

43  
zej



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE HISTORIA**

**Espacio y moral en el cine mexicano de los años cuarenta**

**Tesis  
que para obtener el título de:  
Licenciado en historia  
presenta:**

**Alvaro Vázquez Mantecón**

**MEXICO, DE.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**1997**



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.

**ESPACIO Y MORAL EN EL CINE MEXICANO  
DE LOS AÑOS CUARENTA**

**Alvaro Vázquez Mantecón**

*A mi jefa, que como en aquellas viejas películas, era una santa.*

## INDICE

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I. Cine y moral</b>	
El cine como fuente histórica	5
El cine como lenguaje	8
Cine y mito	11
La moral del discurso cinematográfico. Ética y civilización	14
<b>Capítulo II. La producción cinematográfica en los años cuarenta</b>	
Los inicios del cine en México. La época muda	18
La consolidación de la industria cinematográfica mexicana en los años treinta	24
La "Época de Oro": la producción cinematográfica de los años cuarenta	29
<b>Capítulo III. Comercio, arte y moraleja en el cine mexicano de los cuarenta</b>	
Comercio, arte y moraleja	38
La censura cinematográfica en los años cuarenta	44
Los que hicieron el cine de los cuarenta	53
<b>Capítulo IV. La geografía de la moral. El campo y sus habitantes</b>	
El pueblo y el rancho	55
El indio y la tierra	63
El trópico: entre la barbarie y la sensualidad	70

## **Capítulo V. La ciudad**

<b>Entre la decencia y la perdición</b>	<b>75</b>
<b>La ciudad aristocrática</b>	<b>78</b>
<b>La búsqueda de un mexicano urbano</b>	<b>81</b>
<b>La exaltación del barrio</b>	<b>83</b>
<b>Las miserias del arrabal</b>	<b>87</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>90</b>
<b>Bibliografía y Filmografía</b>	<b>92</b>

## Agradecimientos

Muchas personas ayudaron en la elaboración de esta tesis. La investigación difícilmente hubiera podido realizarse sin el apoyo de la Filmoteca de la UNAM. Debo agradecer a Francisco Ohem y Juan García por permitirme la consulta del acervo. Jesús Brito, Raúl Héctor Ruiz, Enrique Solórzano, Angel Martínez, Fernando García, Virginia Alejandre y Sandra Mena hicieron sumamente agradables las visitas al edificio de San Ildefonso.

El texto se vio enriquecido por los comentarios de muchos amigos y compañeros de trabajo. Entre ellos, Teresa Alcaraz, Ariel Arnal, Javier Bañuelos, Alejandro Beltrán, Yael Bitrán, Carlos Calderón, Edgardo Ganado Kim, Luis Gallardo, Danna y Elías Levin, Giovanna Mazzotti, Cuauhtémoc Medina, Francisco Montellano, Federico Navarrete, Lisa Owen, Jorge Reynoso Pohlenz y Ana María Serna. Espero que nadie se ofenda si olvido mencionarlo.

Las observaciones de Renato González Mello y John Mraz fueron de mucha utilidad en el rumbo que tomó esta tesis. También agradezco la asesoría de Ricardo Pérez Montfort, quien ha tenido mucho que ver en que finalmente me haya dedicado a estos asuntos. Sobra decir que a todos ellos se deben los aciertos y a sólo a mí las metidas de pata.

Por último, le doy las gracias, y muy especialmente, a Miriam por el apoyo y la paciencia durante todo el tiempo que me llevó hacer este trabajo. Estoy seguro de que sin ella, esta tesis no hubiera sido posible.

## INTRODUCCIÓN

Durante los años cuarenta el cine mexicano vivió una etapa que habitualmente ha sido considerada como la *época de oro*. Este término ha sido cuestionado por quienes creen que la producción cinematográfica de esta década no fue de calidad. Sin entrar en esa discusión (en el presente trabajo no pretendo definir si el cine mexicano del periodo fue bueno o no) es un hecho que en esa década se hicieron cerca de un millar de películas, una cifra que aún hoy hace palidecer de envidia a los funcionarios de IMCINE. Gracias a una circunstancia histórica especial, México se convirtió en el principal productor de filmes en castellano en el mundo, superando a otras industrias importantes como la española y la argentina. Buenas o malas, las películas mexicanas fueron vistas por una gran cantidad de espectadores. Tanto en el país como en el extranjero fundaron una idea definida -mítica, en la mayoría de los casos- de lo que es México.

El cine de los años cuarenta -como el de ahora- era una industria comercial. Su principal objetivo era el de producir un material capaz de entretener a un público ávido de sueños. Una generación de creadores (productores, argumentistas, adaptadores, directores y fotógrafos) se dedicó a la tarea de hacer posibles -en la pantalla- aquellos sueños que el público buscaba. Para esto, cualquier género era bueno: comedias de charros pícaros, valientes y mujeriegos; melodramas de madres abnegadas que vivían con una mezcla de dignidad y abnegación su pobreza o la maldad de alguno de sus hijos; *peladitos* simpáticos que a pesar de vivir en un contexto miserable podían mantener una inocencia semejante a la de cualquier buen salvaje concebido por Rousseau. Y a la vez que entretenían a los espectadores, expresaban una particular manera de ver al mundo.

A pesar de haber sido producido hace aproximadamente cincuenta años, el imaginario recreado por estas películas no es para nosotros algo lejano. Las películas de la *época de oro* del cine mexicano siguen siendo exhibidas regularmente por la televisión en horarios privilegiados. Sus protagonistas han llegado a ser entrañables para nosotros. De alguna manera, personajes como Pepe el Toro y la Chorreada se han convertido en arquetipos de la personalidad urbana de México, de la misma manera que los charros encarnados por Pedro Armendáriz y Jorge Negrete lo han hecho con la imagen del

habitante rural. El lenguaje cinematográfico planteó, a través de la construcción de tramas y personajes, una serie de representaciones míticas que acabarían por constituir un imaginario colectivo, una imagen de lo que a la sociedad le hubiera gustado ser. Mediante la representación de *lo bueno y lo malo* el cine se convirtió en un difusor de valores morales. Y si bien no reflejó completamente la realidad social, al menos delineó lo que un sector de la comunidad pensaba de sí misma.

De manera consciente o inconsciente, los autores del cine mexicano de los cuarenta reflejaron su manera de ver al mundo en las películas que realizaron. No se trata de una imagen única. Dependiendo de quién y cuándo las haya realizado, las cintas de este periodo reflejan una gran variedad de perspectivas y puntos de vista. Sin embargo, hay tendencias generales, algunos elementos que muestran una manera común de ver a la sociedad de su tiempo. Una sociedad que se transformaba rápidamente por la industrialización emprendida por los gobiernos de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán. Aunque el país seguía siendo fundamentalmente agrícola, se dio un crecimiento de las ciudades, beneficiadas por el proyecto modernizador del país. Las clases media y baja que crecieron en las urbes llegaron a constituir un grupo importante que, ante nuevos espacios y nuevas oportunidades, cambiaba su esquema tradicional de costumbres y valores. En este sentido, los años cuarenta significaron para el país un periodo de resignificación. Creo que el cine jugó un papel muy importante en esta transformación. Antes, ningún otro medio de comunicación había podido acceder a un público tan vasto como el que el cine adquirió en aquellos años.

Los realizadores de cine dieron cuenta de este proceso al ir modificando su percepción de los espacios en los que se desarrollaba la vida del país. En el cine, el campo y la ciudad se convirtieron en escenarios en donde una sociedad se debatía entre la modernidad y la tradición. Los autores de las películas de los años cuarenta dotaron al espacio rural y urbano de un carácter moral que paulatinamente se fue modificando. Creo que una revisión de las maneras en que se construyeron ambos espacios en las películas de la época, nos da información del modo de pensar de un sector de la sociedad mexicana de aquel tiempo, de sus valores y preocupaciones.

En este trabajo me propongo revisar, a partir de algunas de las películas producidas en México entre 1941 y 1952, la forma en que los cineastas vieron al campo y a la ciudad como ámbitos con determinadas connotaciones morales. El primer capítulo es un marco teórico, o como dice Luis González en *El oficio de historiar* acerca de la mayoría de los marcos teóricos característicos de este tipo de trabajos, una *sarta de pesadeces*. Aunque cada vez es

más común la utilización del cine como fuente histórica, creí que era necesario hacer un recuento de las limitaciones y posibilidades de su utilización. Era importante tratar un problema recurrente en la historia del cine y la fotografía: que una película, a pesar de su aparente realismo, es una *representación* de la realidad, y no la realidad misma capturada por una cámara. Se trata de un producto cultural, con un lenguaje propio que es necesario conocer antes de analizar.

En el segundo capítulo se hace una breve historia del cine en México, para ubicar las condiciones que permitieron el éxito de la producción cinematográfica de los años cuarenta. La narración se remonta a los orígenes del cine mudo argumental, en donde se sentaron algunas elementos temáticos que estarían presentes en la producción industrial establecida en el país en la década de los treinta. Se hace una breve descripción de la formación de los productores y realizadores que fundaron la industria cinematográfica. También se hace referencia a las condiciones que permitieron el éxito del cine mexicano en el mercado hispanoamericano y la manera en que la venta llegó a condicionar la temática de algunas cintas.

Para 1940 mucha gente estaba consciente de la gran capacidad de influencia del cine en la sociedad. Muchos realizadores creyeron firmemente en la necesidad de que sus películas contribuyeran en la *educación* del público. El tercer capítulo estudia algunos casos concretos de cómo productores y directores buscaron emitir un mensaje moral a sus espectadores. A través del estudio de algunos reglamentos de censura se hace un recuento de la perspectiva con que los gobiernos de aquella época intentaron reglamentar los mensajes difundidos por el cine. Finalmente, se da una visión generacional de los realizadores, poniendo énfasis en su origen y su edad.

Para el cuarto capítulo se revisan algunos de los estereotipos sobre el espacio rural establecidos en el cine mexicano desde la época muda. En él se analiza la construcción la imagen de un campo idílico, un escenario a salvo de las transformaciones de la vida moderna, y donde residía una mexicanidad arquetípica. También se estudian algunas películas de directores que, como Roberto Gavaldón y el Indio Fernández, elaboraron una visión del campo un poco más compleja. Termina con una visión exótica de la vida provinciana: el trópico, como lugar de la pasión y sensualidad desbordada, al margen de la civilización.

Sin duda, el espacio que sufrió una transformación más evidente en el cine mexicano de los cuarenta fue la ciudad, de la que se ocupa el quinto capítulo. Se describe cómo inicialmente se mostraba a la urbe como simple

escenario de la perdición y lo cosmopolita, para después presentarse como un espacio compuesto por un entramado social complejo. La modificación de las costumbres tradicionales, propia de la vida urbana, hicieron que en un principio los cineastas se acercaran a la ciudad con desconfianza. Sin embargo, paulatinamente elaboraron una imagen urbana más confiable, a pesar de que subsistiera la creencia en que de la modernidad no podría venir nada bueno.

A pesar de la diversidad ideológica y temática de los realizadores del cine mexicano de los años cuarenta, creo que la preocupación por el tránsito entre tradición y modernidad fue un elemento común entre ellos. Ante los cambios del México en que vivían, propusieron una imagen mítica de la sociedad con la que buscaron influir o educar al público. Espero que el presente trabajo sirva para documentar la manera en que una generación de cineastas concibió a su país y cómo construyó de él una imagen mítica que a través de la pantalla ha llegado hasta nuestros días.

## I. CINE Y MORAL

### El cine como fuente histórica

Cuando apareció el cine en la última década del siglo XIX pocas personas vieron en él a un espectáculo en potencia. Las cintas realizadas por el cinematógrafo Lumière en 1895 trataban simplemente de captar la realidad, sin alguna intención dramática. De hecho, las primeras tomas tuvieron un carácter documental. Un público impresionado por la magia del movimiento proyectado en una pantalla vio *La llegada de un tren*, o bien *La Salida de los talleres Lumière en Lyon*. Las primeras funciones cinematográficas exhibieron muchos aspectos de la realidad de aquel entonces, desde la vida cotidiana hasta las principales ceremonias de Estado.

No tardaron en surgir críticos que, entusiasmados ante el descubrimiento, consideraron al cine como una de las mejores fuentes para el estudio de la historia. El cine podría captar los sucesos más importantes, como las batallas y las maniobras militares. Se pensó que el historiador que consultara las cintas se formaría una idea clara y objetiva del pasado. En 1898 Boeslas Matuszewski, un polaco que trabajó como fotógrafo en la corte rusa, escribió:

El cinematógrafo quizá no registre el total de la historia, pero por lo menos esa parte que nos da es incontestable y absolutamente verdadera. La fotografía ordinaria puede ser retocada al grado de lograr transformarla por completo. ¿Pero quién puede intentar cambios idénticos en 1,000 o 1,200 imágenes microscópicas? Se puede decir que la autenticidad, la exactitud y la precisión son intrínsecas a la fotografía animada. Es el compendio del testimonio visual verdadero e instalable. Ella puede verificar testimonios verbales, y si los testimonios humanos se contradicen sobre algún hecho puede resolver el desacuerdo.<sup>1</sup>

En pocas palabras, Matuszewski creía que el cine constituye una fuente veraz, que refleja objetivamente la realidad del pasado. Como veremos en seguida, esta posición ya ha sido criticada por muchos teóricos y gente de cine.

---

1 Boeslas Matuszewski. "Una nueva fuente de la historia: la creación de un depósito de cinematografía histórica". (París, 1898). Texto reproducido en Margarita de Orellana. *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*. México, Premiá, 1983. Página 31.

¿Hasta qué punto el cine refleja fielmente la realidad? Hay muchos elementos que hacen pensar que lo filmado es un producto mediatizado. Por ejemplo, la cámara no registra todo lo que tiene ante sí, sino lo que el fotógrafo y el director quieren que registre. El uso de la cámara como una manera de seleccionar imágenes queda claro en los noticiarios de la televisión mexicana. Cuando presentan la nota de una manifestación de protesta en el Zócalo a la cual no quieren dar demasiada importancia, es común que sean seleccionadas las tomas que muestran a las personas dispersas. Es realmente difícil, a partir de estos documentos filmicos, interpretar objetivamente cómo sucedió la manifestación.

Otra forma de manipulación en el lenguaje filmico es la edición. A partir de la manera en que se diseña y estructura el discurso de una película o documental vemos más la forma de ver al mundo de su realizador que a la realidad misma. Quien haya visto el video *Viaje al centro de la selva. Memorial zapatista*, un documental de Epigimino Ibarra sobre el conflicto armado en Chiapas en enero de 1994, puede notar las posibilidades que tiene un editor para utilizar las imágenes con una tendencia definida. Por ejemplo, en este documental se utiliza indiscriminadamente el *paintbox*, un efecto de edición que permite ver al subcomandante Marcos en blanco y negro, resaltando únicamente el rojo de sus cartucheras y el verde de algunos árboles de la selva lacandona. El cuadro adquiere un un tono épico y romántico que dista mucho de la presentación objetiva de la realidad.

El cine -incluso el documental- es una ficción. La participación creativa del cineasta, a través de la selección de temas, planos y locaciones ya implica una reatualización de la realidad.<sup>2</sup> Esto no quiere decir que el producto sea necesariamente una mentira. La narración cinematográfica puede tratar sobre cosas ciertas o problemas existentes, pero en primer plano quedará la perspectiva de la persona o el equipo que la realizó. Este problema es evidente cuando nos acercamos al cine como fuente para el conocimiento histórico.

Jean Louis Comolli, cineasta y crítico de cine, escribió algunas reflexiones sobre el uso del cine como fuente histórica. Después de haber visto una película casera tomada en 1914, dice que sintió un "principio de decepción". Es la cámara, y no el espectador, quien se encuentra con el pasado. La filmación antigua constituye un documento aislado que habla también de lo que *no* se filmó: el pasado se ve de manera incompleta. Otra limitación es la del cuadro, que viaja a voluntad propia y no registra lo que nosotros quisié-

---

2 Margarita de Orellana. *Op. Cit.* Página 10.

ramos ver. Para Comolli el cine produce "su propia ficción"; no registra la realidad misma, sino que genera un discurso propio sobre la realidad.<sup>3</sup>

Si el cine no proporciona una imagen cierta del pasado, ¿hasta qué punto puede ser utilizado como documento histórico? A pesar de todas las limitaciones que pueda tener el lenguaje fílmico creo que es perfectamente posible. Ningún documento (un códice, una hoja de cuentas extraída de un archivo o un sitio arqueológico) nos proporciona directamente el pasado. Se requiere del trabajo del historiador para dotarlos de sentido. Pasa lo mismo con el cine. El análisis de la intencionalidad con la que una película fue filmada y editada proporciona al historiador una muy buena información sobre la sociedad que la produjo y la vio en su momento. La manipulación de la que pueden ser objeto las imágenes filmadas deben ser estudiadas de la misma manera que se ve heurística y hermeneuticamente cualquier documento.

Historiadores como Marc Ferro han hecho una defensa del uso del cine como una fuente rica para el estudio de la historia. <sup>4</sup> Para Ferro hacer historia es una actitud beligerante: el historiador selecciona como armas a las fuentes y al método, y los cambiará de la misma manera que *el combatiente cambia de arma y táctica*. En este caso, el arma y la táctica (fuente y metodología) pueden ser el estudio del cine. Ferro piensa que hasta ahora el desprecio de los historiadores por el cine como fuente proviene, en buena medida, de su atención por la historia política y económica. Sin embargo, a partir de los años sesenta el cambio de atención por temas relacionados con la cultura y la vida cotidiana ha reivindicado el valor de las fuentes no escritas, como es el caso del cine.

¿La hipótesis? Que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia. ¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia.<sup>5</sup>

La posición es clara. Se trata de ver al cine como un reflejo del imaginario, aspiraciones e intenciones de las sociedades del pasado y no de creer ingenuamente que se trata de la realidad de antaño. Para realizar una lectura histórica del cine, el historiador debe analizar los diversos elementos que componen el lenguaje cinematográfico (las caracterizaciones, planos, locaciones, edición), además de otros factores externos a la película (argumentistas, adaptadores, directores, productores, circuitos de exhibición, etc.).

---

3 Jean Louis Comolli. "El pasado filmado". En Margarita de Orellana. *Op. Cit.*, Páginas 34-36.

4 Marc Ferro. *Cine e historia*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980.

5 *Idem*. Páginas 21-26.

Hay que conocer los límites de la información que nos puede dar una película. Es realmente difícil extraer de ella interpretaciones de carácter histórico general: a nadie se le ocurriría interpretar, a partir de *Memorias de un mexicano*, las verdaderas causas de la revolución mexicana. Sin embargo, como dice Aurelio de los Reyes, el estudio del cine puede ser muy útil para ocuparse "...de lo cotidiano, de la mentalidad, de la ideología, de las creencias...".<sup>6</sup>

### El cine como lenguaje

El cine puede ser utilizado por el historiador como una fuente importante para el estudio de la manera de ver al mundo de las sociedades del pasado. Sin embargo, antes de elaborar un análisis es necesario pensar en las características que tiene una película como documento. Se trata de una fuente no escrita, que tiene una manera particular de expresar ideas a través de una síntesis entre la expresión verbal y las imágenes. Tiene una sintaxis distinta a la del lenguaje escrito que debe ser tomada en cuenta antes de realizar alguna aproximación.

Antes que nada, el cine es un relato.<sup>7</sup> Se trata de una narración que condensa una sucesión de acontecimientos con un principio y un fin. Una película tiene un tiempo interno capaz de resumir un periodo muy largo de la vida de sus personajes en menos de dos horas. Esta síntesis del tiempo que realiza cualquier narración filmica -no importa que se trate de una historia o de un documental- le da necesariamente un carácter de ficción. La vida en el cine no transcurre como en la vida real. Los elementos de la narración comienzan en un punto y terminan en otro, cosa que no sucede en la realidad (donde las cosas no *terminan*). Incluso, como señala Christian Metz, esto sucede con cualquier reportaje que es transmitido en vivo por la televisión. No importa que sus referentes sean ciertos: "...el acontecimiento que narra el reportaje en directo es real, pero lo es *en otra parte*, en la pantalla es irreal".<sup>8</sup>

La síntesis que hace el cine para llevar a cabo una narración lo convierte en lenguaje, en la medida que requiere de formas particulares de relatar una historia. A través de la edición, el cine articula planos y secuencias como vías

---

6 Aurelio de los Reyes. "Tiempo, cine, historiografía", en *Tiempo y arte*. Memorias del XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991. Página 79

7 Christian Metz. *Ensayos sobre significación en el cine*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. Páginas 35-51.

8 *Idem*. Página 45.

de expresión de una idea. Como dice Christian Metz, es su vocación narrativa la que lo hace valerse de recursos que lo distancian de otras formas de expresión, como la escrita:

[...] el cine es lenguaje más allá de todo efecto particular de montaje. No es porque sea un lenguaje que el cine pueda contarnos cosas tan hermosas, sino que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en lenguaje.<sup>9</sup>

De manera similar a la expresión oral, el lenguaje cinematográfico se vale de frases y enunciados para manifestar las ideas. En este caso, en el cine cada plano equivale a una o varias frases. Una secuencia sería como un enunciado complejo.<sup>10</sup> El espectador entiende la historia filmada a partir de una lectura -casi siempre inconsciente- de planos y secuencias. La persona que estudie una película deberá de estar atenta a su sintaxis para extraer de ella las ideas generales expresadas por quienes intervinieron en su realización.

Un ejemplo sencillo: al principio de la película *Aventurera*, de Alberto Gour (1949), hay una secuencia muy corta que muestra lo difícil que resulta a la protagonista (Elena- Ninón Sevilla) el encontrar un trabajo decente. Una pequeña serie de planos muestran los sucesivos empleos que desempeña: secretaria, empleada de un almacén, sirvienta. En cada uno de ellos algún hombre trata de aprovecharse de ella. Como secretaria, el jefe la besa por la espalda; en el almacén dos compañeros de trabajo intentan besarla; cuando es sirvienta, el patrón intenta sentarla en sus piernas. Cada plano marca una frase: Elena es secretaria y su jefe abusa de ella; Elena es empleada y sus compañeros abusan de ella; Elena es sirvienta y su patron abusa de ella. En poco tiempo (menos de dos minutos) se muestra un proceso descendente en el tipo de empleo de la muchacha (secretaria-empleada-sirvienta). El enunciado propuesto por el director en esta secuencia parecería ser el siguiente: Elena no puede tener un trabajo honesto y cae en la escala social a causa de su belleza y del deseo incontrolable de los hombres.

El espectador presencia los avatares y la caída de Elena vívidamente. Realiza la lectura de planos y secuencias sin demasiada atención a su sintaxis. Para el público, lo que sucede en la pantalla no es un hecho lingüístico, sino *la realidad*. Participa en la película sufriendo o gozando de cada uno de los planos. Este aspecto, al que Christian Metz define como *impresión de realidad*, es uno de los elementos fundamentales del cine como fenómeno. Para este autor, el cine

---

9 *Idem*. Página 80.

