). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara; México, D. F. : UNAM : IMCINE : Cineteca Nacional : Instituto Mora.
- (2000b) *Mimí Derba*. México, D. F. : Filmoteca de la UNAM ; Harlingen, Texas, EUA : Archivo Fílmico Agrasánchez. 160 p. (Mujeres del Cine Mexicano ; 2).
- (2005) *Acercamientos al cine silente mexicano*. Cuernavaca, Mor. : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes. 167 p. (Colección Artes ; 1).
- MONSIVÁIS, Carlos
- (1976) "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX." v. 4, pp. 303-476. En Cosío Villegas, Daniel (coord.) *Historia general de México*. México : El Colegio de México, 1976. 4 v.
- (1982a) *Celia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*. México, D.F. : Secretaría de Educación Pública, Dir. Gral. de Cultura : Martín Casillas Editores. 76 p. (Memoria y Olvido: Imágenes de México ; xiv).
- (1982b) "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. Notas sobre la historia del término 'cultura nacional' en México", pp. 160-228. En José Emilio Pacheco, *et al. En torno a la cultura nacional*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica. 228 p. (SEP/80 ; 51).
- (1984 [1989]) "Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano." pp. 25-41. En González Casanova, Pablo (coord.). *Cultura y creación intelectual en América Latina*. 2ª ed., 1989. México : Siglo XXI. 363 p.
- MORALES, Alfonso
- (1982) *Los recursos de la nostalgia*. México, D.F. : Secretaría de Educación Pública, Dir. Gral. de Cultura : Martín Casillas Editores. 81 p. (Memoria y Olvido: Imágenes de México ; I).
- (1984) *El país de las tandas : teatro de revista 1900-1940*. México, D.F. : Secretaría de Educación Pública, Museo Nacional de Culturas Populares. 131 p.
- (1996) *Cantinflas : amo de las carpas*. México : Clío. 3v.
- MORENO, César Augusto (1996) "La SEP en tiempos de Vasconcelos", *Quorum : Publicación mensual del Instituto de Investigaciones Legislativas de la H. Cámara de Diputados*, 2ª ep., año 5, no. 45, ago. 1996, pp. 71-75.
- MORENO RIVAS, Yolanda (1989) *Historia de la música popular mexicana*. México, D.F. : Conaculta : Alianza Editorial Mexicana. 280 p. (Los Noventa ; 2).
- NÁJERA, Carlos de (1929) "El futuro de las películas habladas", *Magazine Fílmico: supl. de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 12, 8 de mayo de 1929, p. 6].
- NORIEGA HOPE, Carlos (1931 [2001]) "Cómo se hace una película vitafónica", *El Ilustrado*, 10 dic. 1931. GARCÍA-MACIEL 2001: 65-68.
- NÚÑEZ CARRANZA, Nora (coord. edit.) (1994) *Premio Ariel*. México : Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas : Cineteca Nacional de México : Inst. Mexicano de Cinematografía. 151 p.
- NICHOLS, Bill (1997) *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona : Paidós. 389 p. (Paidós Comunicación. Cine ; 93).
- NOTAS .1928-09-03. "Notas del Magazine Fílmico", *Magazine Fílmico: supl. Mensual de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 4, 3 de septiembre de 1928, p. 3].
- OJEDA, Manuel R.
- (1944a) "La evolución del cine mexicano." pp. 138-140. En ANUARIO 1943-44.
- (1944b) "Principios, evolución y desarrollo de la industria cinematográfica." pp. 259-268, 270. En ANUARIO 1943-44.
- OREAMUNO, Yolanda (2007) *De obscuras extranjerías / Introducción de José Ricardo Chaves*. México, D.F. : UNAM. xxiv, 84 p. (Colección Relato Licenciado Vidriera).
- OROZCO, Héctor (2012) "El still cinematográfico o el instante de una trama suspendida." *Cuarto Oscuro* (México) año 19, no. 116 (octubre-noviembre 2012): 32-43.
- ORTIZ GARZA, José Luis (1992) *La guerra de las ondas*. México, D.F. : Planeta. 279 p.

- PALLERO, Edgardo; KAMÍN, Bebé; MARTÍNEZ CARRIL, Manuel (1986) "La industria de cine en Argentina, Chile y Uruguay." pp. 79-101. En FESTIVAL... 1985.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1997) "El cine latinoamericano frente al desafío de una nueva historia." *La Gran Ilusión*, Lima, no. 7, 1997, pp. 61-64. Citado por BURTON-CARVAJAL.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003) *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid : Fondo de Cultura Económica de España. 300 p. (Colección Fondo20+1).
- PEÓN, Ramón (1941) "Hurgando en el pasado del cine mexicano." pp. 61-62. En ANUARIO 1941.
- PEREDO CASTRO, Francisco Martín.
 (2004) *Cine y propaganda para Latinoamérica : México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, D. F. : UNAM, CCyDEL : CISAN. 509 p.
 2009-2011. *La historia sociocultural de la cinematografía mexicana a través de las publicaciones periódicas 1925-1952*, proyecto PAPIIT INV, a cargo del Dr. Francisco Martín Peredo Castro, 2009-2011.
 (2012) "Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, 1940-1952," pp. 75-108. En CARMONA ÁLVAREZ, 2012.
- PÉREZ DANIEL, Iván (2012) "La revista *Ruta* entre dos épocas, 1933-1938: la recepción del realismo socialista en los años treinta en México," pp. 173-193. En GRANADOS 2012.
- PERUCHO, Arturo (1947) "La Cinematográfica Latino-Americana, S.A. (C.L.A.S.A.) es un índice de la situación de la cinematografía mexicana." pp. 481-482 En ACLA 1946-47)
- PEZET, Jorge (1934) "Puntos de orientación sobre la industria fílmica nacional." En GUÍA 1934.
- PICCINI, Mabel (1984) "Industrias culturales y procesos de comunicación colectiva: genealogía de un saber." pp. 7-62. En Nethol, Ana María ; Piccini, Mabel. *Introducción a la pedagogía de la comunicación*. México, D. F. : Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco : Terra Nova.
- PIEDRAS FERIA, Ernesto (2004) *¿Cuánto vale la cultura? : contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México / Ernesto Piedras Feria ; Gonzalo Rojón González, coord. ; con la colaboración de Viviana Vallejo León*. México, D.F. : CONACULTA. 232 p.
- PRODUCCIONES (1939) "Producciones mexicanas habladas en español (de 1931 hasta la fecha)." Pp. 13-61. En DIRECTORIO 1939.
- PULIDO ISLAS, Alfonso (1939) *La industria cinematográfica de México*: México, D.F. : México Nuevo. 153 p.
- QUINTANILLA, Lourdes (1980) "Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)", *CELA : Centro de Estudios Latinoamericanos*, cuaderno 43, 45 p.
- RAMÍREZ, Gabriel.
 (1980) *El cine yucateco*, México, D. F. : Filmoteca de la UNAM. (Documentos de Filmoteca ; 3).
 (1986) *Lupe Vélez : la mexicana que escupía fuego*. México, D. F. : Sría. de Gobernación, Cineteca Nacional. 198 p.
 (1989) *Crónica del cine mudo mexicano*. México, D. F. : Sría. de Gobernación, Cineteca Nacional. 300 p.
 (1992) *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas. 226 p.
- REED TORRES, Luis (1980) "La prensa durante Obregón, Calles y Cárdenas (1917-1940)." pp. 287-307. En *El periodismo en México : 450 años de historia / María del Carmen Ruiz Castañeda, Luis Reed Torres, Enrique Cordero y Torres*. 2ª. ed. México, D. F. : UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán. 396 p.
- "REGLAMENTO de la Ley de la Industria Cinematográfica." 1951. *Diario Oficial de la Federación*, México, 6 de agosto, 1951.
- REVUELTAS, José (1981) *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. 2a ed. México, D. F. : Era.
- REYES, Alfonso; GUZMÁN, Martín Luis; ONÍS, Federico de (1963) *Frente a la pantalla*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural. 70 p. (Cuadernos de Cine ; 6).
- REYES, Aurelio de los.
 (1973) *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural. (Cuadernos de Cine ; 21). 196 p.
 (1977) "El cine en México : 1896-1930." En A. de los Reyes, M.L. Amador, D. Ramón (comps.). *80 años de cine en México*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural (Serie Imágenes ; 2). Pp. 9-92.
 (1981) *Cine y sociedad en México, 1896-1930 : Vivir de sueños : volumen 1 (1896-1930)*. México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Estéticas : Cineteca Nacional. 271 p. 2ª ed., México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Estéticas, 1983.
 (1985) *Con Villa en México : Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la revolución, 1911-1916*. México, D. F. : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 2ª ed. 1991.