10 *Idem*. Página 105. Metz hace notar que frase y plano no siempre son equivalentes. A veces la frase es producida por la suma de varios planos.

Desencadena en el espectador un proceso a la vez perceptivo y afectivo de *participación* (uno casi nunca se aburre en el cine), de entrada encuentra una especie de *crédito* [...], sabe cómo dirigirse a nosotros con un tono de evidencia, con la convicción del *asi es* accede sin dificultades a un tipo de enunciado que el lingüista llamaría plenamente asertivo y que, además, casi siempre hace que se lo tome en serio. Existe una modalidad fílmica de la presencia y ella es ampliamente *creíble*.<sup>11</sup>

La capacidad que posee el cine para causar un efecto de realidad en el espectador lo distingue, como medio, de otras formas de expresión como la literatura, la fotografía y la pintura. El público de una película se involucra inmediatamente con ella de manera emotiva. ¿Por qué el cine induce al espectador a tomar por cierto lo que sucede en la pantalla, más que cualquier otro medio? Se ha pensado que se debe a la impresión producida por las imágenes en movimiento. Este ha sido un tema muy discutido y, a mi parecer, no del todo resuelto. Lo que resulta innegable es la gran capacidad persuasiva que tiene una película. No es casual que el cine haya sido desde hace mucho tiempo uno de los medios de propaganda preferidos por el Estado o por diversos grupos para la divulgación de sus ideas. Algunos historiadores, como Marc Ferro, creen que es imposible separar al cine de la ideología de las personas que lo realizan.<sup>12</sup>

Es cierto que no todas las películas son realizadas explícitamente con el fin de hacer una propaganda ideológica determinada. Pero es difícil que una cinta no refleje la manera de ver al mundo de las personas que la realizaron. Una narración cinematográfica contiene una buena cantidad de juicios y valoraciones que muchas veces nos permiten ver lo que piensa una sociedad sobre sí misma. Los cineastas imprimen en sus películas una imagen de la sociedad en la que se ven reflejados. Las historias que tratan muestran preocupaciones que no solo les conciernen a ellos, sino también a su sociedad. Un ejemplo: desde Griffith el cine norteamericano ha tratado recurrentemente algunos temas en los que el enfrentamiento de opuestos (indios blancos, sur norte, nazismo, democracia, etc.) tiene como objetivo la representación de *la esencia*, o cuando menos la explicación del origen de lo estadounidense. El filósofo e historiador Jacques Rancière ha llamado "ficción dominante" a esta preocupación de las cinematografías nacionales por ciertos temas en particular.<sup>13</sup>

11 *Idem*. Página 18.

12 Marc Ferro, *Op. Cit.* Pagina 12.

13 Jacques Rancière, "La imagen fraterna", en Margarita de Orellana, *Op. Cit.* Pagina 47. "... por ficción dominante entiendo simplemente el modo privilegiado de representación por el cual la imagen del consenso social es propuesta a los miembros de una formación social, y en el cual ellos son llamados a identificarse."

El cine desempeña un papel importante en la formación del imaginario de cada país. Contribuye con su elocuencia y su poder persuasivo para intentar establecer en un público amplio una ideología que estructura las creencias de la sociedad. Sin embargo, los mensajes emitidos por los realizadores de una película no siempre son explícitos (a veces, ni siquiera son dichos de manera consciente). Las ideas y juicios de valor contenidos en una cinta son expresados de manera velada y percibidos por el público como verdades ocultas. En este sentido, el proceso de sistematización de las ideas en el discurso cinematográfico es más cercano a la mitología que a la relación razonada de una historia.

### Cine y mito

Muchos antropólogos que han estudiado las narraciones míticas de diversos grupos étnicos han llegado a percibir en ellas una importancia relevante. Más que simples *cuentos*, los mitos y leyendas relatados por cada cultura encierran enseñanzas, a la vez que constituyen explicaciones de la identidad del grupo. Bronislaw Malinowski escribió:

El mito... expresa, fomenta y codifica la creencia; salvaguarda y refuerza la moral; garantiza la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas por las que el hombre puede guiarse. Es, pues, un ingrediente vital de la civilización humana, no es un cuento inútil, sino una fuerza activa muy elaborada.<sup>14</sup>

Muchas veces el pensamiento mítico ha sido contrapuesto al racional. El término *mito* en ocasiones es tomado como sinónimo de falsedad, o bien, como la estructuración de un conocimiento sobre bases religiosas o irracionales. El pensamiento moderno ha llegado a creer que el mito forma parte de una particular manera de ver al mundo por parte de sociedades *primitivas*, mientras que las *civilizadas* piensan en términos racionales y científicos. Sin embargo, a lo largo del presente siglo muchos estudiosos han revisado el papel del pensamiento mítico en las sociedades antiguas y modernas.<sup>15</sup>

El mito, como ha sido visto por Roland Barthes, es una narración que justifica un discurso. No se define por su contenido, sino por la forma en que es dicho. Se vale de una serie de *verdades compartidas* y por lo tanto ocultas para plantear historias ejemplares que sustentan las creencias de una colectividad.<sup>16</sup> Cualquier historia puede contener elementos míticos. Un ejemplo:

- 14 Bronislaw Malinowski *Magia, ciencia y religión*. Citado en Rollo May *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1992. Página 31.
- 15 Claude Lévi-Strauss. *Mito y significado*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1989. Páginas 35-46.
- 16 Roland Barthes. *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1981. Página 199.

la toma del castillo de Chapultepec durante la guerra entre México y los Estados Unidos en 1847 es un suceso histórico del que se extrae uno de los mitos principales de la historia mexicana: los niños héroes. No importa que en realidad hayan existido los cadetes que murieron en la batalla. Lo que le da validez a la narración es la lectura colectiva que queda oculta en el mito: existió un grupo de muchachos que perdieron la vida -y su juventud- en defensa de la patria durante una invasión injusta. Recordar el suceso tiene un sentido práctico para la sociedad. Le da sentido al patriotismo, fortalece la identidad y, además, es didáctico. En este sentido, el mito es una forma narrativa que también se encuentra presente en el mundo contemporáneo. Es la manera en que se estructura la identidad y el imaginario de una sociedad determinada.

Las sociedades generan mitos para explicarse a sí mismas. A partir de historias ejemplares, los mitos cumplen con la función de estructurar los valores compartidos que necesita un grupo para sobrevivir: la moral, la identidad, el patriotismo, los valores familiares, etc. Las narraciones míticas dan sentido a las reglas que permiten que la sociedad continúe unida. Al respecto, Georges Dumézil escribió:

Un país que no tenga leyendas, está condenado a morir de frío, según el poeta es muy posible, pero un pueblo sin mitos es un pueblo muerto. La función de las leyendas que son mitos es la de expresar dramáticamente la ideología que vive la sociedad de mantener frente a su conciencia no solo los valores que ella reconoce y las ideas que persigue de una generación a otra, sino antes que nada mantener su existencia y su estructura misma, los elementos, las uniones los equilibrios, las tensiones que la constituyen, de justificar las reglas tradicionales sin las cuales todo en ella se dispersaría.<sup>17</sup>

Los mitos no siempre son expresados oralmente. También pueden ser transmitidos en escritos, fotografías y películas. Para Roland Barthes el mito expresado gráficamente, en tanto que es percibido por un tipo de conciencia diferente, posee más fuerza que el escrito.<sup>18</sup> Algunos autores, como Margarita de Orellana, han visto al cine como un modo de narración mítica contemporánea. Para ella, algunas de las características que constituyen la esencia del lenguaje cinematográfico poseen una estructura similar a la del mito. El efecto de realidad que produce una película, al ser una ficción sancionada como verdad por el público, funciona como mito.<sup>19</sup>

17 Georges Dumézil, *Heure et Malheur du Guerrier*. Citado por Margarita de Orellana, *Op. Cit.* Página 11.

18 Roland Barthes, *Op. Cit.* Página 202. Dice que el mito expresado gráficamente, al ser percibido por los sentidos, sin la lengua de por medio, "impone la significación en bloque, sin analizarla ni dispersarla".

19 Margarita de Orellana, *Op. Cit.* Páginas 10-13. Orellana menciona otras similitudes entre el lenguaje cinematográfico y las narraciones míticas, como sería el uso de un tiempo

El lenguaje cinematográfico se vale de verdades ocultas -es decir, de mitos- para convencer al espectador de que lo que sucede en la pantalla es cierto. De hecho, basta que el cine muestre una historia en la que existe una puesta en escena de valores sociales (bien, mal, amor, odio, justicia, venganza, etc.) para que el público se involucre en la película. En ocasiones, como sucede con muchas películas del cine comercial, no es necesario que la representación en la pantalla sea demasiado fiel. En el caso de la producción cinematográfica mexicana de los años cuarenta, las películas encarnan situaciones morales como estereotipos de la pasión humana: las madres son inmensamente abnegadas por sus hijos, los villanos son terriblemente malos, las novicitas santas suelen ser infinitamente puras. Poco importa la calidad de la actuación, producción o del argumento. Al público no le interesa que la escenografía sea visiblemente de cartón-piedra o que la representación que llevan a cabo los actores sea inverosímil en comparación con la vida real. No se requiere de la veracidad del contenido, sino simplemente de la representación formal (mítica) de situaciones morales para que el público se interese por la historia.<sup>20</sup>

El espectador se conmueve ante una película cuando esta le cuenta un relato que puede ser referido a su experiencia personal. Solo entonces le da un sentido conceptual. La fuerza del mito en la narración cinematográfica reside en que se transmite por imágenes que se constatan visualmente y remiten al espectador a su propia vida.<sup>21</sup> Un ejemplo: en una película aparece una madre (podría ser Sara García) llorando porque sus hijos se van. La imagen puede tener muchas variantes: las lágrimas que se enjuga con el mandil, la ropa que lleva, la pobreza de la casa en la que se encuentra. El espectador da a las imágenes un sentido en función de su memoria. Las asocia a sus recuerdos y les otorga uno o varios conceptos que le remiten a su propia vida: la maternidad, el amor filial, la pobreza. El mito pierde su razón de ser si no logra ser asociado a la realidad por quien lo recibe.

Los mitos estructurados en la narración cinematográfica reflejan el imaginario de la sociedad. No fueron creados al azar. En ellos se vierten las ideas y los principios de las personas que realizaron la película (director, argumentista, fotógrafo, productor) y adquieren un fin, consciente o inconsciente, de propaganda. En este sentido, estos mitos son un producto histórico

---

único que sintetiza al pasado, presente y futuro. Incluso llega a hablar del director de cine como chamán que conduce al público al éxtasis.

20 Para la representación de situaciones morales y ficción de realidad en el cine ver a Roland Barthes, "El mundo del cine" y "Los romanos en el cine", en *Op. Cit.*, Páginas 13-24 y 28-30.

21 *Idem.* Páginas 213-220.

y así deben ser vistos por quien los estudie. Fueron producidos y percibidos por una sociedad determinada en un momento histórico preciso. Un mito no puede ser eterno: en tanto que es una forma de lenguaje determinada por la realidad, su sentido está restringido a la circunstancia del momento en que fue creado.<sup>22</sup>

El historiador puede encontrar una fuente importante en el cine, en la medida en que esté atento a la manera en que el lenguaje mítico ha sido articulado en la película. La revisión de la manera en que se seleccionaron los temas, escenarios, locaciones y caracterizaciones para narrar una historia puede dar materia a un análisis muy rico. Pero es necesario hacer una precisión: los mitos expresados en una película no reflejan directamente la realidad de antaño; solamente son una expresión del pensamiento y los deseos de una sociedad del pasado.

### **La moral del discurso cinematográfico. Ética y civilización**

Como ya se ha dicho anteriormente, los mitos, y en este caso los que son expresados en una narración cinematográfica, estructuran las creencias y los valores de la sociedad que los produjo. Uno de los aspectos fundamentales sería el de la moral. A partir de las historias narradas se hacen explícitas una gran cantidad de juicios y valoraciones sobre el bien y el mal -los cuales casi siempre son el nudo dramático de la historia- que reflejan las principales preocupaciones de la época en que se realizó la película.

El cine casi siempre hace narraciones sobre la conducta humana. Incluso los dibujos animados o las historias de ficción sobre animales (*Lassie, El Oso*, o cualquier película de Walt Disney) parten de la humanización de sus personajes como base de la estructura dramática de la historia. En este tipo de cintas las actitudes de los animales son humanizadas para que el público pueda commoverse o involucrarse ante la historia: el perro que cruza los Estados Unidos de costa a costa para seguir a su amo vive una fidelidad humana; o un pequeño oso experimenta la muerte de su madre a manos del cazador con la misma intensidad dramática que Narciso Busquets solía sufrir la orfandad en las películas de los años cuarenta.<sup>23</sup> La conducta humana y sus desventuras forman la estructura narrativa de cualquier filme. Es difícil que

---

22 *Idem*. Página 200

23 Busquets solía representar este tipo de papeles en el cine mexicano de los años cuarenta. Un buen ejemplo del tipo de papeles que hacía se da en la cinta *El intruso* (1944), de Mauricio Magdaleno. Ahí protagonizaba a un niño floreso y tullido que era maltratado por su padre, que sospechaba no serlo. A pesar de todo, era bueno, en contraposición a su hermano, que era malo, pero legítimo.

una narración (oral, literaria o cinematográfica) sobre la conducta se presente sin un juicio de valor por parte de quien hace el relato. En el caso del cine, una película refleja el esquema ético de los realizadores sobre el comportamiento humano al que se refirieron.

El relato de la conducta humana y su calificación moral están íntimamente ligadas. De hecho, las palabras *moral* y *ética* provienen de un mismo concepto expresado en dos idiomas distintos (del latín *mores* y del griego *ethos*). Ambos querían decir *costumbres*, y representaban la valoración de la conducta humana según los parámetros de *bueno* y *malo*. Actualmente se da a los términos ética y moral significados distintos. Por ética se entiende al sistema de valores sobre lo que la conducta humana *debería ser*, y por moral la aplicación de un sistema ético a una conducta determinada. Para Crane Brinton, un historiador de la moral de occidente, la moral sería "toda situación humana que supone la existencia tanto de la conducta como de su evaluación, tanto del *es* como del *debería ser* en la conciencia humana de pasado, presente y futuro". Una película, en tanto que relato y juicio sobre el comportamiento de sus personajes, contiene mucha información sobre las ideas morales de las personas que la crearon.<sup>24</sup>

Las nociones de moral de cada sociedad acaban por conformar una visión general del mundo, que muchas veces se estructura alrededor de la religión. Es común que las sociedades busquen fundamentar sus códigos de conducta de acuerdo a una sanción superior, a la que en muchas ocasiones le confieren un origen divino.<sup>25</sup> En el caso del cine mexicano de los años cuarenta, la moral expresada en las películas está claramente relacionada con una ética católica de la que participaban sus realizadores. Crane Brinton piensa que, al menos en la sociedad occidental, moral y religión nunca han estado separadas. Cree que aún dentro de las filosofías ateas hay un culto universal del que se deriva la moral humana. Por ejemplo, el marxista actúa cotidianamente de acuerdo con su explicación del universo -misma que Brinton llama *religión secular*.<sup>26</sup>

Antes de estudiar las ideas morales contenidas en un discurso cinematográfico es necesario hacer algunas precisiones. La moral expresada por el director, el productor y el argumentista está determinada por el momento que viven. En este sentido, la moral es un producto histórico. El hecho de que cada sociedad genere un código de conducta determinado nos lleva a

- 
- 24 Crane Brinton. *Historia de la moral occidental*. Buenos Aires, Editorial Lozada, 1971. Página 17.  
25 Howard C. Warren *Diccionario de psicología*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 231.  
26 Crane Brinton. *Op. Cit.* Página 40.

pensar en la relatividad implícita de la moral. Es la circunstancia (económica, geográfica, social) que vive cada pueblo la que determinará su conducta, y por lo tanto, su moral. Los esquemas éticos de cada sociedad deben ser estudiados en relación estrecha con el momento histórico que vivía la sociedad que los creó. Es inútil buscar en los códigos de conducta de cada sociedad una ética immanente -o natural- del universo. La moral no permanece inmutable en el tiempo. Cambia en la medida que se transforman las sociedades.<sup>27</sup>

La transformación de los códigos de conducta está relacionada con los procesos internos que vive una sociedad. Todas las sociedades tienen preceptos morales que rigen el comportamiento de los individuos que la conforman. Los conceptos de *bien* y *mal* cumplen con la función de mantener la conducta de los individuos dentro de un orden social estable. En este sentido, la moralidad busca restringir los impulsos individuales de acuerdo al interés común. Por ejemplo, la moral de muchas sociedades tiende a condenar las relaciones sexuales fuera del matrimonio como una vía del fortalecimiento de la familia como institución. Las sociedades católicas pretenden limitar los deseos corporales (lujuria, gula, pereza) en aras de una conducta socialmente aceptada (templanza, abstinencia, laboriosidad, etc.) que permita la convivencia ordenada.

Norbert Elias ha demostrado que el control y la codificación de la conducta que ejerce una sociedad sobre sus individuos a partir de una ética determinada aumenta en la medida en que dicha sociedad es más compleja. En uno de sus textos principales, *El proceso de la civilización*, analizó cómo se fueron transformando los ideales de comportamiento desde el fin de la edad media hasta el siglo XIX. Encontró que a partir de la modernidad, conforme aumentaba la población y las funciones sociales de los hombres en la sociedad occidental, se hizo necesario acrecentar la reglamentación sobre la conducta individual para asegurar la permanencia de la sociedad y un orden estable de convivencia.<sup>28</sup>

Para Elias las sociedades occidentales modernas han vivido lo que denomina como un "proceso civilizatorio" tendiente a la coacción y autocoacción

---

27 Vale la pena hacer una precisión: a pesar de que la ética está determinada por la conducta social de los seres humanos, no se puede establecer una relación causal (costumbres-moral) simple. Hay una relación dialéctica en el proceso de elaboración de códigos morales. Las circunstancias materiales que vive un grupo generan costumbres, de las que se extraen códigos morales. Estos pueden llegar a condicionar y alterar las costumbres de la colectividad. *Idem*. Páginas 25-26.

28 Norbert Elias. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987. Páginas 119-152.

de los impulsos naturales del ser humano (el deseo sexual, la violencia, etc.). El hecho de que estas sociedades aumenten el grado de coacción al comportamiento no quiere decir que en otras no se lleve a cabo. Lo que sucede es que la coacción se presenta de una manera distinta. Mientras que en una sociedad de tipo feudal el control se ejerce de manera externa, a través de guerras, castigos corporales y suplicios, en una sociedad *civilizada* el control del individuo lo ejerce el mismo. Es un proceso al que Elias denomina autocoacción: se inculcan valores para que cada hombre controle su conducta e inhiba sus impulsos a partir de mecanismos como el pudor y la culpa. Por supuesto, el hecho de que alguien pierda su capacidad de auto-control llega a convertirse en un problema social.

Para Elias, el hecho de que un individuo de una sociedad civilizada tenga que controlar sus impulsos no quiere decir que los tenga que omitir absolutamente. La sociedad le otorga vías sancionadas como *permisibles* para satisfacerlos, una vez moderados. Pone por ejemplo, el caso de la sexualidad en las sociedades occidentales: a pesar de que la sociedad establece que el deseo sexual debe moderarse, y en muchos casos reprimirse, se ofrecen vías alternas a su satisfacción (como el matrimonio). *Prestigio y degradación* se convierten en polos opuestos que norman la conducta coaccionada del individuo, que a pesar de estar reprimido, percibe una cierta seguridad en el hecho de llevar una vida convencional, mientras que en su interior teme al juicio negativo con que se le calificaría socialmente al dejar su comportamiento a merced de sus impulsos.

Para Elias el proceso civilizatorio (entendido como coacción de los impulsos naturales) en las sociedades occidentales tiene un movimiento vertical: de la elite a las clases inferiores. El crecimiento de las relaciones humanas en la sociedad civilizada requiere también de la autocoacción de las clases bajas. Sin embargo, el proceso de coacción de una sociedad se lleva a cabo de manera gradual, lo que determina que una misma sociedad pueda tener varios grados de *civilización*. Las clases bajas tienden a imitar la conducta de las clases superiores como vía de ascenso social. Este proceso de aproximación de las conductas entre grupos distintos de la población en las sociedades civilizadas se llega a dar también en una integración de la conducta entre sociedades rurales y urbanas.<sup>29</sup>

Creo que el esquema propuesto por Norbert Elias para el estudio de la conducta en las sociedades occidentales se puede aplicar plenamente al estudio de la moral en el cine mexicano de la *época de oro*. Las películas

sirvieron como medio de expresión de lo que para un grupo representativo de las clases media y alta deberían ser la sociedad y la conducta de los individuos, en un momento en el que se vivía un proceso de modernización iniciado a finales del siglo XIX (crecimiento de las urbes, consolidación de una planta industrial y de un mercado nacional que tuvieron como consecuencia un aumento de las relaciones humanas). Los filmes tenían la intención de reforzar un modelo de conducta que dotara a la sociedad de una identidad firme y segura ante las transformaciones que se vivían en el momento.

Al narrar las venturas y desventuras de la conducta humana el cine emitía de manera velada una serie de juicios morales que servían para señalar a los espectadores las ventajas de llevar una conducta coaccionada. Las películas relataban historias arquetípicas que mostraban las posibilidades de perdición individual provocada por no contener a los impulsos naturales. Una muchacha que no era recatada estaba en peligro inminente de perder la virginidad antes del matrimonio y así dar el primer paso en el camino hacia el burdel. O un hombre íntegro que cedía ante el deseo sexual terminaba inevitablemente degradado y al margen de la sociedad. En cambio las instituciones tradicionales, como el matrimonio y la familia, eran presentadas como la fórmula más eficaz para evitar la caída. Al tiempo que se señalaba el peligro de perdición, se afirma la seguridad de formar parte de una sociedad *buen*.

Finalmente, quienes intervinieron en la realización y producción de películas en el México de los años cuarenta crearon una serie de escenarios en los que la conducta humana se desarrollaba. No es mi intención el revisarlos en su totalidad. Sin embargo, a lo largo de este trabajo se revisarán algunos de ellos en función de una delimitación geográfica (la ciudad, el campo y el trópico), para ver cómo se fueron articulando y construyendo.