- (1986) *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*. México, D. F. : Filmoteca de la UNAM. 132 p. (Filmografía Nacional ; 5).
- (1987) *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, D. F. : Trillas. (Linterna Mágica).
- (1993) *Cine y sociedad en México 1896-1930 : bajo el cielo de México*. México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Estéticas. v. 2 (1920-1924), 409 p.
- (1994) *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen II. 1920-1924*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas. 267 p.
- (2000) *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen III. 1924-1931*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas.
- (2006) *El nacimiento de ¡Que viva México!*. México, D.F. : UNAM, Inst. Inv. Estéticas. 391 p..
- REYES DE LA MAZA, Luis.
(1973) *El cine sonoro en México*. México, D. F. : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 271 p.
- REYES NEVARES, Beatriz (1974) *Trece directores de cine mexicano*. México, D. F. : Secretaría de Educación Pública. (SepSetentas ; 154).
- REYNOSO Serralde, R. (coord. edit.) (1999) *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [recurso electrónico]. México, D.F. : Imcine ; Colima, Col. : Universidad de Colima. 1 CD-ROM.
- RIVERA, Virgilio Ariel (1989) *La composición dramática : estructura y cánones*. México, D.F. : UNAM, Difusión Cultural : Grupo Editorial Gaceta. 264 p. (Col. Escenología).
- RODRÍGUEZ, Raúl (1992) *El cine silente en Cuba*. La Habana : Editorial Letras Cubanas. 221 p. (Letras Cubanas).
- ROJAS, Marcial (1930) "El teatro de Periquillo", *El Espectador*, no. 5, 20 de febrero de 1930, pp. 1-2).
- RUBIO HERNÁNDEZ, Rogelio (1975) "Cultura." En Campo, Salustiano del; Marsal, Juan Francisco; y Garmendia José A. (coord. edit.). *Diccionario de las ciencias sociales*. Madrid : Instituto de Investigaciones Políticas. v. 1, pp. 599-603.
- RUSIA (1930). "El cinema en Rusia", *El Espectador*, año 1, no. 16, 8 de mayo de 1930, p. 2.
- RUIZ, Miguel (1934) "Estadística general de las películas habladas, hechas en México desde *Santa* y estrenadas hasta el 31 de diciembre de 1933." En GUÍA 1934.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen (1990) *La prensa : pasado y presente de México (catálogo selectivo de publicaciones periódicas)* / María del Carmen Ruiz Castañeda, coordinadora; investigadoras Irma Lombardo García y María Teresa Camarillo. 2ª. ed. revisada y aumentada de la primera de 1987. México, D.F. : UNAM, Inst. de Inv. Bibliográficas. 243 p.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen; et. al. (1980) *El periodismo en México : 450 años de historia*. 2ª ed. México : UNAM, ENEP-Acatlán.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto (1978) "Cine mexicano: producción social de una estética." *Historia y sociedad* (18) verano 1978 : 71-83. Reimp. *Hojas de cine : Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. v. 2. / [F. del Moral G., comp.] México : SEP : Universidad Autónoma Metropolitana : Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo). pp. 133-156.
- SADOUL, Georges
(1960 [1978]) *Las maravillas del cine*. 3ª reimp., 1978. México : Fondo de Cultura Económica. 274 p. (Breviarios; 29).
(1972 [1979]) *Historia del cine mundial: Desde los orígenes hasta nuestros días*. 4ª reimp., 1979. México : Siglo XXI. 828 p.
- SALVAT UNIVERSAL (1991) *Salvat universal: Diccionario enciclopédico*. 16 ed., 1986. Barcelona : Salvat. 20 v.
- SÁNCHEZ, Francisco.
(1978) *Todo Buñuel*. México, D. F. : Sría. de Gobernación.
(2002) *Luz en la oscuridad : crónica del cine mexicano 1896-2002*. México, D. F. : Juan Pablos : Cineteca Nacional. 286 p.
- SÁNCHEZ GARCÍA, José María.
(1944) "Desarrollo del cine en México" / [Sánchez García, José María]. pp. 161-227. En GUÍA 1943-44.
(1944-45) "Apuntes para la historia de nuestro cine", serie irregular. *Novedades* (México, D. F.) 26-11-1944 / 25-03-1945.
(1944-47) "Quién es quién en nuestro cine", serie irregular. *Novedades* (México, D. F.) 01-12-1944 / 22-01-1947.
(1947a) "El cine en México," (9 partes). *Mañana* (México, D. F.) (186-207) 22-03-1947/16-08-1947.
(1947b) "Historia de nuestra producción parlante", *Anuario 1945, 1946 y 1947 (primer semestre)*, *El Cine Gráfico*, año 16, no. 794-B, jul. 1947, pp. 172-174, 179-180.
(1951) "Cómo se inició y cómo se desarrolló nuestro cine." (7 partes) *Voz* (México, D. F.) 22-02-1951/29-

- 03-1951.
 (1951-1954) "Historia del cine mexicano." *Cinema Reporter* (México, D. F.) (672-855) 2 de junio de 1951 /8 de diciembre de 1954.
 (1957) "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda". En Rangel y Portas 1957.
 (2013) [1951-1954]. *Historia del cine mexicano (1896-1929) : edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García / Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela* (comp., introd. e índices). México, D.F. : UNAM, Dir. Gral. de Publicaciones y Fomento Editorial, Filmoteca de la UNAM. 320 p. (Miradas en la oscuridad).
- SÁNCHEZ RIVERA, Roberto (2011) "El impacto del surgimiento de las oficinas de comunicación social en el periodismo mexicano." pp. 211-220. En *Periodismo en México : recuentos e interpretaciones / Carmen Avilés Solís, Emanuel Hernández Ortiz y Julio Horta*, coords. México, D. F. : Porrúa. 409 p.
- SÁNCHEZ RUIZ, Enrique E.
 (1996): "El cine mexicano, la globalización y el espacio audiovisual." Ponencia presentada en el *Primer Encuentro Nacional Sobre la Enseñanza y la Investigación del Cine en México*, México, D.F., UAM, AMIC, CONEIC, septiembre 1996. (Documento mecanográfico).
 (1998): "Cine y globalización en México : el desplome de una industria cultural." En *Comunicación y Sociedad*, no. 33 (mayo-agosto 1998): 47-91.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo
 (1997) [2011]: "La filosofía de la praxis." pp. 49-84. En Sánchez Vázquez 2000 [2011].
 (2000) [2011]: *De Marx al marxismo en América Latina*. 1ª reimp. México, D.F.: Itaca, 2011. 263 p.
- SENSACIONAL DESARROLLO (1939) "El sensacional desarrollo de la película hablada (datos notables)." pp. 149-155. En DIRECTORIO 1939.
- SEPÚLVEDA, Ximena (1975) "Salvador Elizondo." En MEYER, Eugenia (coord.). "Testimonios para la historia del cine mexicano." *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, no. 1, 1975, pp. 81-90.
- SETON, Marie (1986) *Sergei M. Eisenstein : Una biografía*. México, D. F. : FCE. 533 p.
- Smith, Frederick James (1926) "El código de la moralidad cinematográfica," *Rotográfico. Magazine Fílmico*, año 1, n. 7, [octubre de 1926, p. 7].
- SOMOLINOS P., Juan (1971) *La "Belle Époque" en México*. México, D.F. : Sría. De Educación Pública. 1971. 148 p. (SepSetentas; 13).
- SORIA, Gabriel (1934) "La cinematografía nacional." En GUÍA 1934. Reproducido también en GARCÍA-MACIEL 2001: 69-74.
- STAHL, Jorge (1934) "Dedicatoria." En GUÍA 1934.
- STAVENHAGEN, Rodolfo (1984) [1989] "La cultura popular y la creación intelectual." pp. 295-309. En González Casanova, Pablo (coord.). *Cultura y creación intelectual en América Latina*. 2ª ed., 1989. México : Siglo XXI. 363 p.
- STRAUBHAAR, Joseph D. (1993). "Más allá del imperialismo de los medios: interdependencia asimétrica y proximidad cultural." En *Comunicación y Sociedad*, no. 18-19 (mayo-diciembre 1993): 67-107.
- SUÁREZ GAONA, Enrique (1992) "El final ideológico de la Revolución," pp. 13-25. En BASURTO 1992.
- TOUSSAINT, Florence (1982) *Critica de la información de masas*. reimp. de la 2a. ed. México, Trillas. 94 p. (Serie Temas Básicos, Área: Taller de Lectura y Redacción).
- TOUSSAINT, Florence (2011) "Medios y personajes relevantes del periodismo durante el Porfiriato y la Revolución." pp. 153-163. En *Periodismo en México : recuentos e interpretaciones / Carmen Avilés Solís, Emanuel Hernández Ortiz y Julio Horta*, coords. México, D. F. : Porrúa. 409 p.
- USABEL, Gaizka S. de (1982) *The high noon of American films in Latin America*. Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press. 317 p. (Studies in Cinema ; 17).
- VALDÉS, Rosalva de (1973?) "Crónica general de la historieta," *Artes de México*, año 19, no. 158, [1973?], pp. 9-13.
- VASCONCELOS, José (1927) [1978] "El pensamiento latinoamericano [fragmento de *Indología*]." *Latinoamérica cuadernos de cultura latinoamericana*, no. 21, 1978, 14 p.
- VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza.
 (2011) "Santo, El Enmascarado de Plata". En *Diccionario del cine iberoamericano : España, Portugal y América / editor y coordinador Emilio Casares Rodicio ; dirigido por Carlos F. Heredero y Eduardo Rodríguez Merchán* (España), Joao Bénard da Costa (Portugal), Iván Giroud (América); coordinadora para México Perla Ciuk. Madrid : Fundación Autor : Sociedad General de Autores y Editores : Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 10 v.