## II.- LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN LOS AÑOS CUARENTA

### Los inicios del cine en México. La época muda

El cine llegó a México muy poco tiempo después de su invención. Hacia 1896 se establecieron en el país los representantes de la Casa Lumière e instalaron, con buen éxito, la primera sala de proyecciones. El aparato fabricado por los hermanos Louis y Auguste Lumière tenía una característica interesante: podía servir a la vez de cámara y proyector.<sup>1</sup> Esto determinó la existencia de películas mexicanas desde un primer momento. Las primeras tomas fueron de carácter documental. Los camarógrafos se ocuparon de captar diversos asuntos: los actos oficiales y las ceremonias en que aparecía Porfirio Díaz, los desfiles, las fiestas, y en ocasiones, escenas de la vida cotidiana.<sup>2</sup>

El cine mexicano nació con una vocación documental. Quienes hicieron las primeras películas, como los hermanos Alva, Enrique Rosas, y Salvador Toscano entre otros muchos, realizaron a la vez el trabajo de camarógrafo, exhibidor y productor. De manera individual recorrieron el país para filmar los principales acontecimientos de interés. El desarrollo de la revolución mexicana a partir de 1910 fue seguido fielmente por estos personajes. Presentaron al público diferentes *vistas* de los lugares en conflicto, así como de los principales jefes revolucionarios y de sus tropas. Excepcionalmente intentaron hacer algunos ensayos de producción argumental, que ya había entrado de lleno en la cinematografía mundial a partir de la realización de la película *El viaje a la luna* de George Méliès en 1902. Felipe de Jesús Haro realizó dos cintas de argumento en 1907: *Aventuras de Tip-Top* y *El grito de Dolores*. En otras ocasiones se hacían filmaciones de obras de teatro y obras del género chico, como las versiones de *Don Juan Tenorio* y *El rosario de Amozoc* hechas por Enrique Rosas hacia 1909. En todo caso, estas películas

---

1 Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, Trillas, 1987. Página 11.

2 Aurelio de los Reyes relata cómo los primeros exhibidores que recorrían el país con el cinematógrafo, al llegar a una localidad, anunciaban que harían tomas de la salida de la misa dominical. De esta manera, ganaban público para la función de la noche. *Idem*. Páginas 17-20.

no representaban una parte importante de los programas de exhibición, que daban un lugar privilegiado a las cintas de carácter documental.<sup>3</sup>

A pesar de haberse realizado algunos intentos previos, como los arriba mencionados, la producción propiamente argumental -o de ficción- no apareció en México sino hasta 1916. Para entonces la labor cinematográfica ya no se entendía como resultado del esfuerzo de una sola persona, sino como producto del trabajo colectivo. Se formaron varias compañías de cine que intentaron la elaboración de películas más ambiciosas. Al parecer, el primer largometraje de argumento realizado en el país se hizo en 1916. Se trata de *1810 o Los libertadores*. Fue producida en Yucatán por la empresa Cirmar Films, que tomaba su nombre de la unión de los apellidos de sus fundadores, Manuel Círcerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo. Esta película pasó desapercibida para los periodistas capitalinos, quienes consideraron como la primera a *La luz*, cinta producida en la ciudad de México un año después (1917) por la compañía Azteca Films.<sup>4</sup> No importa demasiado cuál haya sido la primera. El caso es que en el país, quizá a causa de una paulatina pérdida de interés en los pormenores de la lucha revolucionaria, se comenzaban a formar empresas con la finalidad de hacer películas de ficción.<sup>5</sup>

En 1916 Manuel de la Bandera fundó México Lux, una más de las nuevas empresas dedicadas a la producción de películas. Consciente de la necesidad de formar actores capacitados para actuar en el cine, también fundó una academia para enseñar *la mímica cinematográfica*.<sup>6</sup> Un año después la famosa actriz Mimi Derba, asociada con el fotógrafo Enrique Rosas, fundó la compañía Azteca Films. Esta empresa contaba con sus propios estudios y un elenco estable de actores. Llegaron a producir cinco películas, casi todas a partir de melodramas sobre pasiones amorosas. Una de estas cintas fue la primera película mexicana dirigida por una mujer: se trata de *La tigresa de Mimi Derba (1917)*.<sup>7</sup> Cabe decir que las historias filmadas por las empresas cinematográficas pioneras no siempre eran del todo originales. En algunas ocasiones copiaban descaradamente a los melodramas en que aparecían las principales divas italianas como la Menichelli y la Bertini, y eran protagonizadas por duques y condes que muy poco tenían que ver con el contexto mexicano.<sup>8</sup> Sin embargo, a pesar de esta tendencia a la imitación de patrones

3 *Idem*. Página 25.

4 Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985. Página 18.

5 Según Federico Dávalos y Esperanza Vázquez, después de 1917 la producción de documentales en México pasó a un segundo plano. *Idem*. Página 16.

6 Aurelio de los Reyes. *Vitir de sueños*. Volumen I de la obra *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. México, UNAM, 1993. Página 202.

7 Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal. *Op. Cit.*. Página 19.

extranjeros, muchas de las producciones de esta primera época se hicieron a partir de argumentos con referencias a la realidad nacional. Este género de cintas habría de esperar al año de 1919 para verse consolidado en la que muchos han considerado como la obra clásica del cine mudo mexicano: *El automóvil gris* de Enrique Rosas.

Muchos elementos se conjugaron como causas del inicio de la producción industrial del cine mexicano entre los años de 1916 y 1917. Entre ellos, Aurelio de los Reyes ha destacado el descenso de la producción europea durante la Primera Guerra Mundial y por lo tanto, la dificultad que representaba para los exhibidores el conseguir las películas del viejo continente -sobre todo las italianas- que eran preferidas por el público del país. Parece que en un principio a los espectadores mexicanos no les gustaban demasiado las películas producidas en los Estados Unidos, principalmente policíacas y de vaqueros. Además, los distribuidores norteamericanos desconfiaban de establecer tratos con México debido a su inestabilidad política. Esta circunstancia alentó a algunos empresarios mexicanos a intentar establecer una producción nacional. Al entusiasmo de la época se sumó el interés del gobierno de Venustiano Carranza, que estableció un pequeño estudio en la azotea de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral de la Dirección General de Bellas Artes destinado a la formación de cineastas.<sup>8</sup> Sin embargo, fuera de esto, el gobierno no intentó incidir gran cosa en el desarrollo del cine mudo nacional.

Con todo, el relativo auge de la producción de cine mudo en México no logró sostenerse por mucho tiempo. En 1921 las compañías cinematográficas consiguieron realizar más de veinte películas. El año siguiente solo se hicieron cuatro.<sup>9</sup> Las producciones mexicanas, hechas con recursos económicos limitados, difícilmente pudieron hacer frente a la calidad desarrollada por las películas provenientes de Hollywood y al *glamour* publicitario con el que eran presentadas. Durante los años veinte las cintas norteamericanas ganaron poco a poco el gusto del público, y desplazaron a las europeas y mexicanas. Llegó a tal punto el éxito de las películas estadounidenses que muchas de sus compañías productoras establecieron oficinas de ventas en el país. Uno de los directores del cine mudo mexicano de la década de los veinte, Juan Bustillo Oro, recordó al respecto: "una película mexicana era material apesotado en el mercado mexicano (...) la mayor parte de los posibles espectadores al enterarse que la película era mexicana huían con repugnancia".<sup>11</sup>

8 Aurelio de los Reyes. *Vitr de sueños...* Página 207.

9 *Idem*. Página 204.

10 Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal. *Op. Cit.* Página 20.

11 Citado por Moisés Viñas en *Historia del cine mexicano*. México, UNAM-UNESCO, 1987.

Como ya mencionamos anteriormente, las empresas cinematográficas mexicanas contaron con muy poco apoyo estatal. Si bien los gobiernos surgidos de la revolución estaban conscientes de la fuerza del cine como medio de transmisión de ideas, casi nunca ayudaron directamente a los productores nacionales. Sólo el gobierno de Venustiano Carranza había intentado incidir en la producción al establecer una escuela de cine y al tratar de propiciar la elaboración de documentales de corte nacionalista. La influencia de los gobiernos revolucionarios en el cine durante la década de los veinte básicamente se limitó al ejercicio de la censura a cintas extranjeras por proyectar una imagen negativa del país y a la ocasional producción de películas (documentales y de ficción) auspiciadas por algunas secretarías como la de Guerra y Educación Pública.<sup>12</sup> Se permitió el libre comercio de cintas norteamericanas y la escasa producción nacional nunca se vio protegida por barreras arancelarias.<sup>13</sup> Las empresas cinematográficas mexicanas, limitadas a sus propios recursos, estaban condenadas a tener una vida efímera.

A pesar de las dificultades enfrentadas por los realizadores del cine mudo, en el periodo que corrió de 1916 a 1931 se lograron consolidar muchos de los temas que acabarían por ser recurrentes en la filmografía del cine mexicano. Se hicieron una buena cantidad de películas con temas nacionalistas que, de acuerdo con las corrientes ideológicas del momento, intentaron exaltar las virtudes de *lo mexicano*. Películas como *En la hacienda* (1921) de Ernesto Vollerath o *La boda de Rosario* (1929) de Gustavo Sáenz de Cicilia pueden ser vistas como un claro antecedente de las películas de charros que proliferarían en los años treinta y cuarenta. Este tipo de cintas tendían a la presentación de un campo idílico en el que hacendados, peones y caporales convivían armónicamente y solamente luchaban por el amor de una mujer, en una prefiguración del éxito temático de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes.

La experiencia del cine mudo también significó una escuela para algunos de los que en la década de los treinta iniciarían la producción industrial del cine sonoro. Algunos actores, como Mimi Derba, Miguel Ángel Ferriz, Sara García y Eduardo Arozamena entre otros, comenzaron su carrera alternando

Página 70.

12. Hacia 1920, durante el gobierno de Adolfo de la Huerta, la Secretaría de Guerra patrocinó la filmación de cintas de ficción como *Cuando la patria lo mande* y *Honor militar*; esta última solamente se exhibió en los cuarteles, para "moralizar al ejército". Posteriormente, durante el gobierno de Obregón la Secretaría de Educación Pública produjo algunos filmes que sirvieron como material didáctico: Aurelio de los Reyes, *Bajo el cielo de México, 1920-1921*. Volumen II de la obra *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, Páginas 60 y 135.
13. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo*. Páginas 92-93.

entre el teatro y el cine silente. Directores como Juan Bustillo Oro y Miguel Contreras Torres, que en los años treinta y cuarenta tendrían éxito como realizadores, comenzaron su carrera en la década de los veinte. Sin embargo, la mayoría de las personas que participaron en la formación del cine industrial sonoro en México se formaron en Hollywood.

En 1927, a partir de la realización de *The Jazz Singer*, de Alan Crossland, el cine norteamericano se dedicó de lleno a la producción de películas sonoras. Esto planteó un problema para los productores estadounidenses, que estaban acostumbrados a vender las películas mudas al mercado hispanoamericano únicamente traduciendo al español los cartones explicativos. Temieron que la realización de películas habladas en inglés pudiera significar la pérdida de ese mercado. La solución fue dar inicio a la producción de cintas habladas en castellano y actuadas por actores latinos. Muchas veces se hacían segundas versiones de los éxitos en inglés, pero también hubo una producción especialmente dirigida al público hispanoamericano, y de acuerdo con temas que creían ser pertinentes a su gusto. Esto implicó para un número considerable de hispanos una fuente de trabajo asegurada en la industria filmica estadounidense.

Es muy grande la lista de personalidades de la industria cinematográfica mexicana que se formaron en Hollywood. Ahí trabajaron futuros directores, como Emilio Fernández, Juan Orol y Alejandro Galindo; fotógrafos, como Alex Phillips; técnicos, como Roberto y Joselito Rodríguez, quienes por cierto, cuando vivían en California, patentaron un sistema de sonorización que se usó por primera vez en la película *Santa* (1931) de Antonio Moreno. Esto no quiere decir que en Hollywood ya todos hubieran sido importantes. Con la excepción de actores como Ramón Novarro, Lupita Tovar o Dolores del Río, la mayoría de ellos había ido a los Estados Unidos a la aventura y entraban a trabajar en los estudios como achichincles.<sup>14</sup> Emilio Fernández era extra en películas de vaqueros, donde se ganó el sobrenombre de *Indio*. El trabajo de Alejandro Galindo se limitaba a la supervisión de la ortografía de los carteles de cine mudo en las cintas destinadas al mercado hispano. Otros se colaban a los estudios con cualquier pretexto para aprender. El cubano René Cardona aprendió a dirigir observando minuciosamente al director Ernest Lubitsch ("... a él le parecía muy curioso que yo siempre anduviera pisándole los talones...").<sup>15</sup> Andrea Palma vivía en Los Angeles de hacer sombreros y una de sus clientes era Marlene Dietrich, que la citaba en los estudios; ella llegaba con mucha anticipación a las citas para verla actuar. De la Dietrich copió

14 O bien *chinchibullas*, que es como se les suele decir a los ayudantes en la jerga cinematográfica.

15 Citado por Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*, Pagina 128.

algunas técnicas de actuación que utilizaría posteriormente, como verse en un espejo durante la filmación de la película. Como veremos más adelante, los conocimientos adquiridos por mexicanos -y latinoamericanos en general- que trabajaron en Hollywood a principios de los años treinta fueron fundamentales para la consolidación de la industria de cine en el país.

El auge de la producción del cine hispano en los Estados Unidos no duró mucho. El impacto inicial en el público latinoamericano de ver reproducido en la pantalla a su propio idioma se vio sustituido por el tedio provocado por la mala calidad de las películas norteamericanas habladas en español. Estas tenían varios problemas. Muchas de ellas se hacían con malos argumentos, peores actores y poco presupuesto, cosa que comenzó a ser resentida por el público. Otra dificultad era la del acento. En Hollywood convivían una gran cantidad de actores y argumentistas provenientes de casi todos los países hispanoamericanos. Cada uno aportaba sus matices locales, y daba como resultado una especie de confusión lingüística que acabó por cansar a los espectadores y preocupar a los productores norteamericanos. Al respecto de las discusiones entre los latinos de Hollywood acerca de cuál sería la pronunciación correcta del español, el cubano René Cardona, que en aquel tiempo actuaba en las películas hispanas, recuerda:

Todos nos reunimos [...] en las oficinas de Samuel Goldwin. Este señor era muy prepotente por la cantidad de dinero que existía y que había, y él no oía más que todos decíamos: "No, lo que hay que hablar en realidad es la lengua de Cervantes" [...] Entonces este señor, muy Hollywood, muy [al estilo] productor Hollywood, muy tipo, dio un manazo en la mesa y dice, "Se acabaron las discusiones", y llamo a la secretaria: "Mande usted un telegrama al señor Cervantes, y que venga inmediatamente, cueste lo que cueste".<sup>16</sup>

Los productores estadounidenses no pudieron contener la crisis de la producción de cine hispano en Hollywood. Sin embargo, esta significó una buena oportunidad para la consolidación de industrias cinematográficas en países de habla castellana que poseían cierta infraestructura heredada del cine mudo, como España, Argentina y México.

En México se comenzaba a notar cierta inquietud por crear una industria fílmica nacional. En 1951 el presidente Pascual Ortiz Rubio hizo uno de los primeros intentos gubernamentales serios por proteger al cine mexicano. El mes de julio emitió un decreto que aumentaba el impuesto por importación de películas extranjeras. Como respuesta, las compañías distribuidoras norteamericanas, que surtían cerca del 90% de las películas exhibidas en el país,

---

16 René Cardona, en el documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo, Capítulo "Y Santa habló", México, UTEC.

se negaron a mandar más cintas a México. Los propietarios de cines se organizaron para perder al gobierno la derogación del decreto. Argumentaron que no se oponían a exhibir películas mexicanas, sino que estas simplemente no existían. Como ya ha señalado Aurelio de los Reyes, no se podía proteger a una industria prácticamente inexistente. El gobierno de Ortiz Rubio cedió a las presiones y suspendió la aplicación del decreto.<sup>17</sup> Sin embargo, el caso sentó un precedente de la actitud de el Estado tomaría hacia la cinematografía en los años treinta y cuarenta.

Hacia 1931 Juan de la Cruz Alarcón, un empresario que se dedicaba a la distribución de cintas norteamericanas en México fundó, con un grupo de periodistas y gente de cine entre los que estaban Carlos Noriega Hope, Gustavo Sáinz de Cicilia, Rafael Angel Frías y Eduardo de la Barra, la Compañía Nacional Productora de Películas.<sup>18</sup> Conocedores de la crisis del cine hispano en los Estados Unidos, creyeron que era un buen momento para comenzar la producción de películas en México. Viajaron a Hollywood para conseguir equipo técnico y gente que participara en la realización de la primera película mexicana con sonido óptico.<sup>19</sup> Contrataron a Antonio Moreno como director, a Alex Phillips como fotógrafo, y a Lupita Tovar como actriz. Se decidió hacer una nueva versión de la película *Santa*, que ya había sido filmada en 1918 por Luis G. Peredo, con relativo éxito. Como ya ha sido señalado por muchos autores, la producción industrial del cine sonoro en México comenzó con las desventajas de una prostituta.

### La consolidación de la industria cinematográfica mexicana en los años treinta

Para la realización de *Santa* la Compañía Nacional Productora de Películas adquirió los estudios México Cine (o Chapultepec) que había fundado en 1922 Jesús H. Abitia. No eran demasiado grandes. Contaban con un foro, laboratorio, oficinas y camerinos. El foro tenía paredes de cristal para permitir la entrada de luz que tuvieron que ser tapadas con colchonetas para permitir una acústica apropiada para la grabación del sonido de los hermanos Rodríguez.<sup>20</sup> A pesar de las limitaciones técnicas con que se realizó la película,

17 Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*, Páginas 115-121

18 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. Tomo I, 1929-1957. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CINCA-IMCINE, 1992. Página 48

19 En términos precisos, *Santa* no fue la primera película sonora mexicana. Ya se habían realizado algunas cintas que eran sonorizadas con discos, lo cual implicaba una gran cantidad de problemas de sincronización entre audio e imagen. *Santa* fue la primera en incorporar el audio a una registro óptico de la cinta. Ver Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Op. Cit.*, Página 20.

esta alcanzó un éxito notable que permitió que la Compañía realizara en 1932, el año siguiente, seis nuevas cintas. Para 1933 la Nacional Productora contaba con tres foros, ocho camerinos, dos cuartos de edición y laboratorios. Además, la buena recepción que tuvo *Santa* impulsó a otros empresarios a entrar al campo de la producción cinematográfica sonora y establecer de nuevos estudios. Fue el caso de Jorge Stahl, uno de los pioneros del cine mudo argumental mexicano, que en 1932 fundó los estudios México Films.

Para 1935 se constituyó la Cinematográfica Latinoamericana S.A. (CLASA), que contaba con los mejores estudios del país y de América Latina, según decía su publicidad-ubicados en la Calzada de Tlalpan. Fue una sociedad en la que participaron como accionistas personalidades relevantes del mundo político y financiero del México de aquel tiempo. Los socios principales eran Hipólito Signoret, uno de los dueños de El Palacio de Hierro; Aarón Sáenz, jefe del Departamento del Distrito Federal los primeros años del gobierno de Lázaro Cárdenas, Agustín Legorreta, primer presidente del Banco Nacional de México; Alberto J. Pani, ministro de Hacienda en los gobiernos de Carranza y Calles y, finalmente, el productor Salvador Elizondo. Según este último, Signoret, Sáenz y Legorreta sólo participaron como socios capitalistas, y ni siquiera estaban enterados de la ubicación de los estudios. En realidad, la administración de CLASA fue llevada por Pani y Elizondo.<sup>21</sup>

Con la consolidación de las empresas cinematográficas entre 1931 y 1935 comenzó la producción industrial de películas en México. Ante la crisis del cine hispano, muchos de los mexicanos que trabajaban en Hollywood, regresaron al país. El relativo éxito de las cintas mexicanas atrajo también a personas de otras nacionalidades: españoles, como el director Antonio Moreno y el actor Ramón Pereda; cubanos, como René Cardona y Ramón Peón; argentinos, como José Bohr; colombianos, como Sofía Álvarez; incluso rusos, como Arcady Boytler y ruso-canadienses como Alex Phillips. De esta manera, el cine mexicano se perfilaba como el principal competidor de Hollywood en la producción de películas habladas en español.

Durante los primeros años de la década de los treinta la producción cinematográfica mexicana avanzó a tumbos por un camino establecido por el éxito o fracaso de sus películas. Algunas veces, buenas cintas como *El prisionero 13* y *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes pasaban desapercibidas por el público, mientras que otras de no muy buena factura, como *Madre querida* de Juan Orol conseguían grandes éxitos de taquilla y

---

20 Emilio García Riera. *Op. Cit.* Página 48.

21 *Idem.* Página 165.

daban entrada a la realización de nuevas películas que, con historias semejantes, intentaron igualar su buena suerte. Los empresarios preferían recorrer de nuevo caminos que ya hubieran probado una recuperación rápida de la inversión, que intentar nuevos temas que podrían poner en peligro el dinero apostado a una cinta. Fueron excepcionales las películas que como *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel o *fanitzio* (1934) de Carlos Navarro intentaron salir de un ámbito comercial para tratar temas sociales. Ambas cintas -que sufrieron una gran cantidad de problemas financieros para su realización y no tuvieron éxito en su exhibición al público- intentaron poner en la pantalla una estética indigenista de moda en el momento y que se había consolidado en la pintura y en la fotografía. Cinematográficamente fue esbozada por Eisenstein en *Que viva México* al inicio de la década. Aunque ésta película fue conocida por pocos cineastas mexicanos, había llegado a influir decisivamente a algunos directores.<sup>22</sup>

La búsqueda del éxito por parte de los productores llegó a incidir en la baja calidad de muchas de las cintas producidas durante la década de los treinta. Descubrieron que la realización de filmes baratos y con tramas convencionales era una fórmula adecuada para la recuperación rápida del dinero invertido. Juan Orol llegó a ser el arquetipo del productor de este tipo de películas:

Yo siempre busque el éxito. Entonces me recuerdo de lo que me pregunto un productor que gastaba mucho dinero [ ] Una vez salíamos de una asamblea, y cuando llegamos a la Av. Juárez, me dijo "Oról quiero que haga el favor de decir una cosa, ¿que es lo que hace usted para que en sus películas, que gasta poco dinero tengan éxito, y nosotros que metemos mucho dinero fracasamos?" Le conteste yo: "Muy sencillo, señor. Yo me pongo siempre al nivel cultural del público. Y ustedes hacen películas para un público de un nivel más alto, que no ve nuestras películas. Como yo me pongo al nivel cultural del pueblo, el pueblo las va a ver. Pero ustedes quieren ponerse a un nivel más alto que el nivel del pueblo, y entonces solamente algunos ricos las van a ver. Y las más las va a ver el pueblo, porque yo me pongo al nivel cultural de ellos. Eso es todo."<sup>23</sup>

Otra de las fórmulas utilizadas por los productores para asegurar el éxito de una película, además de la repetición constante de temas como los melodramas de madres abnegadas y las comedias rancheras, fue la inclusión de números musicales y cantantes de moda procedentes del teatro de revista

22 Fue el caso de Emilio Fernández, quien afirmaba haber visto la cinta en un cuarto de edición en Hollywood. Según el Indio, las imágenes de Eisenstein le impactaron e impulsaron posteriormente a *captar* a México en sus películas. Emilio Fernández en "Emilio Fernández y Films Mundiales", capítulo de la serie documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo. México, UTEC.