- (2016) "Reforma #525: de la gloria al infierno cinematográfico". En Peredo Castro, Francisco; Dávalos Orozco, Federico (comps.). *Para una historia socio – cultural del cine mexicano : El entretejido de su trama (1896 – 1966)*. Cd. de México : UNAM, Fomento Editorial, FCPS, Filmoteca. 385 p.
- VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza; DÁVALOS OROZCO, Federico.
 (2005) "El coloso de mármol." *Memoria*, México, D. F., no. 192.
 (2006) *Índice de las revistas mexicanas de cine* [recurso en línea]. Documento inédito.
 (2016) "Las revistas mexicanas de cine (1925-2012)." En Peredo Castro, Francisco; Dávalos Orozco, Federico (comps.). *Para una historia socio – cultural del cine mexicano : El entretejido de su trama (1896 – 1966)*. Cd. de México : UNAM, Fomento Editorial, FCPS, Filmoteca. 385 p.
- VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina (1975) "El México independiente," pp. 159-205. En LÓPEZ AUSTIN, *et al.* 1975.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene (1989) *La cultura popular vista por las élites : antología de artículos publicados entre 1920 y 1952* / Introd. y selección de Irene Vázquez Valle. México, D.F. : Universidad Nacional Autónoma de México, Inst. de Inv. Bibliográficas. 566 p.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la.
 (1991). *La industria cinematográfica mexicana : perfil histórico-social*. Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara. 81 p.
 (1992). "Cine e industria cultural en México: ¿Hacia un nuevo enfoque sociológico?". En *Comunicación y Sociedad*, no. 14-15 (enero-agosto 1992): 211-234.
 (1994). "Evolución y estado actual de la investigación sobre cine mexicano." pp. 11-26. En Vega Alfaro, Eduardo de la; Sánchez Ruiz, Enrique (comps.) *Bye bye Lumière... : investigación sobre cine en México*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara.
 (1996). "Dos cortos mexicanos de S. M. Eisenstein." *Comunicación y Sociedad*. No. 17, septiembre-diciembre. URL: http://web4.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/645/308/68705463w4/purl=rc1_IFME_0_A128670151&dyn=25!xrn_284_0_A128670151?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 23 de mayo de 2005.
 (1998). *La aventura de Eisenstein en México*. México, D. F. : Cineteca Nacional : Conaculta. 63 p. (Cuadernos de la Cineteca Nacional. Nueva época ; 6).
 (2005). *Historia de la producción cinematográfica mexicana : 1977-1978*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara : Gobierno del Estado de Jalisco, Sria. de Cultura ; México, D. F. : Imcine. 374 p.
- VÉJAR PÉREZ-RUBIO, Carlos (2006) "Cultura, comunicación e integración de nuestra América." pp. 169-181. En Véjar Pérez-Rubio, Carlos (coord.). *Globalización, comunicación e integración latinoamericana*. México : UNAM, CIICH : Universidad Autónoma de la Ciudad de México : Plaza y Valdés. 190 p.
- VIDAL BONIFAZ, Rosario (2012) "Entre el populismo y la promoción de la iniciativa privada. La política cinematográfica del sexenio de Lázaro Cárdenas del Río," pp. 31-72. En CARMONA ÁLVAREZ, 2012.
- VILLALOBOS LÓPEZ, Eunice (2015) *La cinematografía mexicana en la prensa del Maximato (1928-1934)*. México . la autora. Tesis (Lic. en Ciencias de la Comunicación) - UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- VILLAURUTIA, Xavier (1970) *Crítica de cine* / recopilación, selección, introducción y notas de Miguel Capistrán. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral de Difusión Cultural. (Cuadernos de Cine ; 18).
- VIÑAS, Moisés.
 (1985) *Historia del cine mexicano*. México, D. F. : UNAM, Filmoteca.
 (1992) *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1892*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas. 752 p.
 (1999) "Clasificación genérica del cine mexicano." En Reynoso Serralde, R. (coord. edit.). *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [recurso electrónico]. México, D. F. : Imcine ; Colima, Col. : Universidad de Colima. 1 CD-ROM.
 (2005) *Índice general del cine mexicano*. México, D. F. : Conaculta, Imcine. 587 p. (Arte e Imagen).
- VOTO (1932) "Voto de gracias," *Filmográfico*, no.1, abril de 1932, p. 6.
- WARNER (1928) "La Warner Brothers Pictures, S. A. en México." *Magazine Filmico : supl. mensual de la industria cinematográfica*, [año 3, no. 4, 9 de septiembre de 1928, p. 5].
- YANKELEVICH, Pablo. 2012. "Pensar la población: el itinerario de una revista," pp. 149-172. En GRANADOS 2012.
- ZAID, Gabriel
 (2006) "El primer concepto de cultura." En *Letras Libres*, no. 94, octubre de 2006, pp. 44-46.

- (2007a) “De la cultura a las culturas.” En *Letras Libres*, no. 103, julio de 2007.
- (2007b) “Cultura y continuidad creadora.” En *Letras Libres*, no. 105, septiembre de 2007, pp. 40-41.
- ZERMEÑO PADILLA, Guillermo (1997): “Cine, censura y moralidad en México : en torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960.” En *Historia y Grafía*, no. 8, 1997: 77-102.
- ZUTANO (1927) “Cuartillas frescas. Noctámbulos”, *Ovaciones: el semanario de la afición*, no. 39, 2 de julio de 1927, p. 15.

2. PERIÓDICOS Y REVISTAS)

A. Títulos de publicaciones mexicanas de cine (1925-1943)

(Orden cronológico de aparición)

(** Especializadas en cine . * Indización parcial. +No consultada)

- +1 ***Fotofilm*. [no. 1 (julio de 1925)-2ª ép. (1928)]. México [: s. n.] , 1925-1928. Mensual. Continúa en *Foto-Film : Cinemazine* (1946), que se presenta como la segunda época de la revista. Director: Federico Olagaray. No existen ejemplares de la revista en los acervos consultados.
- *2 ***Magazine Fílmico : Suplemento de Rotográfico*. Año 1, no. 1 (24 mar. 1926)-año 3, no. 12? (may. 1929?). México, D. F. : Compañía Periodística Nacional, S.A., 1926-1929?. 16 p., 25x40 cm. Quince centavos (con el *Rotográfico*). Mensual. Suplemento del semanario *Rotográfico*. Variantes en el título: Año 1, no. 1 (24 mar. 1926), *Sección de Cines*; año 1, no. 3 (jun. 1926), *Magazine*; año 1, no. 10, *Magazine Fílmico*; año 2, n. 5 (sep. 1927), *Magazine Fílmico : suplemento mensual de la industria cinematográfica en Rotográfico*. Director: Rafael Bermúdez Zatarain. Indización parcial: 1926-1928. Acervos: Hemeroteca Nacional: Año 1, no. 1-año 3, no. 12?.
- *3 *Ovaciones : semanario de información taurina, teatro y variedades*. [año 1, t. 1, no. 1 (10 oct. 1926)]-1928?. México [: s.n.] , 1926-1928. 16 p., 25 X 40 cm. 10 centavos. Subtítulo varía: *El semanario de la afición*, no. 2 (17 oct. 1926); : *Semanario de arte y belleza*, no. 46 (1927). Director: Benjamín Vargas Sánchez Juan Gallardo. Oficinas y talleres, Iturbide 22, 24, 26, México, D. F. Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 26 oct. 1926. Contiene información cinematográfica: 1927-1928?. Indización parcial: 1927. Acervos: Hemeroteca Nacional: no. 2-.
- *4 *La Gaceta del Espectador : El Único Gran Periódico Cinematográfico y Teatral de la República*. Año 1, no. 1 (5 mayo 1928)-[año 1, no. 35 (30 dic. 1928)?]. México, D. F. : [s.n.] , 1928. 16. p. Cinco centavos. Semanal. Gerente: S. R. Guzmán; Administrador: Mariano García. Indización parcial: 1928. Acervos: Hemeroteca Nacional: 1-35.
- *5 *El Redondel: semanario gráfico taurino*. [Año 1, no. 1 (1928)]-año 59, no. 3022 (22 mar. 1987). México: [s.n.],. 1928-1987. 8 p., 29X38.5 cm.; 12 p. (1933); 16 p. (1935); 20 p. (1942); 24 p. (1943); 32 p. (1943); 40 p. (1951); 32 p. (1956); 36 p. (1984). 5 centavos; 10 centavos (1940); 25 centavos (1947); 30 centavos (1949); 35 centavos (1951); 50 centavos (1951); \$1.00 (1959); \$2.00 (1974); \$2.50 (1974); \$4.00 (1977); \$5.00 (1977); \$7.00 (1982); \$12.00 (1982); \$15.00 (1983); \$20.00 (1984); \$30.00 (1984); \$50.00 (1985); \$100.00 (1986); \$150.00 (1986). Subtítulo varía: el periódico de los domingos (1932-1987). Directores propietarios: Abraham Bitar y Alfonso de Icaza (1931-1987); gerente: Alberto Bitar Letayf, jefe de redacción: Alberto de Icaza (1960-1987). Oficinas y talleres: Buenavista 6, México, D. F.; Av. Juárez no. 104, despacho 25, México, D. F.; Bucareli 12, despachos 202-203, México, D. F.; Soto 287, Col. Guerrero, C. P. 06300, México, D. F. Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración de Correos el 24 nov. 1928. Reg. DGC 0011928, características 13435153 (1982). Contiene información

cinematográfica: 1932-1987. Indización parcial: 1931, 1932, 1933. Acervos: Hemeroteca Nacional: 111-3022.

- 6 *Respetable público: el deportivo de mayor circulación: bisemanario de teatros, cines, sucesos*. [Año 1, no. 1 (ene. 1928?)]-año 10, no. 628 (25 abr. 1937?). México, D. F. [: s.n.], [1928-]1937. 8 p. (jueves), 12 p. (domingos), 28.5 X 38.5 cm. Número del día gratis, número atrasado 10 centavos. Frecuencia varía: En ocasiones se publica una vez a la semana. Director gerente, Alfonso S. Gallardo; administrador, José Bartral; jefe de redacción, Fernando S. Gallardo. Oficinas y redacción: Bolívar 16, México, D. F. Acervos: Hemeroteca Nacional: 407-448, 499-628.
- *7 *El Espectador : Teatros, Cines, Arte, Literatura*. Año 1, no. 1 (23 ene. 1930)-[año 1, no. 27 (24 jul. 1930?)]. México, D.F. [: s. n.], 1930. 8 p. 10 centavos. Semanal. Subtítulo varía: : *Revista de arte y literatura*. Director: Humberto Rivas; Jefe de Redacción: Celestino Gorostiza. Acervos: Hemeroteca Nacional: 1-27.
- *8 ****Mundo Cinematográfico : Revista Profesional de Cinematografía**. [Año 1, no. 1 (mar. 1930)]-año 9, no. 93 (1938). México, D. F. : Periodistas Especialistas, 1930-1938. 16 a 24 p., 23 X 40.5 cm. Cincuenta centavos. Mensual. Fundador Propietario: Alberto Monroy; Director: Ramón Rossains C., Director Gerente: J S Rodríguez Lanuza (1930); J. S. Rodríguez Lanuza, Jefe de Redacción, René Tirado Fuentes (1933); Vicente Cerrillo (1935); Alfonso Patiño Gómez (1937); Alfredo Quintero Muñoz, Jefe de Redacción,; Efraín Huerta (1938). Dirección: Capuchinas # 32, México, D. F. Registro Como artículo de 2ª. Clase en la Central de Correos: 4 abr. 1930. Indización parcial: 1930, 1931, 1935, 1936. Acervos: Cineteca Nacional: 2-93. Dir. Gral. Actividades Cinematográficas-UNAM: 59-60. Hemeroteca Nacional: 41-51.
- +9 *Vitáfono : El Magazine Cinematográfico de Prestigio*. [Año 1, no. 1 (1931)]-año 16, no. 782 (6 ene. 1946?). Mérida, Yuc. : El Arte, 1931-1946. 4 p. 18X25 cm. [gratuita]. Semanal. Editor y director, José G. Pinzón S. Oficinas: Calle 68, no. 563 B. 11 mar. 1931. Acervos: Hemeroteca Nacional: 625-782.
- *10 ****El Exhibidor : El Periódico de los Cinematografistas Mexicanos**. Año 1, no. 1 (oct. 1932)-¿año 4, v. 8, no. 38 (mar. 1936)?. México, D. F. [: s. n.], 1932-¿1936?. 22 a 52 p.; 21X29.5 cm. Mensual. Director Ramón Rossains; gerente general Francisco Unda. Oficinas Uruguay # 6. Apartado Postal 1783, México, D. F. Registro como artículo de segunda clase en la Administración de Correos: 29 nov.1932. Indización parcial: 1932. Acervos: Dir. Gral. Actividades Cinematográficas-UNAM: 3, 29-30. Hemeroteca Nacional: 1-38.
- *11 ****Filmográfico : Revista Mensual Cinematográfica Mexicana**. Año 1, no. 1 (abr. 1932)- no. 75 (jul. 1938). México, D. F. : Editorial Sayrols, 1932-1938. 32 p., 20x28 cm., 26.5x34.5 cm. (ene.1938). 1933: cinco centavos (capital), diez centavos (Estados); 1934: 25 centavos; 1935: quince centavos. Suplemento de la revista literaria *Continental* (jul. 1936-feb. 1937). Continua en *Cinema Repórter*. Como suplemento de *Continental* (jul. 1936-feb. 1937) se titula *Continental y Filmográfico*. Director: Roberto Cantú Robert. Oficinas: Artes 31, México, D. F. Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 8 abr. 1932. Indización parcial: 1932-1938. Acervos: Cineteca Nacional: 1-75. Hemeroteca Nacional: 10-12, 14-33.
- 12 ****El Cine Gráfico : Semanario Ilustrado**. [No. 1 (abr. 1933?)]-1936; 1942-3ª ep., no. 1298 (ene. 1958?). México, D. F. : Editorial Cine Gráfico, SA, 1933-1958. 16 p., 29x39cm.; 19x28 cm. en *Continental y Cine Gráfico* (1937); 29x39 cm. (1943); 20x29 cm. (1950); 29x39 cm. (1958). 10 centavos y distribución gratuita en 26 cines de la capital (1933); 50 centavos (1937); 20 centavos (1943); \$1.70 (años cincuenta); 50 centavos (1958). Semanal, aparece los domingos. En marzo de 1937 se anexa como suplemento a la revista literaria *Continental*. Título varía: *Continental y Cine Gráfico* (1937-1942?); *Cine Gráfico* (1942?-1958); *Cine Gráfico : semanario especializado*