23 Juan Orol, en el documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo. Capítulo "El melodrama familiar" México, UTEC.

y de la radio, que comenzaba a desarrollarse en el país con una gran intensidad. La simbiosis entre cine y espectáculo musical nació con la primera película: *Santa*. En ella se incorporaron números musicales en los que se bailaba fox-trot o se interpretaban canciones de Agustín Lara, quien ya era un compositor de moda desde aquel tiempo. Era común la utilización de los nombres de las canciones de moda como título de películas. Fernando de Fuentes intentó titular a *La familia Dressel* (1935) como "Cuando tú me querías", nombre de una de las canciones de Juan S. Garrido que interpretaba Ramon Armengod en la cinta. No lo hizo porque una cláusula del contrato con el sindicato de compositores estipulaba una tarifa de 5,000 pesos para utilizar títulos de canciones en películas.<sup>24</sup>

La temática del cine industrial mexicano oscilaba -de manera parecida a la cultura nacional- entre una representación nacionalista de la vida rural mexicana heredada del cine mudo, y otra cosmopolita que se desarrollaba en las urbes. A propósito de *El anónimo* (1932), film con el que debutó Fernando de Fuentes como director, un crítico de la época escribió:

*El anónimo* es una película decorosa, puede presentarse sin vacilaciones en las pantallas de habla castellana. Es un reflejo de que nuestro tan llevado y traído México no es solamente un remanso de chinvas y charros, ni un rincón de canciones rancheras, sino también un centro de vida social donde se viste bien, donde hay cosas elegantes, donde hay una vida ciudadana como en cualquier otra urbe del planeta.

Apuntamos esto, porque en muchos casos se dice fronteras afuera que somos un conjunto de aborígenes desarraigados y casi en estado salvaje.

*El anónimo* refleja lo contrario, también tenemos un ambiente correcto y moderno, con sus complicaciones y sus dramas, como en cualquier gran ciudad de la vieja y paradójica Europa o de la poderosa y maquiavélica Yanquiandia.<sup>25</sup>

Existía en el medio cinematográfico un interés por conquistar el gusto de *las pantallas de habla castellana*. Sin embargo, este no se ganaría con la representación cosmopolita de los *centros de vida social donde se viste bien*. Este camino ya era incursionado sin mucho éxito por el cine argentino, que contaba con un buen desarrollo técnico y algunas figuras de importancia. Las películas argentinas solían ser comedias y melodramas de corte cosmopolita ubicados en medios urbanos que eran recibidos con indiferencia por el público latinoamericano.<sup>26</sup> Fue la representación folclórica del *remanso de chinvas y charros* realizada por Fernando de Fuentes en *Allá en Rancho*

24 Juan S. Garrido, en el documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo. Capítulo "El melodrama familiar". México, UTEG.

25 Emilio García Riera *Op. Cit.* Página 72. García Riera hace la cita de un artículo anónimo de *La Prensa* del 3 de febrero de 1935.

26 *Idem.* Página 253.

*Grande* en 1936 lo que dio a la industria cinematográfica mexicana la clave del éxito en el exterior. Esta historia de patrones, caporales y peones felices en una hacienda atemporal, idílica y armoniosa estaba llena de un sabor local que satisfacía más al gusto de los mexicanos del sur de los Estados Unidos y del público de España y Latinoamérica.

Es curioso que la explotación de temas folclóricos haya dado al cine mexicano una proyección internacional, en lugar de limitarlo al público del país. Las películas de charros fueron una especie de artesanía de exportación muy del agrado de los espectadores de habla castellana. Quizá a los latinoamericanos estas cintas les confirmaban la especificidad de los pobladores de América en contraposición a Europa y los Estados Unidos, mientras que a los españoles les hacían soñar con la grandeza del imperio perdido, en coincidencia con la ideología franquista de la postguerra. En 1939, poco después de la toma de Madrid, un crítico español escribía un ensayo sobre la producción cinematográfica mexicana, en el que hablaba con entusiasmo acerca de la imagen de la *antigua* España resucitada en las imágenes de México proyectadas en la pantalla, que según él explicaba el éxito de la comedia ranchera en las salas cinematográficas españolas:

Las películas de Mejiço estan muy bien hechas, aunque esto sería lo de menos. Pero, no es bastante eso para explicar esta pasión «esta conmoción!» que nosotros, los españoles, sentimos al contemplar la vida y el destino de aquella Nueva España «como la llamara Cortes» cuando hoy se nos aparece en la pantalla. Y es que en la pantalla vemos, no la *nueva*, sino la *mejor* imagen de la España antigua; la España imperial y raceadora que creíamos para siempre perdida.

[...]

Parece como si no fuese Mejiço lo que vieramos en esos *films*. Lo que nos parece «y ahí está el misterio» es recobrar aquella España olvidada: verla de pronto aparecer: cercana, tangible, impulsivamente, echándonos al cuello sus brazos, a los ojos sus miradas, al oído sus guitarras y cantares, al corazón sus pesares y agonías. Y, sobre todo, al corazón, echándonos su grito de hijo prodigo que vuelve cuando ya casi no le esperábamos, y nos hace enloquecer de júbilo, cariño de fiesta. Sentado en el viejo hogar, junto a nosotros.<sup>27</sup>

El éxito de *Allá en el Rancho Grande* permitió la entrada a los mercados hispanoparlantes y por lo tanto el aumento del número de películas mexica-

---

27 Ernesto Giménez Caballero "Mensaje del cine mejicano" Con este ensayo, Giménez Caballero, que era miembro de la Falange Española, pretendió hacer "el primer homenaje de la España Nacional" a México, con la intención de suavizar la percepción del país en la península ibérica después de la ayuda prestada por el gobierno de Cárdenas a la República. Fue publicado posteriormente en un libro del autor titulado *Amor a Méjico (a través de su cine)*. Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1948. Página 14.

nas. Propició un modelo de producción que se haría extensivo a muchos filmes de la época. Las cintas eran vendidas antes de realizarse a los distribuidores en España y Latinoamérica. Los productores les enviaban el argumento y una lista del elenco que participaría en la película para pedirles un anticipo a cuenta de su posterior distribución; una vez recabado el dinero se iniciaba la filmación. En ocasiones los anticipos constituían una parte importante de la inversión. José Luis Bueno relató que para la primera película que produjo, *Chucho el Roto* (1934) de Gabriel Soria, consiguió solamente en España cuarenta mil pesos como anticipo, casi la mitad del costo total de la producción.<sup>28</sup> A veces, el sistema de venta por adelantado determinaba que las historias filmadas estuvieran sujetas a gustos convencionales que garantizaran su éxito en la taquilla. Se dice que en una ocasión se le presentó a José Calderón, encargado de la distribución de las cintas mexicanas en el sur de los Estados Unidos, el *script* de *Jesús de Nazareth* (1942), y después de leerlo preguntó en broma: "¿No podremos ponerle un charrito por ahí?".<sup>29</sup>

Para el final de los años treinta la industria cinematográfica mexicana se encontraba firmemente establecida. Se habían conseguido fundar varias compañías productoras en las que trabajaban un buen número de profesionales formados en el país durante la época del cine mudo o en Hollywood. Los éxitos y fracasos de las películas habían marcado una línea temática que se modificó muy poco en la siguiente década al delinarse varios géneros de éxito garantizado: los dramas prostibularios, los melodramas familiares y la comedia ranchera. Se estableció un mercado en los países de habla castellana. La entrada a la década de los cuarenta daría las condiciones para un crecimiento espectacular de la producción de películas mexicanas.

### La *Epoca de Oro*: la producción cinematográfica de los años cuarenta

Dos elementos, entre otros muchos, determinaron el crecimiento de la industria fílmica mexicana durante la década de los cuarenta: el apoyo brindado por el gobierno a los productores y el estallido de la segunda guerra mundial. Estos dos factores permitieron que México se convirtiera en el principal productor de películas habladas en castellano, por encima de las industrias española y argentina. El auge permitió a los empresarios mexicanos aventurarse en ciertas ocasiones a la realización de producciones ambiciosas que llegaron a alcanzar cierta repercusión en el exterior, como fue el caso de *María Candelaria* (1943) de Emilio Fernández, y de *Doña Bárbara* (1943)

28 José Luis Bueno, en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*. Vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. Página 73. En adelante esta fuente se citará como *Testimonios*...

29 José B. Carles, en *Testimonios*... Vol. 5. México, Cineteca Nacional, 1976. Página 55.

de Fernando de Fuentes. También en esta década se estableció un *star system* que se quiso equiparar al hollywoodense al crear mitos y consagrar a actores y actrices como Arturo de Córdova, María Félix, Pedro Infante, Gloria Marín, Jorge Negrete y Dolores del Río. Este relativo esplendor ha llevado a muchos a considerar a los años cuarenta como la *época de oro* del cine mexicano.<sup>50</sup>

El apoyo gubernamental fue muy importante para el crecimiento de las empresas cinematográficas. Durante el sexenio de Manuel Avila Camacho se ratificó el decreto cardenista que obligaba a los exhibidores del país a programar películas mexicanas en sus cines. Por otra parte, el 14 de abril de 1942 se fundó el Banco Cinematográfico, que sustituiría a la Financiera de Películas S.A., la filial del Banco de México que anteriormente se dedicaba al refaccionamiento de la producción filmica. Al amparo del Banco Cinematográfico surgieron grandes productoras. Fue el caso de Grovas, S.A. de C.V., Compañía Productora y Distribuidora de Películas Nacionales, que nació con un capital de un millón de pesos. Entre los principales accionistas se encontraban, además de Jesús Grovas, Manuel Espinosa Yglesias y Alberto J. Pani. La compañía se comprometió en su publicidad a sacar un mínimo de veinte películas anuales cuya calidad sería cuidada por directores de renombre.<sup>51</sup>

En esta época también se consolidaron otras compañías productoras que se unieron a las que habían sido fundadas en la década anterior. Fue el caso de Filmex, formada y dirigida por Simón Wisnak y Gregorio Walerstein. En 1941 Agustín J. Fink fundo Films Mundiales, empresa que bajo su dirección llegó a reunir a un buen equipo de escritores (José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Mauricio Magdaleno), directores (Julio Bracho y Emilio Fernández), y fotógrafos (Gabriel Figueroa). Al morir prematuramente Fink en 1944, la compañía se fusionó con CLASA para formar CLASA-Films Mundiales. Posa Films, otra nueva empresa dirigida por Santiago Reach y Jacques Gelman, explotó sistemáticamente el éxito de Cantinflas, su actor exclusivo.

Las compañías cinematográficas también se preocuparon por la distribución de sus películas. Algunos empresarios, entre los que estaban Salvador

---

50 El término *época de oro* no ha sido del agrado de muchos críticos, como Renato Leduc, quien dijo: "¿Época de oro del cine? ¡Pura época de charritos!"; otro inconforme fue Gustavo García: "Descartélese de etiquetas tan promovidas como *época de oro*... porque, sobretodo, valoraban más de lo que realmente había, creaban una ilusión de auge artístico lo que era proliferación de prueba y error, sobreexplotación de actores y guionistas, ingresos demencialmente altos en manos de unas cuantas familias que todavía siguen apoderadas del medio". Citados por Francisco Sánchez en *Crónica antisolemnne del cine mexicano*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989. Página 43.

51 Emilio García Riera. *Op. Cit.* Página 237.

Elizondo, Mauricio Walerstein y Jesús Grovas, ya habían creado entre 1938 y 1940 Películas Mexicanas S.A., una compañía que se encargó de hacer llegar las cintas al mercado latinoamericano. Esta empresa siguió un esquema iniciado de manera individual por los productores en la década anterior. Procuraba conseguir anticipos de los agentes de distribución en los países de habla castellana a un costo más bajo del que hubieran cobrado si la cinta ya hubiera sido filmada. El sistema funcionó bastante bien, sobre todo durante los años que duró la guerra.<sup>32</sup>

El inicio de la segunda guerra mundial implicó una excelente oportunidad de crecimiento para la cinematografía mexicana. La producción de películas europeas había disminuido considerablemente, mientras que en Hollywood se hacían una gran cantidad de cintas de propaganda bélica que no despertaban mucho interés en el público latinoamericano. México y Argentina compitieron por llenar el relativo vacío dejado por la disminución de la competencia.<sup>33</sup> La industria argentina estaba sólidamente establecida, y al menos durante los primeros años de la década produjo la mayor cantidad de cintas habladas en español. El crecimiento del cine argentino era evidente incluso en la ciudad de México: en 1941 se estrenaron más películas argentinas (33) que mexicanas (27) en los cines de la capital.<sup>34</sup> Sin embargo, la búsqueda de mercados y las políticas de apoyo a la producción, así como la ayuda recibida por parte de los Estados Unidos determinaron el crecimiento de la industria mexicana en esos años.

La entrada de México a la guerra en el bando de los aliados implicó para las empresas cinematográficas del país ciertos privilegios de parte del gobierno de los Estados Unidos que no tuvieron argentinos y españoles, dada la neutralidad del país sudamericano y la cercanía de Franco con Alemania e Italia. Uno de ellos fue el de tener prioridad en la importación de celuloide, que al ser derivado de la celulosa -base para la fabricación de explosivos- estaba muy escaso en aquellos años. La dificultad para obtener este material determinó un descenso importante en la producción de cine en Argentina y otros países.<sup>35</sup> Además, hacia 1943 la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, ofreció un

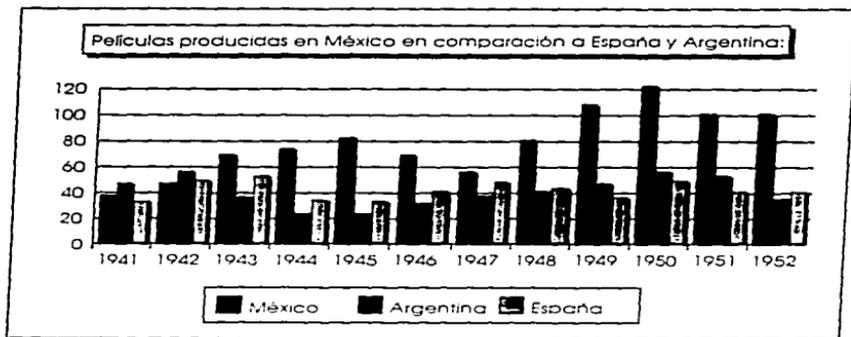
32 Mauricio Walerstein, en *Testimonios...* Vol. 5. México, Cineteca Nacional, 1976. Página 103.

33 A pesar de haber disminuido los estrenos de películas norteamericanas, la producción hollywoodense no dejó de ser importante. Durante los años que duró la guerra más del 70% de las películas estrenadas en la ciudad de México fueron estadounidenses. Ver María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica. 1940-1949*. México, UNAM, 1982. Páginas 373-378.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

fuerte apoyo al cine mexicano: refacción de maquinaria, ayuda monetaria a los productores y asesoría técnica impartida por instructores provenientes de Hollywood.<sup>36</sup>



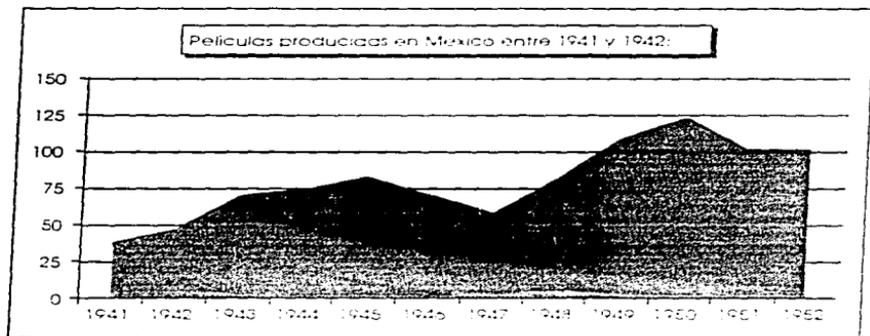
Fuente: Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, 1992.

El resultado del apoyo prestado al cine mexicano no tardó mucho tiempo en manifestarse. Para 1943 la industria cinematográfica mexicana llegó a producir 70 películas, casi un tercio más que el año anterior, y dejó muy atrás a la competencia argentina y española. El predominio se llegaría a mantener durante toda la década. Los productores tenían frente a sí a un mercado hispanoamericano relativamente cautivo en donde la inversión se recuperaba fácilmente. Según Salvador Elizondo, uno de los más importantes productores de la época, "no era sencillo encontrarse con un filme que no sacara el costo".<sup>37</sup> En México se inició una intensa producción destinada a satisfacer las demandas del público del continente. La experiencia de *Allá en el Rancho Grande* en la década anterior ya había marcado una fórmula para conseguir el éxito en el exterior a partir de la representación de temas folclóricos. En los años cuarenta se hicieron nuevas cintas, como *Ay Jalisco, no te rejes* (1941) de Joselito Rodríguez, que insistirían en la representación de charros cantantes y escenas campiranas.

36 Emilio García Riera. *Historia documental...* Vol. III, página 7.

37 Salvador Elizondo, en *Testimonios...* Vol. I. México, Cineteca Nacional, 1975. Página 88.

El auge propiciado por la guerra incidió en que muchos productores se preocuparan por la realización de películas más ambiciosas y de mejor calidad. Fue el caso de algunas cintas hechas en 1943, como: *Doña Bárbara*, de Fernando de Fuentes; *México de mis recuerdos*, de Juan Bustillo Oro; *La vida inútil de Pito Pérez*, de Miguel Contreras Torres; *El globo de Cantoya*, de Gilberto Martínez Solares; *Distinto Amanecer*, de Julio Bracho; *Flor Silvestre* y *María Candelaria* de Emilio Fernández. La calidad desarrollada en estas cintas permitió que ciertas figuras del cine nacional obtuvieran reconocimientos internacionales, como fue el caso de Pedro Armendáriz, Dolores del Río y el fotógrafo Gabriel Figueroa, quienes ganaron premios en el Festival de Locarno por su participación en *María Candelaria*.<sup>38</sup>



Fuente: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, 1992.

Sin embargo, no toda la producción realizada en tiempos de la guerra fue de calidad. Muchos productores aprovecharon la circunstancia de tener a un público cautivo que se veía obligado a consumir sus películas para hacer cintas baratas que pudieran sobrepasar en mucho la inversión realizada. Continuó la producción de películas de charros y melodramas que repetían hasta el cansancio temas que anteriormente habían tenido éxito. Tampoco se ponía demasiada atención en los argumentos. Algunas empresas se dedicaron a adaptar para la pantalla obras de la literatura universal, no tanto por una

38 *Idem*. Página 8.

vocación culterana, sino para no pagar derechos. En otras ocasiones los productores aprovecharon la época de guerra para utilizar piezas provenientes de los países en conflicto y así evitar el pago a sus autores. Fue el caso de *Internado para señoritas* (1943), realizada por Gilberto Martínez Solares, que estaba basada en una pieza del húngaro Ladislao Fodor. Posteriormente su productor, Salvador Elizondo, se vió en problemas con la 20th. Century Fox, que había comprado los derechos de la obra a los herederos de Fodor.<sup>39</sup>

Se llegaron a cometer excesos en la filmación de obras de la literatura universal. Tan solo en 1943 se hicieron más de 20 películas de este tipo, cosa que fue duramente objetada por algunos críticos. El español Paulino Macip escribió en *Cinema Reporter* que la única vía para la universalización del cine nacional sería su mexicanización.<sup>40</sup> Esta opinión fue apoyada por el posterior impacto que tuvieron en el extranjero las imágenes folclóricas que Gabriel Figueroa había realizado en *Maria Candalaria* (Julio Bracho ironizaba estas tomas al llamar a la película *Maria Calendaria*, por su parecido con las imágenes para calendarios hechas por Jesús Helguera)<sup>41</sup>. Algunos productores, como Agustín J. Fink apoyaron la realización de películas en las que hubiera una representación *estética* y más refinada del país que la mostrada por el cine de charros tradicional. Fue la insistencia en esta corriente uno de los elementos que llegaron a consagrar al Indio Fernández como uno de los directores más importantes de la época. Sin embargo, durante la *época de oro*, las películas de calidad fueron pocas, sobre todo en comparación a las producciones de bajo costo que buscaban una recuperación rápida.

Si bien los productores cinematográficos mexicanos aprovecharon la época de guerra para enriquecerse con películas que distribuían a un mercado cautivo, perdieron la oportunidad de crecer y consolidar un cine de calidad que pudiera competir abiertamente con las industrias europeas y norteamericana una vez terminado el conflicto. En los años posteriores a 1945 el cine mexicano comenzó a perder paulatinamente los mercados sudamericanos por el regreso de cinematografías fuertes, como la norteamericana y la italiana. Otro elemento decisivo para la disminución de las ventas al extranjero fue la crisis que sufrieron las divisas latinoamericanas hacia la segunda mitad de la década de los cuarenta. Algunos países devaluaron su moneda, con lo que era difícil recuperar costos a partir de la exhibición, mientras que otros, como Colombia, llevaron a cabo bloqueos a la salida de sus divisas al exterior.<sup>42</sup>

39 Salvador Elizondo, *Ibidem*.

40 Citado por Emilio García Riera. *Ibidem*. Páginas 9-10.

41 Benito Alazraki, en el documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo. Capítulo "Distinto Amanecer". México, UTEC.

Para 1946, año en que Miguel Alemán llegó a la presidencia del país, la industria cinematográfica mexicana se encontraba en una crisis provocada, además de la baja calidad de sus películas, por las dificultades económicas en el mercado latinoamericano y la escasez de película virgen. Otro de los problemas que debían enfrentar los productores era el monopolio de la exhibición en el interior del país. El consorcio creado por el norteamericano William Jenkins en sociedad con Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias controlaba buena parte de los cines e imponía a las empresas cinematográficas condiciones en lo que respecta a la programación y pago por las películas. El ritmo de producción alcanzado con la bonanza de la guerra no pudo ser sostenido e incluso comenzó a decrecer: en 1947 sólo pudieron realizarse 58 películas, 24 menos que las de 1945. Los empresarios buscaron una política de producción cautelosa. Evitaron arriesgar el dinero en películas de alto costo y prefirieron elaborar cintas modestas en géneros que ya hubieran probado cierto éxito, al tiempo que se acercaron al gobierno en busca de apoyo.

Dada la importancia que había adquirido la industria del cine en el país, el gobierno de Alemán decidió crear en 1947 una Comisión Nacional de Cinematografía para estudiar la manera de resolver la crisis. La Comisión propuso varios cambios en los que se buscó involucrar en mayor medida al Estado en la producción. El Banco Cinematográfico se convirtió en Banco "Nacional" Cinematográfico, con una mayor proporción de capital del gobierno. A partir de su creación, el Banco controló a la empresa Películas Mexicanas, que se encargaba de la venta de cintas nacionales en el extranjero, y se creó una filial para manejar la distribución en el interior del país, en un intento por contener al monopolio Jenkins. Además, el gobierno alemanista exentó de impuestos a los empresarios para alentar la producción cinematográfica.<sup>42</sup>

Por su parte, los productores respondieron tímidamente ante la crisis, mostrando lo que Emilio García Riera ha denominado como una "brutal voluntad de encierro".<sup>43</sup> Buscaron seguir obteniendo los mismos beneficios que en tiempos de la guerra y para resguardarse crearon políticas sindicales y financieras cerradas, que intentaban negar el acceso a nuevos productores y realizadores. El sindicato de directores, encabezado por Alejandro Galindo, sólo excepcionalmente dio la oportunidad a gente de afuera de ingresar al gremio. Por suerte, algunas de aquellas excepciones fueron buenas y consiguieron aportar mucho al ambiente cinematográfico del país, como fue el caso de Luis Buñuel, quien fue admitido gracias a que ya gozaba de prestigio

42 Salvador Elizondo, *Idem*.

43 Moisés Viñas, *Op. Cit.* Páginas 141-142.

44 Emilio García Riera, *Historia documental...*, Tomo III, 1a. ed. ERA, Página 7.

internacional. Los productores se lanzaron a la realización de películas baratas y de rápida realización, llamadas por eso y desde entonces **churros**. Continuaron con la explotación de los géneros tradicionales -charros y melodramas- con tal de que se apegaran a las nuevas condiciones de producción y sus secuencias se filmaran casi en su totalidad en el interior de los estudios. La búsqueda de fórmulas baratas llevó a la revitalización de un viejo tema del cine melodramático: las historias de cabareteras. Estas se podrían desarrollar en interiores y resultaba natural la inclusión de una buena cantidad de números musicales que solían ser atractivos para el público.

Gracias a las medidas antes mencionadas, los empresarios consiguieron levantar espectacularmente el volumen de producción, aunque fuera a costa de la calidad de las películas. Para 1948 casi se alcanzó el número de cintas producidas en 1945 bajo las mejores condiciones de la guerra. En 1949 se hicieron en el país más de cien películas, cifra a la que no había llegado ninguna industria de cine en castellano. Es probable que en esta recuperación hayan sido determinantes las dos devaluaciones del peso llevadas a cabo por el gobierno de Miguel Alemán. El 22 de julio de 1948 la paridad entre el peso y el dólar pasó de \$4.85 a \$6.85; apenas un año después, el 17 de julio de 1949, subió a \$8.65. Estas medidas pudieron haber afectado a los empresarios cinematográficos en lo que se refiere a importación de equipo y material, aunque seguramente permitieron una cierta recuperación del antiguo nivel de ganancias en el mercado exterior.

Durante los dos últimos años del sexenio de Miguel Alemán, ya entrada la década de los cincuenta, la industria cinematográfica mexicana consiguió estabilizarse y mantuvo un ritmo de producción alto cercano a las cien películas por año, cifra aún más alta que la alcanzada en los mejores años de la guerra. Sin embargo, la calidad de las cintas seguía siendo baja, con lo que se hacía cada vez más difícil la competencia en los mercados internacionales. Por otra parte, los productores seguían sufriendo por las condiciones impuestas por el monopolio de la exhibición de William Jenkins. Hacia 1953, primer año del gobierno de Ruiz Cortines, se intentó una vez más superar la crisis a través de un plan de salvación formulado por Eduardo Garduño el nuevo director del Banco Nacional Cinematográfico. En términos generales, el Plan Garduño (como fue llamado en aquel tiempo) procuraba ayudar a la industria en los mismos términos establecidos por la Comisión Nacional de Cinematografía en 1947. La distribución de las películas mexicanas quedó centralizada en tres compañías dependientes del Banco Cinematográfico: Películas Nacionales, que se encargaría de México y los Estados Unidos; Películas Mexicanas, del mercado latinoamericano, y la Cinematográfica Mexicana Exportadora del

resto del mundo. Además, el Plan Garduño intentó limitar la importación de cintas extranjeras para permitir una recuperación de la industria nacional.<sup>45</sup>

A pesar de las medidas tomadas para su reactivación, la década de los cincuenta vió el paulatino estancamiento de la industria cinematográfica mexicana. Comenzó a ser común que muchas cintas se quedaran enlatadas y tuvieran que esperar mucho tiempo para poder ser estrenadas. Además, en este periodo el cine comenzó a competir con otro medio de comunicación poderoso: la televisión, que quedó en manos de otro monopolio no menos peligroso que el de Jenkins. Quedaba atrás la *época de oro* en la que las películas podían recuperar fácilmente su costo en el mercado latinoamericano a partir del prestigio de los actores y realizadores. El espectacular ritmo de producción de los años cuarenta no se volvería a ver en el país por mucho tiempo.

### III.- COMERCIO, ARTE Y MORALEJA EN EL CINE MEXICANO DE LOS CUARENTA

Hemos revisado en las páginas anteriores cómo se estableció en México un sistema que, a pesar de sus defectos, fue eficaz para producir un gran número de películas que fueron consumidas por una sociedad ávida de sueños. Ya en 1938 Salvador Novo percibía la importancia que había adquirido el cine para la gente común y corriente. En un artículo publicado por la revista *Hoy* escribió:

Al cine va hoy la gente como iba antes a la iglesia: a purgarse. Quiere que cuando la función termine, pueda dormir tranquila y satisfecha. Sus vicencias le habrán proporcionado un saludable escape a sus represiones mediante la fácil válvula de una pantalla en que proyecta, igual que en los sueños, su satisfacción de entrar en casas en que le gustaría vivir, de besar a una gran hembra, con la que les encantaría pasar una temporadita. Pero estas satisfacciones materiales no son todo lo que el cine -Iglesia moderna- proporciona a sus fieles: les abre también, acercándose mucho, la posibilidad de un cielo en la tierra, de una tierra en que los villanos perezcan y los buenos triunfen.<sup>1</sup>

Un grupo numeroso de personas (productores, directores, fotógrafos, argumentistas, compositores, técnicos y tramoyistas) se dieron a la tarea de proporcionar al público la satisfacción de gozar, a través de las películas, de *este cielo en la tierra*. Y en la mayoría de los casos lo hicieron, como hemos visto en el caso de Juan Orol, buscando complacer a los espectadores -lo cual aseguraba ganancias en la taquilla- y no siempre se preocuparon por la calidad artística. Lo primero era el aspecto económico; el artístico vendría después:

No dire que el cine de Juan Orol haya sido un arte, pero, posiblemente, tiene su toque artístico, aunque no nació con la idea de hacer películas de grandes vuelos. El factor comercial siempre influyó en mi carrera. Sin embargo, toda cinta lleva su dosis de arte, y también un mensaje, aunque sea pequeño. No hay una obra mía que no contenga un mensaje, aunque reducido.<sup>2</sup>

Otras personalidades del medio cinematográfico, como sería el caso del productor Mauricio Walerstein, tenían opiniones más o menos parecidas. Para él, el cine era una industria, por lo que estaba obligado a buscar una recuperación económica en el mercado, aunque también tenía su lado

- 1 Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. México, CNCA, 1994. Página 274.
- 2 Juan Orol en *Testimonios...* Vol. 5. México, Cineteca Nacional, 1976. Página 39.

artístico. Era sincero al decir que: "Lo ideal en el cine es buscar un punto de equilibrio entre la industria y el arte, lo que por desgracia no he podido encontrar todavía".<sup>3</sup>

Para efectuar un análisis del contenido de las películas producidas en el México de los años cuarenta es necesario tomar en cuenta cómo concebían al cine sus realizadores. En términos generales, podríamos decir que el criterio comercial se impuso al artístico, a pesar de que algunos productores y directores hayan intentado imponer en sus cintas un determinado patrón estético. En todo caso, la creación cinematográfica no tuvo la libertad que poseían otras artes en el momento, como la pintura y la escultura. Más que una creación individual por parte del director, el cine era el producto compartido de una inversión colectiva, que requería necesariamente la recuperación económica. Muchos de los temas explotados por el cine mexicano estuvieron determinados por las condiciones establecidas por el mercado y la taquilla.<sup>4</sup> Orol sintetizaba la fórmula de la siguiente manera: "Pretendo darle al cinéfilo cuanto le guste y digiera, pues para eso paga".<sup>5</sup>

Había otros elementos que determinaban la selección de las historias que iban a ser filmadas. Como hemos visto anteriormente, la venta por adelantado de las películas a los distribuidores en el país y el extranjero incidía en el tipo de filmes realizados. En algunas ocasiones el recién creado *star system* obligaba a hacer películas hechas a la medida de los actores o actrices exitosos del momento.<sup>6</sup> Fue el caso de algunas cintas de María Félix,<sup>7</sup> quien después

3 Mauricio Walerstein en *Testimonios...* Vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1976. Página 100.

4 Según Carlos Monsiváis, el público intervenía a través de la taquilla en el rumbo y orientación de la temática de las películas. En este sentido, la formación del gusto no era una algo que únicamente se encontrara en manos de los productores y realizadores. Al respecto, dice Monsiváis "Si ellos [los actores de reparto, primeras figuras, escenógrafos, directores y camarógrafos] orden un país también llamado México, lo hacen de acuerdo con quienes en las butacas o en sus sillas, reelaboran los sucesidos en la pantalla y los transforman en mitologías, relato y cultura familiar. En estos años, la taquilla no es sólo espejo de tendencias del gusto. Es sobre todo, jerarquización de estilos, de modas, de energías, de ritmos vitales..." Carlos Monsiváis, "Sobre tu capital, cada hora vuela", en *Asamblea de ciudades*. México, CENCA, 1992. Página 20

5 Juan Orol, *Op. Cit.*, página 37

6 Hacia 1947 José Revueltas, que en aquel tiempo trabajaba como argumentista y adaptador, escribió: "Uno de los graves defectos del cine nacional consiste en que al escritor se le obliga a ser un simple amanuense al servicio de la 'estrella' y su taquilla, cuando precisamente el arte dramático -de cine o de teatro- exige la subordinación contraria, es decir la subordinación del artista a su personaje y a la unidad de la obra." En José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, ERA, 1981. Página 149.

de *Doña Bárbara* había consolidado una imagen de mujer bella y dominante que requería historias que pudieran venderse a un público que deseaba verla desempeñar precisamente este tipo de papeles. De esta manera, los productores encargaron la elaboración de guiones como *La diosa arrodillada* o *La devoradora*.

Algunos escritores reconocidos del momento, como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y José Revueltas, participaron en la elaboración de guiones o bien en las adaptaciones. Aunque no puede ser comparada la envergadura de las obras literarias de Novo o Revueltas con lo que hacían para el cine, que para ellos no era sino una manera de ganar dinero para sobrevivir, la presencia de estas personalidades pretendía aportar un toque de calidad a las películas. Sin embargo, este tipo de intervenciones no fueron lo común. Muchas veces, las personas que solían escribir para el radio o el teatro de revista se improvisaban como guionistas con no muy buenos resultados.<sup>8</sup> La búsqueda de buenos argumentistas no era fácil para los productores. Salvador Elizondo, quien era productor de GLASA, describió el problema de la siguiente manera:

[Los directores] llevaban a cabo las adaptaciones, muy malas, por cierto, porque ni siquiera estaban escritas correctamente; esa fue siempre la tragedia del cine mexicano.

[...]

Cuando llegó a México un grupo de refugiados españoles, inteligentes y hábiles, pero que no se imaginaban lo que era el cine, resultó que todos eran grandes expertos. Así emergieron varios directores, adaptadores, novelistas y gente rarísima. En el fondo no sabían nada de nada, pero al menos sabían escribir el castellano; eso los salvó.<sup>9</sup>

La improvisación era común en la elaboración del cine mexicano de los años cuarenta. En realidad, no todas las personas que intervenían en su realización habían obtenido una formación profesional. Los actores, argumentistas e incluso los técnicos, se hacían sobre la marcha. La filmación no siempre se llevaba a cabo de una manera cuidadosa. A pesar de que antes de iniciar la producción el director procuraba tener listo un *shooting script*, este casi siempre se alteraba a última hora. Salvador Novo solía quejarse de las

<sup>7</sup> Edmundo Báez, en *Testimonios...* Vol. 6, México, Cineteca Nacional, 1975. Página 97.

<sup>8</sup> Novo decía que "...cuando el cine empezó a buscar argumentos, ocurrió una transferencia todavía más grave de los elementos caducos del teatro que habían inundado, para retardar su progreso, la vida del radio; pues aquellos escritores de café-stiesta que pagaban su casa de huéspedes con los pesos ganados a la estulticia del Teatro Lirico, vieron abiertas las puertas de una nueva industria que por la multiplicación que en todos sus productos logran las máquinas les rendiría más dinero, y se colaron copiosamente por ella." En Salvador Novo *Op. Cit.* Página 277.

<sup>9</sup> Salvador Elizondo. *Op. Cit.* Página 85.

continuas modificaciones que debía realizar a los parlamentos en el set.<sup>10</sup> Por su parte, el fotógrafo Alex Phillips recordaba de la siguiente manera el caos en que se hacía la filmación:

Aquí nada está planeado. Se discute la historia antes de empezarla; actores, fotógrafo y director. Después, al entrar a escena, se hace lo que el director piensa: si quiere un alejamiento, se alumbra. En Estados Unidos, en cambio, todo está planeado tres días antes, de modo que cuando se entra a un set está lista la iluminación; nada más se hace una revisión general y se filma. Nosotros aquí, al entrar, tenemos que ver la manera de alumbraarlo; perdemos medio día porque faltan cosas. Después se ensaya, se checa todo y, a tomar la escena! Lo que no se pudo terminar, ¡Ahí se fue!<sup>11</sup>

A pesar del carácter comercial y la improvisación que prevalecía en la industria cinematográfica, algunos productores, realizadores y argumentistas buscaron calidad en las películas que intervenían. Este fue el caso de las cintas producidas por Agustín J. Fink en Films Mundiales, compañía en que trató de reunir a un eficiente equipo en el que estaba Emilio Fernández, Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno. Lo mismo podría decirse de directores como Fernando de Fuentes, Julio Bracho, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón, quienes se caracterizaron por haber dirigido cintas un poco más ambiciosas.

Si bien la calidad no fue el común denominador del cine de los años cuarenta, casi todos los directores, buenos y malos, estuvieron pendientes del mensaje o la moraleja que sus películas proporcionaban al público. Aún en las cintas que estaban destinadas esencialmente a la diversión de los espectadores, el cuidado de la moraleja era constante. Incluso Juan Orol, que estaba tan interesado en el éxito económico de sus películas, se preocupaba mucho por educar moralmente a sus espectadores. En las cintas de gánsters que hizo, procuró que la representación del mal no significara su exaltación:

...yo representaba el crimen para luego castigarlo, ya que si no hay delito no puede haber escarmiento. Así, presentaba el delito y después la pena, para que la gente viera que *el que la hace la paga*. Siempre en mis películas castigaba al delincuente de un modo atroz, de tal manera, que mi público evitara cometer los errores de mis personajes.<sup>12</sup>

Por su parte, el director español Ramón Pereda veía la manifestación de enseñanzas morales como un deber de los realizadores hacia la sociedad:

El cine tiene una obligación con el pueblo, con el público. No es aquello de que voy a filmar tal cinta porque me da más dinero; sino el hacer una película porque educa, y lleva un mensaje de como proceder en la conducta de portarse correcta-

10 Salvador Novo. *Op. Cit.* Página 570.

11 Alex Phillips en *Testimonios...* Vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. Página 25.

12 Juan Orol, *Op. Cit.*, página 39.

mente. El cine debe servir para el bien, no para depravar que es muy fácil y mucha gente, sobre todo joven, es propensa a ello.<sup>13</sup>

A veces los directores tenían razones personales para cuidar el mal ejemplo que pudieran presentar sus películas a un público inocente. Era el caso de Joselito Rodríguez, quien provenía de una familia creyente que estuvo involucrada en la oposición católica al régimen de Calles, razón por la que tuvo que salir exiliada del país en la década de los veinte. Tiempo después, regresó a México. Cuando se inició como director, su padre lo llamó y le hizo hacer una promesa: que jamás filmaría una película que no permitiera ver a sus propios hijos, puesto que si resultaba dañina para ellos también lo sería para otros muchachos, y les podría causar "un trauma para toda la vida". Este juramento lo metió en problemas: cuando se vio comprometido por un contrato a filmar *Cuando los hijos pecan* (1952), sobre un libreto medio escabroso de Mauricio Magdaleno, tuvo que esforzarse en adecantarla para no faltar a la promesa hecha a su papá. Con todo, salió bien librado. La película acabó por ser un pésimo melodrama, pero no del todo indecente. Años después, Joselito Rodríguez comentó al respecto de esta cinta: "¡Bendito sea Dios! [...] tuve ocasión de probar mi integridad".<sup>14</sup>

La preocupación por el mensaje moral emitido por una película también era compartida por los actores. Durante la filmación de *El desalmado* (1950) de Chano Urueta, David Silva, que hacía el papel protagónico, encarnaba a un delincuente que era tan malvado que en una secuencia de la película abofeteaba a su madre. Llegado el momento se opuso a realizar la escena:

... le dije al director: «Esta escena no la hacemos. Pero es que el tipo es un intame y le contesté: «Imaginate a los niños que ven el cine, puede ser un desgraciado con medio mundo, pero que su madre sea una santa para él. Dice Chano: «Creo que tienes razón. En este caso el mensaje sería que aunque el tipo sea un infeliz trata con decencia a su madre». <sup>15</sup>

Al parecer era común en los actores la creencia de que el cine influía decisivamente en la realidad, o cuando menos en la imagen que los espectadores se formaban de ellos. Luis Buñuel dijo en sus memorias que un actor mexicano era incapaz de hacer en una película algo que no hiciera en la vida real. Cuenta que durante una filmación Pedro Armendáriz se negaba a usar camisas de manga corta, porque "...están hechas para los pederastas". Este actor cuidaba tanto la imagen de su *masculinidad* que en una ocasión se negó a decir un parlamento del *El bruto* (1952). Según la trama de la película, tenía un cuchillo clavado en la espalda y debía pedir a una muchacha:

13 Ramón Pereda en *Testimonios...* Vol. 2, México, Cineteca Nacional, 1975. Página 50.

14 Joselito Rodríguez en *Testimonios...* Vol. 2, México, Cineteca Nacional, 1976. Páginas 79-81.

15 David Silva en *Testimonios...* Vol. 2, México, Cineteca Nacional, 1976. Página 128.

"-Arráncame eso que llevo ahí detrás"; "-¡Yo no digo detrás!", gritaba enfurecido.<sup>16</sup> Por su parte, Fernando Soler rechazaba interpretar personajes que representarían a villanos o afeminados.<sup>17</sup>

Aunque en aquella época muchos se tomaban muy en serio el papel moralizador del cine, creo que sería una exageración pensar que todos los actores, directores y argumentistas creían firmemente en lo que decían en las cintas que trabajaban. Por ejemplo, Max Aub, quien colaboró en la elaboración de guiones para varias películas, publicaba cuentos en los que hacía fuertes críticas al matrimonio y elogiaba el sexo en los burdeles. Es interesante revisar en ellos las ideas que tenía sobre algunos asuntos morales que eran intocables para el cine mexicano. Por ejemplo, en uno de sus cuentos, titulado "Elogio de las casas de citas", hace una apología del sexo sin mentiras al que, según Aub, uno solamente puede acceder en un burdel. En otra narración, "El matrimonio", describe la cruda monotonía y el sin sentido que llena la vida de un hombre y una mujer que en cuarenta años de casados han sido *fielos como perros idiotas*.<sup>18</sup> Es evidente que difícilmente hubiera podido manifestar explícitamente estas ideas en una película de la época. Luis Buñuel se burlaba de los argumentos de las películas que filmó por obligación o por necesidad, como fue el caso de *Gran Casino* y *Susana*.<sup>19</sup>

Una revisión rápida a la obra literaria de José Revueltas en los años cuarenta nos deja claro que este escritor tenía una imagen mucho más abierta de la conducta del ser humano de la que puede deducirse de sus adaptaciones y argumentos cinematográficos. Pienso en obras como *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943) o *Los días terrenales* (1949). Particularmente en esta última queda claro que sólo una pequeña parte del talento de Revueltas se incorporó a la industria cinematográfica de la época. En *Los días terrenales* presenta una visión desencantada de los comunistas de los años cuarenta. Hace una descripción del mundo interno de varios militantes que viven el drama de luchar en contra de la sociedad capitalista creyendo en una especie de santidad de su causa redentora. Revueltas manifiesta sus dudas ante el dogmatismo marxista a través de uno de sus personajes, Gregorio, un joven estudiante que deja los estudios en la Academia de San Carlos para ingresar al Partido:

[...] imaginé por un instante el mundo del futuro, con su sociedad nueva y sus hombres libres de toda explotación. iban a ser esos hombres de la sociedad futura

16 Luis Buñuel. *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982. Páginas 207-208.

17 Fernando Soler, en *Testimonios...* Vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. Páginas 63-64.

18 Max Aub. *Sala de Espera*. México, SEP-INBA/Pangea, 1987. Páginas 15-17 y 30-32.

19 Luis Buñuel. *Op. Cit.* Páginas 193 y 197.

mejores que los contemporáneos? Absolutamente no. Serían iguales dentro de normas distintas, en relación a normas distintas; es decir, iguales respecto a una moral nueva donde el mal y el bien tendrían nombres distintos a los que tienen dentro del mundo contemporáneo, pero nada más. Cuestión de traducir las cosas, de trasladarlas a la escala de que se trate.<sup>20</sup>

En la literatura de Revueltas el bien y el mal son valores relativos. En cambio, en su trabajo cinematográfico tuvo que ceñirse a los moldes convencionales establecidos por la industria. Y aunque en los guiones hechos directamente por él trasluce una visión compleja del ser humano que no está atendida a estereotipos morales,<sup>21</sup> podríamos decir que en muchas de las adaptaciones que hizo por encargo tuvo que seguir una serie de patrones establecidos, por más que en ellas haya impuesto un toque de calidad.<sup>22</sup>

Siguiendo los casos de Aub, Buñuel y Revueltas, vemos que el cine mexicano de los años cuarenta no siempre reflejó la manera de pensar de sus autores sobre asuntos de orden moral. Pero, aunque no creyeran en la codificación moral que llevaban a cabo, es indudable que sus películas finalmente reflejaron el ambiente y la ideología que predominaba en el momento. Como hemos visto en páginas anteriores, una buena cantidad de actores, directores y guionistas creyeron en la necesidad de que el cine fuera un instrumento para la educación ética y sentimental de la sociedad. Esta vocación del cine mexicano de la época por dar lecciones morales a sus espectadores ya ha sido revisada por algunos críticos e historiadores. Salvador Elizondo, hijo del productor del mismo nombre, hizo en el primer número de la revista *Nuevo Cine* un recuento de la presencia del erotismo en el cine mexicano para llegar a la conclusión de que las películas realizadas en el país no planteaban problemas morales amplios, sino una colección de moralejas aplicables a la vida cotidiana.<sup>23</sup> Por su parte, Carlos Monsiváis ha señalado el papel del cine como un catálogo de lo que para la ideología dominante eran conductas "socialmente adecuadas"; para el "... el cine mexicano ve en la exaltación de la moral tradicional no tanto el mensaje propiciatorio como su cordón umbilical, su tierra firme".<sup>24</sup>

---

20 José Revueltas. *Los días terrenales*. México, ERA, 1976. Página 199

21 Esto se ve claramente en *La casa blanca*, cinta que dirigiera Roberto Gavaldón en 1949. En ella Revueltas narra la relación entre una enfermera y un médico casado. En términos generales, la película no juzga negativamente a la amante.