(1958). Fundador: Antonio J. Olea; Director: Alfonso Patiño Gómez, Gerente: Antonio J. Olea (1933); director técnico: Antonio Olea en *Continental y Cine Gráfico* (1937); director: Antonio J. Olea, administrador: Valentín Gascón (1943); director: Ramón Peón García, gerente: Enrique Chalico Montes de Oca (195?); director: Manuel Suárez Valles, gerente: Francisco Blanco C. (1958). Editada por Editorial Hit, S. de R. L. (1958). Domicilio: San Juan de Letrán no. 6, desp 324 (1933); Artes no. 31 (1937); Av. Ejido 19, desp. 3 (1943); Morelos no. 58 desp. 701 (años 50); Tonalá no. 136 (1958), México, D. F. Registro como artículo de segunda clase en la Admón.. Central de Correos: 3 oct. 1935. Tiraje: 20,000 (1933); 20,000 ejemplares (ene. 1934); 22,000 ejemplares (13 may. 1934); 25,000 (3 jun. 1934); 26,000 (1936). Acervos: Hemeroteca Nacional: 39, 42-44, 46-47, 49, 51-54, 59-69, 76-83, 85-92, 145-151, 153, 155-166, 491-496, 498-501, 503-514, 516-598, año 1958. Anuarios 1935, 1938, 1942/1943, 1945/1947. Inst. Nal. de Est. Hist. de las Revoluciones de México: Anuario 1944/1945. Biblioteca Nacional: Anuario 1950.

- +13 ****Ases y estrellas : magazine cinematográfico.** t. 1, no. 1 (jul.? 1934)-[(1935)]. México : Sayrols, 1934-[1935?]. 160 p. (sep. 1934), 60 p. (nov. 1934); 19X28.5 cm. 50 centavos en la capital, 60 centavos en los Estados (1934); 15 centavos (15 nov. 1934); 50 centavos (may. 1935). Mensual (1934); semanal (15 nov. 1934); mensual (may. 1935). Subtítulo varía: *Semanario Cinematográfico* (nov. 1934); *Cine-Deportes-Radio-Teatros-Toros-Etc.* (22 nov. 1934); *Magazine Mensual de Cine* (may. 1935). Director: Manuel Santini, Director Artístico: Luis Matheis, Sección de Redacción: Alfredo Salinas (1934); director Manuel E. Seyde (1935). Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 16 jul. 1934. Acervos: Dir. Act. Cinematográficas-UNAM: t.2, no. 26. Hemeroteca Nacional: t. 1 (sep. 1934)-t. 2, no. 31.
- 14 *Vea : Semanario moderno.* Año 1, no. 1 (2 nov. 1934)-año 6, no. 266 (1 dic. 1939); 2ª ep., [t. 1, no. 1 (nov.? 1944)]-2ª ep., no. 301 (19 ago. 1950)?. México : Editores, Fotograbadores y Rotograbadotes Unidos, S. C. L., 1934-1950?. 22 p., 25X30 cm.; 32 p.; 36 p. (1944). 15 centavos; 20 centavos (1939); 30 centavos (1944); 40 centavos (1945); 60 centavos (1946); 75 centavos (1948); \$1.00 (1948). Suspendida, 1940?-1944. Subtítulo varía: La revista en la que esplende la belleza femenina (1939), Revista semanal (1944). Director, Luis G. Peredo, Isaac Díaz Araiza (1937), Florián de Oropeza (1939), Miguel Tomasini (1944), Ignacio V. Ortega (1945), Emilio Zambrano jr. (1946). Publicado por Editorial Salcedo (1944). Talleres y oficinas generales, Manuel M. Flores y San Antonio Abad, edificio Galas, depto. 19, México, D. F., redacción, Balderas no. 60, México, D. F.; redacción y administración, Av. Juárez no. 88, desp. 206, México, D. F. (1937); Uruguay no. 6, México, D. F. (1944). Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 5 nov. 1934, 6 ene. 1938, 22 nov. 1944. Acervos: Hemeroteca Nacional: 1-266; 2ª ep., 1-301.
- 15 ****Apreciaciones: sobre películas cinematográficas : boletín semanal / Órgano de la Legión Mexicana de la Decencia.** [año 1, no. 1 (1935?)-[(1958?)]. México : la Legión, 1935?-1958?. Hoja suelta de 2 p., 14.5X20 cm. Precio variable de acuerdo al volumen y lugar de venta, desde \$2.50 anual por dos ejemplares semanales. Editada por la Legión Mexicana de la Decencia. Editor, Ing. Edelmiro Trasloheros. Cada edición semanal del boletín es un “alcance” a una recopilación quincenal o mensual con índices de las películas censuradas. Oficinas, Av. 16 de Septiembre no. 5-19, México, D. F. Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 23 sep. 1940. Acervos: Hemeroteca Nacional: año 7, no. 1-año 15, no. 35.
- +16 *Imágenes.* México [: s.n.], 1936?
- 17 *Pantallas y Escenarios : El Mejor Magazine de Espectáculos.* [Año 1, no. 1 (1936?)-[año 6, no. 127 (jun. 1942?)]. Guadalajara, Jal. : , 1936?-1942?. 20 p., 14X19.5 cm. “Se distribuye gratuitamente en los principales cines de la localidad”. Bimensual. Director gerente, Natalio García Lomelí; redacción, Alfonso Ruiz V. Oficinas, Herrera y Cairo 128, Guadalajara, Jal. Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 18 may. 1938. Acervos: Hemeroteca Nacional: 120-127.