22 Entre ellas podríamos destacar *Amor de una vida* (1945), de Miguel Morayta, *Que Dios me perdone* (1947) de Tito Davison, *La diosa arrodillada* (1947) y *En la palma de tu mano* (1950) de Roberto Gavaldón.

23 Salvador Elizondo (hijo), "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". En la revista *Nuevo Cine*, num. 1, México, abril de 1961.

24 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1981. Páginas 1507 y 1509.

## La censura cinematográfica en los años cuarenta

No sólo los productores, directores y actores se preocuparon por el discurso moral que se desprendía de las películas que hacían. También el gobierno llevó a cabo una revisión medianamente sistemática del contenido de todos los filmes exhibidos en el país. Aunque en un primer momento a los gobiernos postrevolucionarios únicamente les había interesado cuidar la imagen de México que se reflejaba en las películas, conforme se fue consolidando la industria cinematográfica en el país se comenzaron a interesar cada vez más en la moralidad expresada por las cintas.

En 1919 el gobierno de Venustiano Carranza estableció un reglamento de censura cinematográfica que intentaba supervisar el contenido de todas las cintas (incluso de aquellas hechas por turistas) filmadas en México.<sup>25</sup> En el artículo primero establecía que cualquier *vista de movimiento o fija* tomada en el país debía presentar en aduanas fronterizas y marítimas pruebas de haber sido aprobadas por la Oficina de Censura de la Secretaría de Gobernación. La revisión de los materiales filmicos sería hecha por un "Consejo de Censura", formado por tres ciudadanos mexicanos "acreditados por su honorabilidad", que examinarían "todas las cintas o vistas que se petendan exportar de Mexico y si a juicio suyo no tuvieren algo denigrante para el país, ya sea en las escenas que se reproduzcan, ya en las leyendas o por cualquier otra causa, las aprobará, desechándolas en caso contrario."<sup>26</sup> El Consejo de Censura también revisaría las películas o vistas exhibidas en el Distrito Federal, Territorios y demás lugares de Jurisdicción Federal. Pero además de cuidar la imagen de la patria reproducida en las películas de ficción, el Reglamento también establecía los criterios que debería utilizar el Consejo para prohibir o modificar las producciones cinematográficas, ocupándose ahora de asuntos de orden moral:

**Artículo 9o.-** El Consejo solo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar su aprobación a todas las demás. Podrá el Consejo declarar que se necesita hacer en la cinta o vistas las modificaciones o supresiones que fueren convenientes.

Quedan comprendidas en la prohibición de este artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que puedan inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas.

---

25 Secretaría de Gobernación. *Reglamento de censura cinematográfica*. México, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1919.

26 *Idem*. Artículo 5o.

En lo que respecta a la supervisión de materiales filmicos que salían del país, este Reglamento reflejaba la preocupación constante de los gobiernos revolucionarios por tratar de contener la *imagen negativa* que algunas películas y documentales, principalmente estadounidenses, hacían de México. Sin embargo, la aplicación de estas disposiciones debe de haber causado el enojo de los turistas que al salir del país veían que las autoridades aduaneras les confiscaban sus cintas por no contar con la aprobación correspondiente de la Secretaría de Gobernación. Esta disposición fue eliminada hasta 1937 por un decreto emitido durante el gobierno de Lázaro Cárdenas.<sup>27</sup>

En este decreto cardenista se establecía que la censura se ejercería únicamente hacia películas realizadas en un formato de 35 milímetros, dejando la de placas fotográficas y cintas en 8 y 16 milímetros. De alguna manera, se continuaba la revisión oficial en los casos de cintas que se consideraba que, siguiendo la consigna de los años veinte, *denigraban a México*, aunque limitada al formato profesional. Aunque el interés de los censores no dejó de lado una observación minuciosa de lo que se hacía filmicamente sobre México en el exterior, el paulatino crecimiento de la producción cinematográfica en la década de los treinta hizo que el gobierno se interesara cada vez más en encauzar su desarrollo y, en la medida de lo posible, sus contenidos.

Hacia 1935 la Secretaría de la Economía Nacional elaboró un estudio y un proyecto de ley de fomento a la industria cinematográfica.<sup>28</sup> La primera parte del estudio, titulada "Posibilidades de la industria cinematográfica en México", hacía algunas reflexiones en torno al poder del cinematógrafo como medio de divulgación cultural, accesible a todo tipo de público gracias al empleo de medios *didácticos* eficaces. Consideraba que a pesar de que el cine es un arma efectiva para la instrucción del pueblo, no siempre ha sido bien utilizado por quienes lo realizan. Los autores del documento (Sealtiel Alatríste y Roberto Rivas Córdova) ponían como ejemplo la consabida construcción de una imagen negativa de México en las cintas estadounidenses:

Los productores de ese país [Estados Unidos] tratan siempre de exaltar los fines de su raza aun a costa de anular los nuestros. De esta suerte se ha llegado a creer, aun por nuestro mismo pueblo, en la inferioridad del mestizo, en la

---

27 Departamento de Prensa y Publicidad. "Acuerdo que limita la supervisión de películas cinematográficas a las de 35 milímetros." Publicado en el *Diario Oficial* del 10 de julio de 1937.

28 Secretaría de la Economía Nacional, Departamento de Estudios Económicos. *Estudios relativos al fomento de la industria cinematográfica nacional*. México, 1935. El estudio fue realizado por Sealtiel I. Alatríste y Roberto Rivas Córdova; el proyecto de ley, por Ignacio Otero de la Torre.

irredención del indio, en la condenación del negro y en la decadencia irreparable del oriental.

Las producciones cinematográficas que siempre se han exhibido en los salones de la República, se caracterizan porque en ellas se hace la apoteosis del decadente régimen social en que vivimos, no tienen más finalidad que la de tratar de explotar el afán de emociones de los diferentes públicos para obtener de ellos las mayores utilidades, importándoles el contenido ideológico de las películas, sólo por el indicado fin.<sup>29</sup>

Entonces, según los autores, era necesaria la intervención del gobierno, como conductor de la orientación de la industria cinematográfica para corregir *desviaciones* y fomentar su desarrollo. Posteriormente hacían un análisis de los principales problemas que afrontaba la producción nacional de cine, concluyendo que para solucionarlos era necesaria la creación de un Instituto Nacional de la Industria Cinematográfica que cuidara también su calidad y contenidos. El artículo tercero del "Proyecto de ley para el establecimiento del Instituto Nacional de la Industria Cinematográfica" (elaborado por Ignacio Otero de la Torre) preveía la revisión de la producción nacional y extranjera exhibida en el país en los siguientes términos:

A efecto de que en la República puedan ser exhibidas películas nacionales bajo los auspicios del Instituto, o para que se concedan por el mismo los permisos para que penetren o se sometan éstas a la inspección y revisión del Instituto. Este no aprobará a las que presenten cualquiera de las características siguientes:

- 1.- Inferior calidad artística
- 2.- Exaltación de motivos religiosos
- 3.- Apología del régimen capitalista
- 4.- Apología de alguna religión
- 5.- Ataques a la nacionalidad mexicana o a la raza
- 6.- Expresión de sentimientos imperialistas
- 7.- Ataques a la ideología revolucionaria o al proletariado
- 8.- Ataques a la moral
- 9.- Propaganda encaminada a probar la superioridad de ciertas nacionalidades.<sup>30</sup>

De haberse puesto en práctica este proyecto de ley difícilmente la cinematografía del país hubiera vivido una *época de oro*. Pocas cintas habrían podido llenar las características que algunos funcionarios del gobierno cardenista querían imponer a la producción: comenzando por la censura a la *inferior calidad artística*, siguiendo por la prohibición de temas religiosos y terminando por la eliminación de "propaganda encaminada a probar la superioridad de ciertas nacionalidades", que no hubiera hecho posible la exaltación de la mexicana como la mejor nacionalidad del mundo (una idea muy común en el cine de los años cuarenta). Con todo, este proyecto evidencia el

29 *Ibidem.*

30 *Ibidem.*

interés creciente del gobierno en el contenido de las cintas exhibidas en el país, así como la intención de que un discurso oficial quedara permeado en la producción cinematográfica. Hay que destacar el tono cardenista del proyecto, que elude la censura sobre aspectos privados de la censura (únicamente mencionada en el punto ocho, referido a los *ataques a la moral*) para privilegiar el cuidado de aspectos políticos e ideológicos.

Ya entrada la década de los cuarenta, la instancia encargada de revisar las películas era la Secretaría de Gobernación, a través de un departamento de censura. En un artículo aparecido en la revista *México Cinema* en julio de 1942, Felipe Gregorio Castillo, jefe de dicha dependencia, explicaba a un público amplio qué era lo que se trataba de evitar en una cinta, destacando principalmente la supervisión del contenido moral así como el cuidado de la imagen que se daba del país:

[Es preciso] que el departamento observe las películas antes de que estas salgan al mercado, a fin de que, haciendo realidad el proverbio "es mejor prevenir que remediar", les sean suprimidas a las que lo requieren, aquellas escenas que por su realismo, obscuridad u otras características, son atentatorias a la moral y a las buenas costumbres; o las que incurriendo en falsedades históricas resultan ofensivas a nuestra patria; o las que por ignorancia o mala fe presentan los aspectos físicos y morales de nuestro pueblo en forma negativa y denigrante; o, por último, las que narradas o dialogadas en idiomas distintos al español, no tengan textos explicativos suficientes para la comprensión de los espectadores.<sup>31</sup>

En declaraciones hechas a la publicación *Cine Mexicano* en diciembre de 1944, Felipe Gregorio Castillo insistía en la necesidad de cuidar que México no fuera denigrado por una película:

No es posible permitir la exhibición de películas que denigren a México, ya sean nacionales o extranjeras. Tampoco es conveniente que se sigan haciendo cintas parciales, en las que sólo se pintan las características de violencia y de vicio que tienen o han tenido algunos sectores del pueblo mexicano; tampoco es posible que se sigan presentando los aspectos vergonzosos de la revolución olvidando en cambio las cosas nobilísimas que tuvo. En todo ello abunda el cine nacional y debe modificarse. Es cierto que anteriormente se han hecho películas como *El compadre Mendoza*, *Santa, los de abajo*, etcétera, pero yo le digo que si ahora se pidiera el permiso para hacer películas como *El compadre Mendoza*, no se permitiría. Y no es lo único, películas como *Ay Jalisco, no te rajes!* y otras muchas por el estilo son morbosas, y lo mismo aquellas que tratan de justificar a la mujer que, teniendo el camino del trabajo, por pereza toma el camino del vicio. Nosotros, en esos aspectos, no estamos de acuerdo con lo que hace el cine nacional.<sup>32</sup>

El criterio de los censores para revisar una película no era muy fino que digamos. El funcionario que sustituyó a Felipe Gregorio Castillo durante el

31 Citado en García Riera, *Historia documental...* Tomo II, Página 236.

32 Emilio García Riera, *Historia documental...* Tomo III, Páginas 111-112.

sexenio de Miguel Alemán, Guillermo Jiménez, declaró: "El único criterio que puedo seguir es el que poseo: soy lector y sé cuando usar una medida... ¿Usted no ha pasado por la experiencia de haber leído un libro y después terminar pensando: 'Yo le hubiera quitado esto o aquello o lo de más allá'? Pues bien, ése es el criterio para cortar las películas inconvenientes."<sup>53</sup> Esta pauta -muy elemental- intentó ser estructurada de manera más formal en el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949. Establecía que la Dirección General de Cinematografía sería la encargada de otorgar la autorización a las películas que iban a ser exhibidas en el país.

Según el Reglamento, se prohibía la exhibición de películas en los cuatro siguientes casos:

- I. Cuando se ataque o falte al respeto a la vida privada.
- II. Cuando se ataque a la moral
- III. Cuando se provoque algún delito o se haga apología de algún vicio.
- IV. Cuando se ataque al orden o a la paz pública.

Se consideraba como un ataque a la vida privada en una cinta a la exposición de una persona al odio o al ridículo, el ataque a la memoria de algún difunto, o bien, la difamación. El punto referido a las *ofensas a la moral* no era muy explícito, en tanto que requería de una interpretación personal y subjetiva de lo que los censores consideraran como *buenas costumbres o actos contrarios al pudor*:

- I. Cuando se ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniendo como tales todos aquellos que, en el concepto público, estén calificados como contrarios al pudor;
- II. Cuando se contengan escenas de carácter obsceno o que se representen actos lúbricos;
- III. Cuando se profieran expresiones obscenas o abiertamente indecorosas.

Se tomaba como provocación o apología del delito la excitación a la anarquía y al hecho de aconsejar la comisión de un delito. Entrarían en esta categoría las películas que disculparan los vicios o delitos de sus protagonistas. No se podía mostrar al público la manera de cometer un delito o practicar un vicio. Y en el caso de que se mostrara, los personajes que representaban al mal debían ser castigados en la trama del film. En este sentido, pareciera que los autores del Reglamento creían que el cine era un poderoso instrumento ideológico, capaz de alterar la conducta cívica de un público al que de entrada consideraban indefenso.

---

53 *Cinema Reporter* 10 de septiembre del 1949. Citado por Emilio García Riera en *Historia documental...* Tomo V Páginas 8-9.

El punto más extenso era el que definía lo que estaba considerado como ataque al orden y a la paz pública. Mostraba un gran temor ante el poder del cine como difusor de ideas, así como la preocupación del Estado por regular la imagen que el público se formara del gobierno a través de una película:

I. Cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país.

II. Cuando se injurie a la Nación Mexicana o a las entidades federativas que la forman.

III. Cuando se excite o provoque directa o indirectamente al Ejército a la desobediencia, a la rebelión, a la dispersión de sus miembros o a la falta de otro u otros de sus deberes, o se aconseje, provoque o excite directamente al público en general a la anarquía, al motín, sedición o rebelión, o a la desobediencia de las leyes o de los mandatos legítimos de la autoridad;

IV. Cuando se injurie a las autoridades del país, con el objeto de atraer sobre ellas el odio, desprecio o con el mismo objetivo se ataque a los cuerpos públicos colegiados, al Ejército o Guardia Nacional o a los miembros de aquellos y ésta con motivo de sus funciones;

V. Cuando se injurie a las naciones amigas, a los soberanos o jefes de ellas o a sus legítimos representantes en el país, o cuando se aconseje, excite o provoque la comisión de un delito determinado;

VI. Cuando se contengan noticias falsas o adulteradas sobre acontecimientos de actualidad capaces de perturbar la paz o la tranquilidad en la República o en alguna parte de ella, o de causar el alza o baja de precios de las mercancías o de lastimar el crédito de la Nación o de algún Estado o Municipio o de los bancos legalmente constituidos;

VII. Cuando se trate de manifestaciones o informes prohibidos por la ley o por la autoridad por causa de interés público, o se hagan antes que la ley permita a darlos a conocer al público.

Por último, la Dirección de Cinematografía se haría cargo de la clasificación de las películas autorizadas a exhibirse, según cuatro categorías (A, B, C y D) que establecían la edad del público que debiera ver la cinta "de acuerdo con el posible daño o perjuicio que la película de que se trate pudiera ocasionar en menores o adolescentes, o una clase o grupo especial de adultos".<sup>34</sup>

La Ley de la Industria Cinematográfica mantenía la costumbre, establecida por reglamentos anteriores, de hacer dos revisiones de una película: primero se autorizaba el guión y después se hacía un examen de la cinta ya filmada. Pero la autorización de los argumentos cinematográficos no era

34 Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, artículos 69 al 74. Citado por Emilio García Riera. *Op. Cit.* Páginas 15-16.

demasiado difícil. Los productores solían presentar tanto a la Secretaría de Gobernación como al Departamento de Propiedad Artística y Literaria una breve síntesis mecanográfica de la película. Era difícil que los censores percibieran en el papel algo *inmoral*. Al decir del productor Salvador Elizondo, la revisión realizada por la Secretaría de Gobernación no significaba un problema, "en tanto que los encargados de hacerlo no sabían mucho de cine. Además, resultaba completamente utópica, porque una escena de amor, se puede mostrar de doscientas formas: yo lo escribo muy suave y a la hora de filmarla, lo hago eróticamente. Terminada la película, había de mandarla a la Dirección de Cinematografía que, por regla general, accedían a todo; nunca hubo dificultades".<sup>35</sup>

En realidad, fueron contadas las cintas que, como *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández, *El Suavecito* (1950) de Fernando Méndez y *Casa de vecindad* (1950) de Juan Bustillo Oro, tuvieron problemas con la censura durante los gobiernos de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán. La mayoría de las películas producidas durante el periodo pasaron la revisión de las autoridades de Gobernación sin mayor problema. Quizá el caso de censura más problemático fue el de *Las abandonadas*. Esta cinta estaba ambientada en la época revolucionaria y narraba la historia de amor entre una prostituta y un delincuente (miembro de la Banda del Automóvil Gris) que se hacía pasar por general constitucionalista.<sup>36</sup> La película no recibió permiso de exhibición, ante el desconcierto de sus productores. Según declaraciones a la revista *Cinema Reporter* del entonces jefe del departamento de censura de la Secretaría de Gobernación, Felipe Gregorio Castillo, la prohibición había sido causada porque las "escenas duras del film -que las tiene, sin duda alguna-" habían molestado a algunos generales de la Secretaría de la Defensa Nacional, quienes consideraron que se lesionaba el "prestigio de las instituciones armadas".<sup>37</sup>

---

35 Salvador Elizondo. *Op. Cit.* Página 86.

36 El argumento de la película, escrito por Emilio Fernández y adaptado por Mauricio Magdaleno, tomaba como base algunos sucesos históricos de la revolución mexicana. En la cinta, el personaje representado por Pedro Armendáriz era el jefe de la Banda del Automóvil Gris, y a la vez un impostor que se hacía pasar por un general constitucionalista. Pero aquella banda de delincuentes que se hizo famosa en la ciudad de México durante el gobierno de Venustiano Carranza en realidad estaba conformada por oficiales constitucionalistas. Probablemente el Indio y Magdaleno construyeron la imagen del impostor para eludir una posible crítica a los miembros del ejército que participaron en la contienda. Como veremos más adelante, el esfuerzo fue inútil.

37 Declaraciones de Felipe Gregorio Castillo a *Cinema Reporter*, 9 de diciembre de 1944. Citado por Emilio García Riera en *Historia documental...* Tomo III. Página 111.

La censura a *Las abandonadas* fue recibida con sorpresa por la gente relacionada con el cine. Era inusual que se prohibiera una película con el pretexto de que hacía una crítica al caos que vivió el país durante la revolución. De hecho, las cintas dirigidas por Fernando de Fuentes en la década anterior (*El compadre Mendoza* o *El prisionero 13*) habían sido mucho más fuertes en este sentido. Al desconcierto suscitado por la prohibición siguieron una serie de especulaciones sobre el motivo que la había ocasionado. Salvador Novo apuntó en su diario una conversación sostenida en este sentido con Diego Rivera y Frida Kahlo:

Diego y Frida querían saber qué ha pasado al fin con *Las abandonadas*. Los informes son muy contradictorios, y Diego los interpretó, aunque nadie parece saber qué es lo que ha originado el censorio disgusto de los generales. Hay, dicen, unas escenas de *El automovil gris*, episodio realista que parece inconveniente resucitar. Existe también la teoría de que la suspensión de *Las abandonadas* obedece a una maniobra destinada a favorecer el estreno de *Amok* a tiempo de que, olvidada ya un poco *Maria Candelaria*, María Félix reciba un premio cinematográfico que *Las abandonadas* le podrían disputar.

Peró entre todas las conjeturas al respecto, la más divertida parece la que afirma que lo que ha irritado a los generales es ver en la película que el protagonista, militar, saca de un burdel a la que conviene en su esposa. Hombres inflexibles, en la excepción cinematográfica han creído reconocer la regla realista, y han juzgado impertinente una generalización tan ofensiva a sus ojos.

[...] De todos modos, la suspensión de esa película resulta un poco absurda, si Gobernación es la Secretaría encargada de la censura, porque el *script* mismo fue sellado, escena por escena, *retakes* incluidos, por una censura que finalmente autorizó la copia terminada, y que fue impotente, a las cinco de la tarde del día fijado para la primera exhibición, para oponerse a que los militares la ningunearan, congelándola hasta la fecha.<sup>38</sup>

Según Salvador Elizondo, productor de la película, la causa de la censura fue bastante simple: en algunas secuencias se mostraba a un general que llevaba el águila en el bombín, que era como al parecer lo usaba el general Manuel Avila Camacho durante la época revolucionaria. Por eso, decía Elizondo, la cinta fue enlatada hasta que terminó su sexenio.<sup>39</sup> Aunque esto último no es exacto: *Las abandonadas* fue estrenada en el cine Chapultepec el 18 de mayo de 1945, un año antes de que terminara el sexenio de Avila Camacho.<sup>40</sup> En realidad, se desconocen las causas precisas de la censura a la película, así como el mecanismo empleado por los productores para conseguir finalmente el permiso de exhibición.

38 Salvador Novo. *Op. Cit.* Páginas 234-235.

39 Salvador Elizondo. *Loc. Cit.*

40 Emilio García Riera. *Emilio Fernández. 1904-1986*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional, 1987. Páginas 63-65.