- +18 ****Rex** : *revista semanal / órgano del teatro Rex*. T. 1, no. 1 (15 ene. 1937)-t. 3, no. 71 (20 mayo 1938). México, D. F. [: Teatro Rex], 1937-1938. 16 p., 17X22.5 cm. Distribución gratuita; 5 centavos (1938). Órgano del Teatro Rex. Subtítulo varía: en el cupón de suscripción dice Rex : revista ilustrada; semanario de literatura y variedades (1938). Editores, [Pablo] Prida Santacilia y Ruiz Sandoval; editores, Pablo y Antonio Prida Santacilia (1938). Oficinas, Motolinía 31, dep. 3, México, D. F. Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 29 ene. 1937. Tiraje: 6,000 ejemplares. Acervos: Hemeroteca Nacional: t. 2, 1-t. 3, 71.
- 19 ****A.N.D.A./ Boletín oficial de la Sría. de Org. y Propaganda de la Asociación Nacional de Actores**. [año 1, no. 1 (may. 1938)]?-ep. 4, no. 39 (nov.-dic. 1941)?. México, D. F. : la Asociación, [1938]-1941. 12 p., 22X31 cm. Mensual. Continua como *La voz del actor*. Boletín oficial de la Secretaría de Organización y Propaganda de la Asociación Nacional de Actores. Director, Rodolfo Bugarini (1940). Domicilio social, Allende 23, México, D. F. Tiraje: 5,000 ejemplares (dic. 1940). Acervos: Hemeroteca Nacional: 20-39.
- +20 ****Cine**. [no. 1 (oct. 1938)?-(1939)?]. México, D. F. [: s. n.], 1938-1939?. Director: José Pagés Llergo. Acervos : Dir. Gral. Actividades Cinematográficas: 6, 8-10, mar. 1939.
- *21 ****Cinema Repórter : el cine en la semana**. Vol. 1, no. 0 (jul 1938)-2ª ep., no. 1260 (15 dic. 1966). México, D.F. : Editorial Filmográfico, 1938 – 1966. 8 p. , 25.5 X 30.5 cm.; 36p., 25X30 cm. (1943); 26X31 cm. (1945); 48 p. (1950); 40 p. (1951); 32 p. 21.5X28 cm. (1954); 36 p. (1955); 21X27.5 cm.; 22X28 cm. (1957); 44p., 25X31 cm. (30 sep. 1959); 25X30 cm. 1938: 10 centavos; 1943: 30 centavos; 1945: 40 centavos; 1947: 50 centavos; 1948: 75 centavos; 1950: \$1.00; 1953:\$1.50; 1960: \$3.00. Semanal (1938-1961); mensual (oct. 1962-1966). Entre 1961 y 1962 se suspende la publicación del semanario. Continuación de *Filmográfico*. Subtítulo varía: Revista profesional de cine (1942); Semanario cinematográfico (1950); subtítulo en portada: La revista más antigua del cine (1951); subtítulo en portada: Cine-Radio-Televisión (1955). Directores: 1938-1959, Roberto Cantú Robert; 1959-1961, Guillermo Cantú; 1962, Manuel Ángel Bayardi; 1965-1966, José Fernández Álvarez. Otros editores: Publicado por Editorial Salcedo (1944); publicado por Editorial Llergo (1948); publicado por Cinema Repórter, S. A. (1949). Domicilio: Palacio Legislativo no.19 – Desp. 34, México, D. F. Uruguay no. 6, México, D. F. (1943); Av. Juárez no. 127, México, D. F. (1953); Ejido no. 19, México, D. F. Registro como artículo de Segunda Clase en la Oficina General de Correos de la Ciudad de México: 29 jul. 1938; 26 oct. 1962. Tiraje: 28,000 ejemplares (1942), 30,000 ejemplares (1943). Indización parcial: 1938, 1940-1947. Acervos: Cineteca Nacional: 0-1080. Dir. Gral. Actividades Cinematográficas-UNAM: 274-1218. Hemeroteca Nacional: 14-1266.
- 22 *Emociones : Revista de Espectáculos*. Año 1, no. 1 (27 nov. 1939)-no. 11 (13 feb. 1940)?. México [: s. n.], 1939-1940?. 32 p., 20.5X28.5 cm. 15 centavos; 20 centavos (1940). Semanal. Director gerente, R. A. Sosa Ferreyro; jefe de redacción, Flavio Zavala Millet. Av. Juárez no. 88, México, D. F. Acervos: Hemeroteca Nacional: 1-11.
- 23 ****Novela Semanal Cinematográfica : Revista ilustrada**. Año 1, no. 1 (6 oct. 1939)-año 18, no. 918 (1956). México : Ediciones Atlántida, S de R. L., 1939-1956. 66 p. ; 11.5X17 cm. 20 centavos (1941); 25 centavos (1942); 30 centavos (1945). Semanal. Director: José Bolea. Domicilio: Isabel la Católica no. 28, México, D. F. Registrada como Artículo de 2ª Clase en la Administración de Correos de México, D. F. el 19 oct. 1939. Acervos: Dir. Gral. Actividades Cinematográficas-UNAM: 41-914. Hemeroteca Nacional: 1-482.
- +24 *Arlequín: Semanario humorístico y de espectáculos*. 2ª ep., no. 1 (3 feb. 1940)-año 7, no. 334 (28 jun. 1946)?. Guadalajara, Jal. [: s. n.], 1940-1946?. 20 p., 15X21.5 cm. Distribución gratuita.

Continuación de *Arlequín*. Editor propietario, Jesús Robles Castro. Domicilio: Pino Suárez 100, Guadalajara, Jal. Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Oficina de Correos el 17 feb. 1940. Acervos: Hemeroteca Nacional: 1-334.