En lo que respecta a *Casa de vecindad* y *El Suavecito*, la Comisión Nacional Cinematográfica se limitó a modificar algunas secuencias que consideraba fuertes para permitir su exhibición.<sup>41</sup> En todo caso, la censura oficial fue bastante más benevolente hacia ellas que la crítica periodística. Un editorial de *México Cinema* del 30 de noviembre de 1950 reclamó energéicamente que la Comisión hubiera revocado la decisión de prohibir *El Suavecito*. Decía que la cinta desprestigiaría al país en el extranjero "al mostrar los aspectos más denigrantes que tienen nuestras bajas clases sociales, como las de todos los países del mundo". Y no solo dañaría la imagen del país en el exterior, sino que al permitir la exportación de la "película canalla", los productores tendrían claro que "las drásticas, energías prohibiciones, pueden ser modificadas si se conoce el secreto".<sup>42</sup>

Los productores no estaban demasiado preocupados por encontrar el modo de evadir la censura de la Comisión Nacional Cinematográfica. De hecho, ellos eran los primeros interesados en no hacer nada que levantara mucho escándalo. Y como decía el director Ramón Pereda, tampoco había mucho que censurar: "...porque no existieron aquí películas pasadas de *teste*: hicimos muchas que eran para la gente del pueblo, cosas sencillas, humanas, sin morbo, ni nada de eso, de modo que no hemos tenido problemas en ese sentido".<sup>43</sup> Fue mucho más significativa la autocensura que las limitaciones establecidas por el gobierno. Según Emilio Gómez Muriel: "Los productores, los directores y los escritores se fueron censurando y llegó un momento en que el cine mexicano era para mentes infantiles".<sup>44</sup>

No estoy muy seguro de que todos los directores, como Gómez Muriel, pensarán que se dirijan a mentes infantiles. Pero sí parece haber existido una creencia en la vulnerabilidad de los espectadores ante los mensajes emitidos, lo que hacía que los productores y realizadores del cine mexicano de los cuarenta estuvieran mucho más preocupados que el gobierno en lo que se refería al cuidado de la moral. De manera consciente o inconsciente tenían la noción de que el cine era un factor muy poderoso de influencia sobre el público. Esta creencia hizo que muchos se tomaran muy en serio el papel de moralizadores de la sociedad. A pesar de que la mayoría de las películas estaban hechas para divertir, se tomaban la molestia de que la representación de la conducta humana tuviera su consiguiente calificación

41 Jesús Castillo López, presidente de la Comisión dispuso que a *El Suavecito* se le hicieran algunos cortes, mientras que a *Casa de vecindad* se le suprimieron dos secuencias. Emilio García Riera. *Historia documental...* Tomo V. Página 170.

42 *Ibid.*

43 Ramón Pereda, en *Testimonios...* Vol. 2. Página 50.

44 Emilio Gómez Muriel, en *Testimonios...* Vol. 3. Página 87.

moral. De esta manera, el público podría tener bien claro qué era lo bueno y qué lo malo, y obtuviera ese catálogo de conductas adecuadas al que se refería Carlos Monsiváis. Más que representar la realidad del momento, las cintas de los años cuarenta se preocuparon por calificarla éticamente, representando así la manera de ver al mundo de quienes las realizaban.

### Los que hicieron el cine de los cuarenta

Los valores expresados por las películas estuvieron condicionados por las vivencias y experiencia personal de quienes las hicieron. Creo que no es aventurado ver a los creadores del cine mexicano de los años cuarenta -productores, directores, argumentistas, adaptadores, editores, fotógrafos, músicos y actores- como una generación definida.<sup>45</sup> A pesar de sus diferencias individuales, comunes en todo grupo de seres humanos, poseían una manera similar de ver al mundo, la cual transmitieron en las películas en que participaron. La mayoría de ellos provenían de una clase media a la que Emilio García Riera ha caracterizado como "muy dada a la especulación, muy norteamericanizada, muy hispanofila, muy atemorizada" de las transformaciones que traía consigo la modernización del país.<sup>46</sup> Eran pocos quienes, como el productor Salvador Elizondo, provenían de la clase alta, o bien, que como Julio Bracho, nacieron en familias de una vieja aristocracia porfiriana venida a menos después de la revolución. En su mayoría fueron representantes de las capas medias de la población.

Si bien la clase media de los años cuarenta estaba integrada por algunos grupos que, como rancheros, comerciantes y funcionarios, se vieron afectados por el estallido de la revolución de 1910, también fue conformada por grupos que se beneficiaron con las transformaciones sufridas en el país después de la lucha armada.<sup>47</sup> Los sectores medios fueron favorecidos por el crecimiento de la industria y los servicios públicos vivido a partir de la década de los treinta. Ya durante el cardenismo los sectores medios constituían entre el 8 y el 9% del total de la población mexicana.<sup>48</sup>

---

45 Pienso que en el caso de las personas que intervinieron en la elaboración de películas en México entre 1941 y 1952 es aplicable el esquema desarrollado por Luis González en *La ronda de las generaciones*. México, SEP-Foro 2000, 1984.

46 Emilio García Riera. *Historia documental...* Vol. II. 1a. ed. ERA, 1970. Página 7.

47 Ricardo Pérez Montfort. *Por la patria y por la raza. La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995. Página 42.

48 Luis González. *Los artifices del cardenismo. Historia de la Revolución Mexicana (1934-1940)*. México, El Colegio de México, 1979. Páginas 33-34.

En lo que respecta a la gente del cine, algunos provenían de un medio provinciano, como el argumentista Mauricio Magdaleno o el director Emilio Gómez Muriel, que eran hijos de comerciantes del Bajío (Aguascalientes y San Luis Potosí respectivamente) cuyas familias emigraron a la Ciudad de México durante la revolución. Muchos vivieron de pequeños la incertidumbre característica de este período, como es el caso de la familia de Roberto Gavaldón, quien nació en Cd. Jiménez, Chihuahua. Salvador Novo, amigo de la familia de Gavaldón, escribió sobre ella lo siguiente:

Recuerdo con absoluta claridad a sus padres, el austero, de anteojos, y ella robusta y blanquísima, amiga de mi madre, y como la señora enfermó del corazón por los frecuentes sustos que entonces recibían las familias por causa de un Pancho Villa que a cada rato troteaba el pueblo, y nos imponía el encierro y la privación de otros alimentos que los contenidos en nuestros amplios corrales llenos de comestibles animales.

Para mucha gente del cine de los años cuarenta la revolución significó un período difícil durante la infancia, lo cual sin duda determinó la añoranza del porfiriato y desconfianza a la revolución manifestada en sus películas posteriormente. Otros contaban con la suficiente edad para participar en el conflicto, o cuando menos, asegurar que habían participado. Fue el caso de Chano Urueta y Emilio Fernández, quienes decían haber militado en las tropas de Francisco Villa. Pero por lo común, vivieron el período de niños y solían recordarlo con desagrado, en tanto que había determinado cambios inesperados para sus familias. La de Raúl de Anda, por ejemplo, se vio obligada a emigrar de Jalisco a la Ciudad de México; en el caso del editor Jorge Bustos, hijo de un mayor del ejército porfiriano, su familia se vio en apuros económicos durante la revolución. Las dificultades vividas por esta generación a causa de los problemas políticos no terminó en la década de los veinte. Algunos, todavía pequeños, como los hermanos Rodríguez (Roberto, Joséito e Ismael) tuvieron que dejar el país en tiempos de Plutarco Elías Calles dado que su padre participó en grupos de oposición católica. Otros que ya tenían la edad para participar en la vida política y en su época estudiantil simpatizaron con el movimiento vasconcelista.

Los realizadores crecieron en un país cuyas convulsiones políticas llegaron a alterar su vida personal (hay que pensar que la relativa estabilidad comenzó apenas en el sexenio de Manuel Ávila Camacho). Es natural que hayan tenido cierta desconfianza ante el desorden y que optaran por una estabilidad a la que identificaron con la tradición. En este sentido, era lógica la recuperación nostálgica del México anterior a la revolución hecha por las películas de Juan Bustillo Oro o la representación constante de un campo por el cual no había pasado el reparto agrario. Revaloraron aquello que por el desorden revolucionario no habían podido vivir y sentían que les correspon-

día. Las películas mexicanas de los años cuarenta reflejaron, en términos generales, el conservadurismo y el miedo al cambio de la clase media que las produjo.

Por otra parte, el país vivió en los años cuarenta un proceso de modernización. Con la consolidación de industrias crecieron las ciudades y se modificaron considerablemente las costumbres al empuje de una nueva forma de vida urbana. La clase media -a la que pertenecía la mayor parte de los cineastas- veía el proceso de una manera dual. Por una parte estaban conscientes del atraso del país y anhelaban el *progreso* y la *civilización*, mientras que por otra, desconfiaba de las transformaciones que la modernidad en la vida cotidiana. Sin que nadie se los pidiera directamente, la gente del cine se dedicó a emitir juicios morales sobre un mundo que cambiaba y que según ellos necesitaba reforzar sus valores. No es que se hayan negado a la modernización del mundo, sino que esperaban que el cambio no implicara la pérdida de una moral que consideraban imprescindible. El escritor Carlos Monsiváis ha sintetizado este proceso irónicamente: "Si la modernidad va a imponerse, que sea sin sobresaltos, sin faltas de cortesía..."<sup>49</sup>

Ante la paulatina transformación de la sociedad, las cintas de la época se dieron a la tarea de enaltecer los valores de antaño: la familia se convirtió en bastión de las tradiciones y única tabla de salvación ante la podredumbre del mundo contemporáneo; el campo fue visto como un lugar en que la sociedad podría mantenerse pura, mientras que las ciudades, en tanto que síntesis de la modernidad, representaron al vicio y la perdición; ante la vorágine del capitalismo que sustenta el esfuerzo y la ambición personal como vía de mejoramiento, exaltaron las virtudes de la pobreza. En los siguientes capítulos revisaremos cómo esta generación de cineastas definió, a través de sus películas, una particular manera de ver al mundo.

---

<sup>49</sup> Carlos Monsiváis. "Sociedad y cultura", en *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta*. México, Grijalbo-CNCA, Los Noventa, 1986. Página 267

#### IV.- LA GEOGRAFÍA DE LA MORAL. EL CAMPO Y SUS HABITANTES

##### El pueblo y el rancho

Hemos visto en páginas anteriores cómo la realización en 1936 de *Allá en el Rancho Grande* fue un precedente importante de la representación del campo en el cine mexicano. Apareció como un espacio atemporal, un lugar a salvo del progreso y de la corrupción de las costumbres que supuestamente caracterizaban a la vida urbana. Las distintas clases sociales demostraban que podían convivir tranquilamente bajo un orden muy similar al de los tiempos de don Porfirio, en el ambiente protector de la hacienda; pareciera que la única causa de conflicto entre estos honestos rancheros era la conquista del amor de una mujer. El éxito temático de esta película, en el país y el exterior, provocó la realización de decenas de imitaciones de su modelo argumental por más de dos décadas. En todas ellas se repetía una concepción parecida del campo como un espacio geográfico que fungía como determinante esencial de la moral de sus habitantes, y en ocasiones, del país.

Sin embargo, la representación del campo en el cine mexicano no la inició Fernando de Fuentes en 1936. Desde la época muda hubo una gran cantidad de cineastas que se preocuparon por representar un ambiente campirano en sus películas. Cintas como *En la hacienda* y *La parcela* (1921) de Ernesto Vollrath, o *El crimen del otro* (1921) de Carlos Stahl intentaron mostrar las bellezas del paisaje mexicano, así como la hombra y el honor de sus habitantes. En parte como una respuesta al desprestigio continuo de la imagen del país hecha por los *westerns* estadounidenses, y también como reflejo del nacionalismo que dominó el panorama cultural de los años veinte, Aurelio de los Reyes ha señalado que algunas veces las películas de tema nacionalista se inspiraban en el costumbrismo romántico de finales del siglo XIX, con películas como *El caporal* y *El Zarco* (1920) de Miguel Contreras Torres.<sup>1</sup> Ciertamente, la literatura del siglo pasado ya había avanzado en la definición del entorno rural como símbolo y esencia del temperamento nacional. Por ejemplo, el escritor Luis G. Inclán escribió en la introducción de *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja, o los charros contrabandistas de la rama*, una novela de aventuras publicada durante el Imperio de

1 Aurelio de los Reyes. *Medio siglo...* Página 68.

Maximiliano, sobre sus personajes: " En estos charros se ve patentizado el verdadero carácter mexicano, y las virtudes naturales de los rancheros...".<sup>2</sup>

En los años veinte la cultura del país vio la consolidación de un lenguaje nacionalista que se venía perfilando desde fines del porfiriato. La búsqueda de la imagen país y sus tradiciones se hizo desde muchos ámbitos. En la Secretaría de Educación Pública José Vasconcelos y un grupo de artistas e intelectuales se dieron a la tarea de ubicar a la nacionalidad mexicana en una perspectiva universal. Otras personas, menos notables pero sin duda más notorias, hicieron la búsqueda por otros medios. Periodistas, literatos, compositores de música popular y argumentistas del teatro de revista participaron en la elaboración de obras ligeras y de acuerdo con el gusto del público que machacaron insistentemente en el tema del nacionalismo. Para ellos, el campo resultó el lugar natural en donde se deberían buscar las más puras tradiciones mexicanas. Si la ciudad representaba la corrupción de las costumbres propias por la influencia de las culturas extranjeras (principalmente la europea y norteamericana), el campo era el lugar donde por naturaleza se preservaba la tradición y habitaban los "verdaderos mexicanos". En obras del género chico de la época, como *Los efectos de la Santunga* (1920) o *El granito de sal* (1923), se llevaron a cabo representaciones de las tradiciones rurales mexicanas, haciendo énfasis en la fórmula *campo = tradición = mexicanidad*.

Contra la diversidad de tipos que ofrecía el campo mexicano (jarochos, norteños, yucatecos, huastecos, etc.) el teatro de revista y la prensa de los años veinte comenzaron a formar la imagen de una pareja aglutinadora de la representación ideal del país: el charro y la china poblana. El mundo y la cultura del Bajío, con mariachis, haciendas, caporales y jarabe tapatío, terminaron por imponerse como una síntesis de la personalidad típica mexicana.<sup>3</sup> Los medios masivos de comunicación de la época, el cine y posteriormente la radio, no fueron ajenos a este proceso y participaron activamente en la conformación de una síntesis popular de *lo mexicano*. En el caso del cine, quienes participaron en la elaboración de películas ubicadas en el campo hicieron énfasis en la caracterización de lo nacional propuesta por el teatro de revista. Algunos de ellos, como Gustavo Sáinz de Sicilia y Carlos Rincón Gallardo (director y productor el primero, miembro prominente de la Asociación Nacional de Charros y actor ocasional el segundo) eran conocidos por su postura conservadora, aristocrática y añorante de los tiempos de don

2 Luis G. Inclán. *Astucia*. México, Promexa, 1991. Página 125.

3 Ver Ricardo Pérez Montfort. "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional. 1921-1937." En *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. México, CIESAS, 1994.

Porfirio y del orden que permitía que en las haciendas se preservaran íntegras las tradiciones bajo la sombra tutelar del patrón.<sup>4</sup>

Curiosamente, la construcción de la imagen del campo como lugar prototípico de la mexicanidad se hizo desde la ciudad y fue difundido principalmente por las clases alta y media urbana, en muchas ocasiones a partir de una posición conservadora. Fueron personajes como Carlos Rincón Gallardo, conde de Regla y marqués de Guadalupe, uno de los principales promotores de la charrería, quienes buscaron en la imagen del charro campesino una síntesis acabada de la mexicanidad. Rincón Gallardo había sido jefe de los rurales en los últimos años del porfiriano y tuvo que salir exiliado del país tras la caída del régimen de Victoriano Huerta. En la década de los veinte se vinculó estrechamente con otros personajes similares, como Gustavo Sáinz de Sicilia, fundador del partido fascista mexicano en 1922, Alfredo B. Cuéllar, próspero negociante y ocasionalmente director de cine mudo y Miguel Contreras Torres para propiciar la imagen del charro como símbolo de nacionalidad, ya fuera en películas o bien a través de artículos publicados en *El Universal*, diario fundado por Félix Palavicini en 1917 que sirvió de tribuna para muchos conservadores nostálgicos del porfiriano.<sup>5</sup>

Las cintas mudas dirigidas por Miguel Contreras Torres, como *El caporal* (1921), *El hombre sin patria* (1922) o *El águila y el nopal* (1929), a veces con la colaboración de Sáinz de Sicilia, pueden ser vistas como un ejemplo de la construcción del estereotipo campesino por parte del cine en los años veinte. Quizá la más representativa sea *El caporal*. En ella el mismo Contreras Torres protagonizó las aventuras y pasiones amorosas del empleado de una hacienda lleno de fidelidad hacia su patrón; tanta, "que renuncia al amor de la hija del hacendado, a pesar de haber sido correspondido". La película fue bien recibida por la crítica de la época. Por una parte, hacía una reivindicación de las tradiciones mexicanas en un momento en el que se Hollywood difundía una imagen negativa de México, al tiempo que muchas cintas producidas en el país se ocupaban más de dramas protagonizados por la aristocracia que de una temática propiamente nacional. Además, la imagen que daba del México rural era muy grata para los espectadores. Mostraba un espacio del cual no era posible avergonzarse. Aurelio de los Reyes ha citado una crítica de la época que refleja claramente esta posición: "No crea usted [...] que en la película aparecen indios miserables y casacas más miserables aún. No, México tiene

4 *Idem*. Páginas 126-127.

5 Aurelio de los Reyes. "El nacionalismo en el cine, 1920-1950: Búsqueda de una nueva simbología." En *El nacionalismo y el arte mexicano*. IX Coloquio de Historia del Arte. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986. Páginas 288-289.

6 *Idem*. Página 287.

bellezas imponderables y los verdaderos hombres de hacienda no son los exponentes de una raza degenerada e inútil".<sup>7</sup>

El escenario estaba dado. La búsqueda hecha por el cine mudo de un buen ejemplo de la nacionalidad mexicana había dado con la figura del charro criollo o mestizo (no los indios, que como vimos en la cita anterior, eran vistos por algunos como "exponentes de una raza degenerada e inútil") y con su ambiente natural: la hacienda porfiriana. Esta escenificación se hacía de espaldas a la realidad del campo posterior a la revolución, ignorando el reparto agrario y la miseria, el cine mudo comenzó a producir la imagen de un campo atemporal, charro, y celoso de la tradición, que halló su forma sintetizada en *Allá en el Rancho Grande* una vez iniciada la producción industrial. El éxito de taquilla dentro y fuera del país permitió la insistencia en este tipo de temas hasta bien entrados los años cuarenta. Los temas se repetían y el género ranchero apenas se modificaba por la aparición de nuevas parejas de estrellas que lo interpretaban: de Tito Guizar y Esther Fernández a Jorge Negrete y Gloria Marín.

El cine convirtió al campo en un espacio mítico, que lejos de intentar reflejar fielmente la realidad del momento, solía ser la representación de la añoranza por el pasado o por lo que querían del presente por parte de quienes realizaban las películas. En este sentido, como producto imaginario, estuvo cargado de una moralidad determinada: era el espacio en donde habitaban los *verdaderos mexicanos*, que gracias al respeto por las tradiciones mantenían una serie de valores característicos. En cintas como *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (1941) de Joselito Rodríguez, *Los tres García* y su secuela *Vuelven los García* (1946) de Ismael Rodríguez, *Juan Charrasqueado* (1947) de Ernesto Cortázar o *Tal para cual* (1952) de Rogelio González, personajes encarnados por Jorge Negrete, Pedro Infante y Pedro Armendáriz insisten en la representación estereotípica de un campesino simpático, valiente, mujeriego y sobre todo, muy mexicano. Estos personajes mantienen en alto la imagen nacional entre jarpeos, serenatas y pleitos en las cantinas. La vida en el campo les sirve como marco para su honbría y virtud.

Lo común en estas películas, siguiendo el esquema establecido por *Allá en el Rancho Grande*, es que el campo sea representado como un espacio por donde el tiempo no ha pasado. Una buena cantidad de cintas del género ranchero solían eludir la representación del momento histórico de los años cuarenta para hacer caracterizaciones que en su mayoría podrían ser ubicadas

---

<sup>7</sup> José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano". *Cinema Reporter*, 22 de marzo de 1952. Citado por Aurelio de los Reyes en *Medio siglo...* Página 90.

a finales del siglo XIX. Lo prueban melodramas como *El peñón de las ánimas* (1942), de Miguel Zacarías, o *La posesión* (1949) de Julio Bracho, que tratan de los amores imposibles entre parejas que pertenecen a familias que como capuletos y montescos pelean por la posesión de la tierra en un campo por el que la revolución, el progreso y las leyes no han pasado todavía. La referencia constante a un costumbrismo porfiriano (*La posesión*, por ejemplo, era la tercera versión cinematográfica que el cine mexicano hacía de *La parcela*, novela de José López Portillo) hace sospechar que el campo pre-revolucionario significaba mucho para los directores y productores de la época.<sup>8</sup>

El género ranchero se aferraba a la tradición como condición de vida. Eran extrañas las películas que hacían alguna referencia a su presente. Predominaba un cuadro costumbrista que en términos generales podría haberse ubicado a finales del siglo XIX o principios del XX. Cuando por casualidad aparecía una representación del campo tal cual era en la época, el género perdía veracidad. Es el caso de *Dos tipos de ciudad* (1952), comedia ranchera de Ismael Rodríguez protagonizada por Pedro Infante y Jorge Negrete en la que los charros conducen autos modernos y en las serenatas se incluye un repertorio de boleros. Son los estereotipos del género. Al romper el estereotipo de la tradición, el charro y la imagen que representa, pierden toda su credibilidad y la comedia se sostiene únicamente por el enredo.

Muchas veces, en el cine mexicano de los años cuarenta la moralidad del campo se definía por contraposición a la urbe. Si la ciudad era el espacio natural del cosmopolitanismo, el campo resultaba algo así como el lugar que resguardaba la tradición. El ambiente se prestaba para que los hombres se formaran honestos, sanos y trabajadores, mientras que las mujeres se hacían una especie de prototipos de virtud, abnegación y timidez. El antagonismo de actitudes entre los habitantes del campo y la ciudad se utilizaba como una manera de expresar estereotípicamente las características de cada uno. Las comedias y melodramas repetían incansablemente el asunto. Este recurso se había utilizado desde la época del cine mudo (por ejemplo, desde la realización de la comedia *Viaje redondo* en 1919, con el Cuatezón Beristáin) como recurso para burlarse de la ingenuidad de los provincianos de visita en la ciudad o bien, para mostrar la maldad o corrupción de los ciudadanos. Se llevaba a cabo un doble juego. Se reían de la tozudez de los campesinos, aunque por otra parte los admiraban en su rectitud, honestidad y como ejemplo de quien guarda la pureza de las tradiciones.

---

8 Sobre la aportación de la novela costumbrista del siglo XIX al cine mexicano, ver Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*, páginas 133-140.

Esta línea argumental se siguió por mucho tiempo, y se encuentra claramente en cintas como *Los millones de Cbaflán* (1938), de Rolando Aguilar y *El gallo giro* (1948), de Alberto Gout. Esta última película trata la historia de un joven ranchero que viene a la capital a tratar de ganarse la vida como cantante. Similar a esta cinta, aunque más explícita en lo que se refiere a la contraposición de valores entre el campo y la ciudad es *Siempre tuya* (1950) de Emilio Fernández. Es sobre una pareja de campesinos zacatecanos que orillados por la miseria emigran a la ciudad de México. El hombre consigue el éxito en la ciudad al comenzar a cantar en la radio, aunque sucumbe ante una serie de tentaciones propias de la ciudad: la ostentación de la riqueza y la vida disipada. En su momento más bajo -como si se quisiera subrayar su decadencia- se encapricha con una gringa. Está a punto de abandonar a su mujer cuando descubre que está embarazada. Entonces recapacita y decide alejarse de la ciudad y el éxito para regresar al campo con su mujer a llevar una vida tranquila. Pareciera que para el Indio Fernández, director de la película, su protagonista no podría haber vivido una vida tranquila y reconciliada con su mujer en la ciudad.