- 25 ***La Pantalla : Una Publicación al servicio del cine*. Año 1, no. 1 (20 nov. 1940)-año 6, v. 6, no. 2 (31 dic. 1945)?. México : [s. n.], 1940-1945?. 20 p., 22.5X30.5 cm. 20 centavos. Quincenal. Subtítulo varía: Una publicación quincenal al servicio del cine (1940). Director, Antonio de Salazar Sanz; Cruz Casanova (1942). Redacción y administración, Rosales no. 23 Bajos, México, D. F. (provisional); Ejido 19, desp. 22, México, D. F. (1943); Dolores 16, dpto. 54, México, D. F. (1941); Rosales 23, bajos (1942); Eliseo no. 34-dep. 5, México, D. F. (1943); Pachuca 99 o Zamora 94-A (Estudios México Films), México, D. F. (1945). Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 23 nov. 1940. Acervos: Hemeroteca Nacional: Año 1, no. 1-año 6, v. 6, no. 2.
- 26 ***Novelas de la pantalla*. [no. 1 (29 jun.1940)?]-no. 695 (3 mayo 1958). México, D. F. : Editorial Fénix, 1940-1958. 64 p., 15X19.5 cm.; 15X21 cm. (1943). 15 centavos; 20 centavos (1941). Semanal. Subtítulo varía: "Teatro, cine, radio" (may. 1942); "La estrella de las revistas" (ago. 1942). Director: Benjamín Ortega; Fernando Morales Ortiz (oct. 1940); editor Roberto G. Serna, director Fernando Morales Ortiz, jefe de redacción Ernesto Benítez (1943). 1942: editado por Editora Continental. Domicilio: Dr. Mora no. 7, México, D. F.; Francisco Pimentel 17, México, D. F. (1940). Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 5 jul. 1940. Acervos: Hemeroteca Nacional: 8-695. Dir. Gral. Actividades Cinematográficas-UNAM: 65-291.
- +27 ***Sinopsis*. Guadalajara, 1940?. 20 p. 10 centavos. Revista anunciada en el número 20 (29 jun. 1940) de *Arlequín* se anuncia *Sinopsis*, revista ilustrada dedicada al cine que se edita en Guadalajara y de la cual carecemos de más información. No se localiza en los acervos consultados.
- +28 *Hollywood : suplemento de Esto*. No. 63 [1942?]-no. 80 (9 mar. 1943). México : Edit. Panamericana, [1942?]-1943. Acervos: Hemeroteca Nacional: 63-80.
- 29 *Jueves Taurino: Semanario Gráfico de Espectáculos*. [Año 1, no. 1 (1942)?]-año 3, no. 108 (22 jun. 1944)?. México, D. F. [: s.n.], [1942?]-1944?. 12 p. 29.5X38 cm.; 20 p., 22X30 cm. (1943); 24 p. (1943). 10 centavos; 20 centavos (1943). Subtítulo varía: "Cinematográfico, deportivo y radiofónico." Director general Luis G. Lamadrid; director gerente de Jueves Taurino Luis G. Lamadrid, director Enrique Guerrero (1943); director general Luis G. Lamadrid (1943); jefe de redacción Ramón Zárraga (1944). Editada por Editorial Jueves Taurino (1943-1944). Oficinas: Calle Tacuba 52, despacho 6 (Edificio San Jorge), México, D. F. Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos el 3 jul. 1942; 14 may. 1943. Acervos: Hemeroteca Nacional: 31-108.
- 30 ***México Cinema*. [no. 1 (jul. 1942)?]-no. 178 (mar. 1957)?. México : Impresora y Editora Continental, SA., 1942-1957?. 58 p., 23x30 cm.; 27x36 cm. (enero de 1944); 25x31 cm. (1955). Cincuenta centavos, \$1.50 (1955); \$2.50 (1957). Mensual. Director Benjamín Ortega, gerente Roberto G. Serna, secretario de redacción: Vicente Vila, director gerente Benjamín Ortega. Registro como artículo de segunda clase en la administración de correos de México, D.F.: 21 jul. 1942. Acervos: Hemeroteca Nacional: 6-178. Dir. Gral. Actividades Cinematográficas-UNAM: 29-59.
- 31 *¡Oiga! : revista de radio*. [año 1, no. 1 (21 sep. 1942)]-no. 241 (3 may. 1947)?. México, D. F. [: s. n.], [1942]-1947?. 16 p., 28X40 cm. (1943); 34 p. (1944); 48 p., 25.5X37 cm. (1946). 15 centavos (1943); 25 centavos (1944); 50 centavos (1946). Semanal. Subtítulo varía: "Revista de radio y cine (nov. 1944); "Semanario de cine, radio, deportes e información" (1946). Editor responsable Manuel Albar, director gerente Enrique Puente Abuin (1943); redactor jefe Manuel Albar Catalán.

Editado por ¡Oiga!, S. A. (1946). Redacción y administración: Marconi 2-desps. 12 y 14, México, D. F.; Plaza de la República no. 7, México, D. F. (1943); José María Marroquí no. 9, México, D. F. (1947). Registrada como correspondencia / artículo de Segunda Clase en la Administración General de Correos de México, D. F. el 10 oct. 1942. Acervos: Hemeroteca Nacional: 37-241.

- +32 *Radiolandia : Semanario de radio, televisión, teatro, cine, música, grabaciones.* México : Publicaciones Montaña, [1942?]-1960. Continuada por *Radiolandia TV*. Título problemático registrado de diversas maneras en la Hemeroteca Nacional.
- +33 ***Diario Fílmico Mexicano.* [no. 1 (15 abr. 1943)?-1944?]. [México : s. n., 1943?-1944?]. Jefe de redacción: Roberto Blanco Moheno *Bill Llano*. No existen ejemplares en los acervos revisados.
- 34 ***El Imparcial Cinematográfico / Órgano Oficial del Cine U.T.E.C.M.* [Año 1, no. 1 (nov. 1943)?]-año 2, no. 37 (30 abr. 1944)?. México : La Unión, [1943]-1944?. 16 p., 28 x 38.5 cm. 20 centavos. Semanal. Órgano oficial del cine Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM). Director: Gonzalo Becerra. Domicilio: Artes 50-2. Registro como artículo de segunda clase en la Administración de Correos de México, D.F.: 30 oct. 1943. Acervos: Hemeroteca Nacional: 26-37.

B. Otras publicaciones periódicas

CUADERNOS de la Cineteca Nacional (1975-1979) México, D. F. : Secretaría de Gobernación, Cineteca Nacional. no. 1-10.

Excelsior, México, D.F., diario, 1942.

El Nacional, México, D.F., diario, 1934.

3. ANUARIOS, DIRECTORIOS, GUÍAS, ETC. (Orden cronológico)

GUÍA. 1934. *La primera guía cinematográfica : para el año de 1934.* México, D.F. : Santini Publicista, 1934.

DIRECTORIO (1939) *Directorio Cinematográfico Internacional de México 1938-1939 : Almanaque y manual / A.* L. Godoy. México, D.F. : editado por Jack Starr-Hunt, 1939. 317 p.

El Cine Gráfico : Anuario. 1935?-1951?

ANUARIO 1941. "Anuario 1941." *El Cine Gráfico*, no. extraordinario, [1941?]. 250 p.

ANUARIO 1943-44. "Anuario 1942-1943." *El Cine Gráfico*, no. extraordinario, [1944?].

GUÍA 1943-44. 1944. *Guía oficial del cine en México : 1943-44 : primera edición anual /* editores Alberto Monroy y Fernando Díaz Dufoo; colaboración técnica José María Sánchez García, Amadeo Antón Vázquez, Ángel Zamarripa, María Arizmendi; supervisión de datos técnicos Luis Solís; publicidad Egón Petter Zappert, Ramón G. Larrea y Rafael Gutiérrez Jr. México, D. F. : [s. n., 1944]. 320 p.

ACLA. 1942. *Anuario Cinematográfico Latinoamericano /* Ángel Villatoro (director). México : Ediciones ACLA, 1942. 232 p.

ACLA 1946-47. *Anuario Cinematográfico Latinoamericano /* ed. gte. Alfonso Murillo, dir. Literario Antonio Suárez Guillén. México, D.F. : Talleres Gráficos de la Nación, 1947. 632 p.

RANGEL, Ricardo; PORTAS, Rafael E. (eds.). 1957. *Enciclopedia cinematográfica mexicana : 1897-1955.*

ANUARIO de la producción cinematográfica mexicana. 1970-1978. México, D. F. : PROCINEMEX.

México, D. F. : Publicaciones Cinematográficas, c.1955, 1957.