En muchas cintas se muestran comentarios acerca de lo difícil que es llevar una vida decente en la ciudad. En *Una familia de tantas* (1948), de Alejandro Galindo, don Rodrigo Cataño (Fernando Soler) es un padre conservador de clase media que comenta a su sobrino Ricardo (Carlos Riquelme): "Y no creas, a mí todavía me asalta el deseo de vivir en la provincia. No cabe duda de que es el único lugar de la República donde todavía se observan las buenas costumbres". Aunque es claro que en este diálogo Alejandro Galindo cargaba la intención de subrayar el conservadurismo de algunos miembros de la clase media, no deja de ser una muestra de lo que el cine de la época pensaba acerca de los peligros que implica vivir en la ciudad. Otras películas de argumentos más livianos, como *Dos tipos de ciudad* (1952) de Ismael Rodríguez, mostraban en su trama la desconfianza ante la vida en la ciudad. En esta comedia ranchera se narra que una muchacha provinciana fue narcotizada en una fiesta en la ciudad de México para que un villano abusara de ella. Resultado: la muchacha quedó embarazada y Pedro (Infante), un buen muchacho campesino y amigo suyo se casa con ella para darle nombre a su hijo.

Los provincianos suelen aparecer como inocentes ante la perversidad de los ciudadanos. Abundan las advertencias acerca de cómo deben de cuidarse de sus artimañas. En *La hermana impura* (1947) de Miguel Morayta hay un ingeniero que llega a un pueblo y corteja a Laura (Sofía Álvarez), una muchacha inocente. La criada de la casa<sup>9</sup> se ve forzada a prevenirla de la siguiente manera: "Yo no sé, niña Laura, pero el ingeniero es hombre de

ciudad. Y una no sabe de los hombres que vienen por acá". Los catrines de la capital solían representar personajes negativos, ya fueran astutos, maliciosos o cobardes. Es el caso de aquél que representaba Víctor Manuel Mendoza en *Ay Jalisco, no te rajes* (1941) de Joselito Rodríguez: un *fifi* que se vale de artimañas y de su dinero para ganar el amor de una mujer (Gloria Marín). Por otra parte, la astucia de los ciudadanos no se restringía únicamente a los hombres. En *Por ellas aunque mal paguen* (1952) de Juan Bustillo Oro hay un diálogo que dice: "Ten cuidado, José Manuel. Esas catrinas de la capital son ansina de truchas, y nosotros los payos ansina de tarugos".

Las virtudes del campo incluso podían llegar a ser terapéuticas para la maldad urbana. Esto sucede en varias películas, como *La fe en Dios* (1949), de Raúl de Anda. En ella un grupo de maleantes de la capital que es perseguido por la policía huye hacia la frontera y se refugia en un pequeño poblado cerca del camino. Para pasar desapercibidos, deciden hacer pasar a uno de ellos (Domingo Soler) por el nuevo cura del pueblo. Casualmente, se comienzan a realizar curas milagrosas que los inocentes campesinos atribuyen al falso cura. Al final, los hampones se arrepienten de su maldad y piden perdón a Dios. En *Por ellas aunque mal paguen* Juan Bustillo Oro cuenta la historia de una familia de aristócratas en bancarrota que trata de aprovecharse de un rico ranchero casándolo con una de sus hijas para así poder seguir con su lujoso tren de vida. El ranchero urde una trampa para hacerlos trabajar en su rancho y que le tomen cariño al trabajo.<sup>9</sup>

En el mismo sentido regenerativo está *Primero soy mexicano* (1950) de Joaquín Pardavé. Es sobre un ranchero rico del Bajío que manda a su hijo a estudiar medicina a los Estados Unidos. El hijo (Luis Aguilar) regresa hecho un pocho al que ya no le gustan los chilaquiles. El cosmopolitanismo gringo (equiparable al de la ciudad) lo ha convertido en un villano: desprecia a su padre porque es analfabeta; rehúsa a ser médico rural y opta por montar un consultorio en la ciudad; abusa de Lupe (Flor Silvestre), su novia de la infancia, la embaraza y se niega a casarse con ella. Sin embargo, ante tanta indignidad, la vida en el campo y el regreso paulatino a sus tradiciones lo van

9 Es curiosa la repetición en el cine mexicano del personaje de la sirvienta como una especie de conciencia de los habitantes de la casa. Desde personajes como la criada de *El compadre Mendoza* hasta las caracterizaciones que hicieron famosa a Fraustita (Dolores Camarillo), las sirvientas suelen hacer el papel de testigo a la vez que juez de los actos de la familia.

10 Esta exaltación de los campesinos honestos y trabajadores parece haber sido muy del gusto del público y de los productores. Esta película estaba basada en una obra de A. Fernández Lepina ("Los Mollares de Aragón") que ya había sido llevada a la pantalla por el mismo Bustillo Oro en 1940 con el título de *Al son de la marimba*. Emilio García Riera, *Historia documental...* Tomo 6. Página 197.

regenerando. Acaba, como todos los del rancho, agarrándose a balazos y echando carreras de caballos con su rival en amores, enmendando la plana con la mujer deshonrada, reconciliándose con su padre, y por supuesto, comiendo guisos con chile.

La línea argumental de *Primero soy mexicano*, que establecía la similitud entre lo citadino y lo pocho, ya había sido tratada anteriormente en el cine mexicano. En 1940 Raúl de Anda registró ante el Departamento de Propiedad Artística y Literaria el argumento de *El regreso del charro negro*, una película que nunca llegó a filmar.<sup>11</sup> El argumento trataba de cómo Raúl, el hijo de un hacendado, después de haber pasado un largo periodo en los Estados Unidos regresa a la hacienda en la que había nacido, acompañado de Ildefonso, un amigo suyo de la ciudad, y de un gringo, Mr. Wolf, a quien desea vender la hacienda para establecerse en la capital. La hacienda está muy venida a menos, ya que es continuamente hostigada por un grupo de maleantes que quieren hacerse de ella. Los peones se decepcionan al ver cómo el hijo del patrón (que según el argumento viene vestido *a la inglesa*) ha venido únicamente a venderla. Sin embargo, los ataques continuos del grupo de fascinerosos al solar paterno hacen que Raúl cambie de actitud. Se viste con el traje negro de charro que perteneció a su padre, doma un potrero salvaje, combate a los maleantes, decide quedarse con la hacienda y se casa con la hija del administrador.

En el caso de *El regreso del charro negro*, Raúl de Anda quiso oponer dos tradiciones culturales opuestas. La actitud inicial del protagonista, al tratar de convertir la tierra en un valor de cambio, se oponía a la tradición hispánica de la querencia (el amor por la tierra) y la permanencia en el lugar en que nació defendiendo feudalmente a los trabajadores de la hacienda de quienes la atacan. Está dispuesto a vender la hacienda a un gringo (Mr. Wolf), que como buen anglosajón (y como su nombre lo indica) es presentado por el argumento como un lobo sin arraigo y quien únicamente le interesa producir ganado en el lugar para ganar dinero. La oportuna conversión del hijo del amo salva a la hacienda, que estaba mermada por el abandono del patrón. Como si los campesinos necesitaran de un hacendado para vivir productivamente. En este sentido, el argumento continúa con la exaltación de un campo porfiriano comenzada por el cine de los años treinta.

---

11 Aunque la cinta no llegó a realizarse, dió pie a una serie de películas que haría famoso a Raúl de Anda. El argumento de *El regreso del charro negro* se encuentra en el Archivo General de la Nación, Propiedad Artística y Literaria, Vol. 571, exp. 11, 161.

Contra la representación de un campo idílico planteada repetitivamente por las películas de charros convencionales, en la década de los cuarenta aparecieron cintas que vieron de una manera distinta al campo. Es el caso de aquellas realizadas por directores más ambiciosos, como Emilio Fernández y Roberto Gavaldón, quienes asesorados por buenos argumentistas (Mauricio Magdaleno y José Revueltas respectivamente) filmaron historias en donde el campo aparecía como una realidad un poco más compleja que la planteada por cintas convencionales. Lo común en ellas es que el campo apareciera como el escenario natural para la desgracia, presentada esta última como condición de vida del pueblo mexicano. Además, plantearon problemas como el cacicazgo, la violencia, la pobreza, el atraso y la situación del indio.

### El indio y la tierra

En términos generales, la búsqueda cinematográfica de un tipo que representara al campesino mexicano se dirigió hacia la figura de un charro más criollo que mestizo (habitualmente Jorge Negrete en el primer caso y Pedro Armendáriz en el segundo). Sin embargo, como influencia de las corrientes indigenistas de la década anterior, algunas películas de los años cuarenta se preocuparon por la representación del indio como habitante del campo y como un representante de la mexicanidad más pura. Si las urbes representaban al México corrupto por las costumbres extranjeras, y el campo era visto como un resguardo de la tradición, lo indio significaba la raíz y la conexión con la profundidad del ser nacional. La imagen de los indígenas tenía una doble lectura. Por una parte guardianes de la más profunda mexicanidad, además de férreos defensores de la tradición no occidental. Para el cine, eran personajes profundos cuya desgracia solía ser la introducción de ladinos y extranjeros en su microcosmos.

Quizá el director más interesado en la década de los cuarenta por la representación de los indios en la pantalla fue Emilio Fernández. En cintas como *María Candelaria* (1945), *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947) y *Maclovía* (1948) hace aparecer a los indígenas como una especie de raíces de la mexicanidad. En estas cintas de Emilio Fernández, el mundo rural que habitan los indígenas aparece como un espacio puro que los preserva de la maldad y la ambición del hombre civilizado. En este sentido, es probable que su película más representativa sea *La perla*, escrita y adaptada por el estadounidense John Steinbeck. En ella, Pedro Armendáriz (Quino) y María Elena Marqués (Juana) protagonizan a una pareja de pescadores indígenas que viven en la miseria, marginados de un mundo en el que mandan los extranjeros y los ladinos. Un día encuentran una perla enorme y creen que con ella saldrán de pobres y podrán acceder a una vida que les ha sido negada. Quino

sueña lo que hará con el dinero una vez que consiga venderla: se comprará una pistola y un rifle, le dará zapatos a Juana y su hijo aprenderá a leer... "La perla nos hará libres", termina diciendo. Sin embargo, la perla les trae la desgracia, en tanto que los aleja de su mundo inocente y los mete de lleno a la vida corrompida de la civilización. Extranjeros y ladinos, representantes de la maldad en la cinta, ambicionan la perla y tratan de quitársela a Quino por varias vías: emborrachándolo, ofreciéndole dinero y objetos materiales, etc.. Juana ha presentido la desgracia que la perla trae consigo y en algún momento de la película pide a Quino que la arroje al mar. "Quiébrala entre dos piedras. Destruye la perla, porque si no, ella nos va a destruir a nosotros". No se equivocaba. Los traficantes persiguen a la pareja, por lo que deben de huir con su hijo pequeño, que muere durante la persecución. Finalmente, se deciden a arrojar la perla a un acantilado. En la secuencia final, una voz en *off* se encarga de dejar bien claro cual es la moraleja de la película:

Dejaron a Juanito debajo de un montón de piedras en la montaña y regresaron a su hogar. Dicen los ancianos que caminaban como sonambulós al atravesar la aldea. Y la perla que había sido esperanza y belleza, se convirtió en fealdad, avaricia, muerte y soledad.

En *La perla* Emilio Fernández coincide con Steinbeck en su visión del indio como un buen salvaje que se corrompe al contacto con el mundo civilizado. Sin embargo, en otras películas del Indio Fernández la civilización aparece como una fuerza creativa. Es el caso de *María Candelaria* (1935), película que consagro al director, y a la que la excelente fotografía de Gabriel Figueroa diera renombre internacional. La cinta, escrita por Fernández y adaptada por Mauricio Magdaleno, narra la historia de una pareja de indios (protagonizada por Pedro Armendáriz y Dolores del Río) que son hostigados por las supersticiones de los habitantes del pueblo (Xochimilco) y por la perversidad de los ladinos, representada en personajes como don Damián (Miguel Inclán), el desalmado tendero que en cobro de sus deudas les quiere quitar su cochinita, lo único que poseen para casarse. A diferencia de *La perla*, donde extranjeros y criollos representan el mal que acecha la pureza de los indios, en *María Candelaria* la maldad está representada por los ladinos. Los personajes que representan a la civilización (por ejemplo el cura y el pintor) intentan en todo momento defender o ayudar a María Candelaria y a Lorenzo Rafael, aunque en ocasiones causen su desgracia. Es el caso del pintor, quien desea retratar a la protagonista desnuda, ya que en su opinión representa "la esencia de la raza mexicana, delicada, emotiva y maravillosa".<sup>12</sup> Ella accede a posar para obtener el dinero para sacar de la cárcel a su enamorado, aunque esto le causará el ser repudiada por el pueblo.

12 Este diálogo es citado por Emilio García Riera en *Historia documental...* Volumen III, Página 67.

Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno dejan ver el mismo punto de vista en otras películas como *Maclovía* (1948), en donde Pedro Armendáriz y María Félix protagonizan una pareja indígena michoacana pura e inocente que sufre por la maldad de los ladinos, representados en este caso por los oficiales del ejército federal. Sin embargo, y esto ya había sido sugerido en *María Candelaria*, con personajes como el cura y el pintor, que muestran comprensión hacia los indios, hay dos personajes que como voceros del mundo civilizado, encierran a la población indígena hacia la solución de sus problemas: el juez y el maestro de escuela. Aunque el Indio Fernández veía en los indios un estado de pureza asegurado por su lejanía con la civilización, también sugería una posibilidad de redención de la miseria y la marginación dentro de las normas del mundo civilizado. De manera similar al indigenismo en boga en aquel momento, Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno veían en la asimilación al México moderno la respuesta a la problemática indígena. Planteaban argumentos donde la bondad de las fuerzas civilizatorias, ya fueran las leyes, la educación o el cristianismo, eran las únicas armas con las que los indios podrían iniciar una lucha contra la perversidad que los atacaba: ya fuera la de los ladinos explotadores, o bien la de la desgracia que acompaña a la superstición y la ignorancia.

Esto sucede claramente en *Río Escondido* (1947), donde María Félix protagoniza a una maestra rural que es enviada a un pueblo remoto ni más ni menos que por el *señor presidente*. Ahí se enfrenta con un cacique villano, don Regino (por supuesto, Carlos López Moctezuma), que tiene sometida a la población. Un viejo del pueblo (Eduardo Arozamena) le hace una relación a la maestra del mal que el cacique causa a la población:

- El día en que nací ese hombre, Dios nuestro Señor condeno a Río Escondido. Don Regino no es un cristiano, niña. Es una fiera. Por que los animales daneros del monte. A mi hijo, me lo mató hace un año. Vino el probecito a hacer su servicio social pa' recibirse de doctor. No le pudo curar un caballo que tenía muerto y aquí está enterrado, junto a su madreita.

Todos éramos como raíz. Raíces de Río Escondido que crecimos juntas, y solo a hachazos nos pudieron separar. Vayase de aquí, niña. No eche raíces en Río Escondido pa' que mañana no tenga que llorar como yo lloro.<sup>15</sup>

Según Fernández y Magdaleno, el principal problema de su pueblo imaginario (*Río Escondido*) -y uno de los más importantes de la provincia mexicana- eran los viejos sistemas de cacicazgo que impedían un progreso

---

13 Por cierto, el Indio y Magdaleno se auto-plagian en eso de "las raíces" a las que solo el hacha separa. Ya habían usado esa metáfora en *Flor silvestre* (1945), en aquella secuencia en la que dos peones (Agustín Isunza y el *Chicote*) explican al patrón (Miguel Ángel Ferriz) la relación que los vincula a la hacienda.

que, según la película, el supremo gobierno buscaba ansiosamente. En este caso, don Regino, el cacique del pueblo, ha impedido sistemáticamente el progreso del pueblo. Como vimos en el diálogo anterior, mató al practicante de medicina porque no pudo curarle a su caballo; convirtió a la escuela en caballeriza y a la anterior maestra rural (Columba Domínguez) en su amante. Se enamora de Rosaura (María Félix) y manda matar a su querida, porque teme que si la deja viva, pueda armar un lío en México: "No vaya a ser que el nuevo gobierno de veras haya cambiado...", dice después de dar la orden.

El médico Felipe (Fernando Fernández) y la maestra Rosaura (María Félix) son la expresión de la política de un buen gobierno revolucionario que lucha por llevar el progreso al pueblo. Una enseñando a leer y escribir a los niños indígenas. El otro promoviendo la vacunación. Para la obra de redención de los indios del pueblo cuentan con una ayuda valiosa: la del cura del pueblo (Domingo Soler), que representa la caridad que al cacique le falta. Al parecer, para Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno, sin la Iglesia la vida del pueblo sería desolada. Lejos de seguir con una tradición liberal jacobina, ven en esta institución religiosa un buen instrumento para el cambio. En la película el cura puede hacer cosas que los esbirros del cacique no consiguen, como se ve en la secuencia de la vacunación del pueblo en el atrio de la iglesia. Rosaura y Felipe convence a don Regino de vacunar al pueblo. La gente del cacique trata de acarrear a los indios a la plaza para que los vacunen contra la viruela y no lo logra, incluso a balazos, ya que los habitantes, en parte por superstición y en parte por desconfianza hacia el cacique, se rehusa. La maestra insta al cura para que toque la campana. Entonces la gente se acerca sumisa y fervorosa. Una vez que les ha hablado de la importancia de la vacunación, los pobladores intentan arrodillarse. El cura se los impide: "No, no. Primero vayan a que los vacunen. Déjense de besuqueos y cumplan con su deber." En este caso, igual que en *María Candelaria*, Fernández y Magdaleno presentan en la figura del cura una fuerza caritativa que permite la redención del indio.

Incluso hay una secuencia de *Río Escondido* en la que el cura incita al pueblo a la rebelión contra el cacique. Los indios acuden a la iglesia para sacar al crucifijo en procesión para pedir a Dios el fin de la sequía. El cura les dice sería más efectiva la demanda organizada del agua que acapara el cacique en su aljibe:

- Yo sé lo duro que es esta prueba que tienen que afrontar y lo desesperados que deben de estar para venir a sacar al crucificado y pedirle a Dios nuestro Señor el agua que les niega acá abajo su verdugo. Pero tengo que decirles que sobran ruegos y procesiones y que tenemos que enfrentarnos y reclamar lo que es de todos ustedes.

Don Regino les niega el agua y los indios sacan al crucifijo en procesión. Cantan una letanía -que por cierto, suena irreal, en tanto que por el tipo de voces suena muy a tono con las corrientes de música contemporánea- que cinematográficamente intenta poner énfasis en el fanatismo que tiene a los indios sumidos en la pobreza. Un fanatismo del cual, según Fernández y Magdaleno, saldrán gracias a la labor educativa y sanitaria del gobierno y a la ayuda de curas comprometidos con el bienestar de la comunidad. En este sentido, el cine del Indio Fernández, y concretamente *Río Escondido*, muestra una gran afinidad con el discurso y la moral oficial promovida por los gobiernos post-revolucionarios de la época.

La fatalidad que representa el cacique para la vida de los habitantes del campo le dio pie a Emilio Fernández para hacer otra película apenas un año después de *Río Escondido*. Se trata de *Pueblerina* (1948), quizá una de las mejores producciones del equipo formado por el Indio, Mauricio Magdaleno y Gabriel Figueroa. La cinta narra el drama de un Aurelio (Roberto Cañedo), un campesino ex-presidiario que regresa a su pueblo y encuentra que su novia Paloma (Columba Domínguez) fue violada por el cacique. El drama central de la película gira en torno de la imposibilidad de que la pareja, una vez reconciliada, se arraigue en el pueblo en que nacieron. La *querencia* es explicada por el Indio y Magdaleno por medio de una voz en *off* femenina que sigue a Aurelio cuando este recorre el pueblo a su regreso:

Sí, este es tu pueblo. Aquí naciste y correteaste entre las eras, y te hiciste hombre respirando el olor de la mulpa. Aquí fuiste feliz y conociste el primer dolor. De aquí saliste para la prisión. No importa que vuelvas marcado por el hierro de condena. La tierra de uno es la primera madre y acaso a una madre le importa que su hijo venga de purgar una condena? Entra. Ahí están las calles de tu pueblo, como las dejaste.

Sin embargo, no es tan fácil para Aurelio. Aunque consigue rehacer su relación con Paloma, admitiendo al hijo producto de la violación, el cacique del pueblo les hace la vida de cuadritos. Los habitantes están espantados por sus amenazas y le hacen la ley del hielo a la pareja. Nadie acude a su boda, a la que habían invitado a todo el pueblo. Sólo dos personas (o instituciones) se encuentran de su parte: el cura y la autoridad civil del pueblo. Ellos son quienes hacen posible la unión de los trágicos enamorados, contra los designios del cacique. El Indio Fernández repite una fórmula ya expresada en otras películas para demostrar que el problema del campo mexicano no está en su espiritualidad ni en sus autoridades, sino en villanos que, como el cacique, hostigan al pueblo. En este caso, impiden a una buena y amorosa pareja de campesinos el asentarse en el lugar que les corresponde.

En una secuencia que recuerda mucho los planos de Eisenstein en *Que viva México*<sup>14</sup>, Aurelio, Paloma y el niño miran de perfil al campo con los volcanes al fondo y Aurelio expresa la síntesis *campesino*=*paisaje* del Indio Fernández: "No pierdas nunca la fe en nuestra tierra, Paloma, ni vuelvas la cara atrás. No importa lo que nos amenace, sigamos siempre adelante. Firmes como esos volcanes que Dios puso ahí y que nada ni nadie puede mover". Para el Indio y Magdaleno la querencia juega un papel importante, como queda claro en uno de las últimas secuencias de la cinta, donde Aurelio y Paloma están a punto de subirse a la carreta que los alejará por siempre del pueblo y de su desgracia. Mantienen un diálogo silencioso (en *off*) en el que él se obstina en quedarse. "Ultimadamente, mejor que pase lo que tiene que pasar, de una vez. A ver a como nos toca" "Aurelio, vámonos." " Paloma, tú sabes lo que es dejar la tierra de uno." "Vámonos a otra tierra, Aurelio, a empezar de nuevo, y sin que nadie nos haga sentirnos desgraciados." "La tierra somos nosotros, todo lo que somos está ahí, en esos surcos. Los trabajamos con nuestras manos, pero lo que sembramos no fue nada más maíz y frijol. Ahí sembramos nuestro corazón. Oye lo llamarnos, Paloma. Nos reclama porque lo abandonamos".

La lucha contra la ignorancia y la superstición en el campo no fue una preocupación exclusiva de Emilio Fernández. Otros directores también plantearon la necesidad de llevar al campo la civilización. Hacia 1941, una película de Francisco Elías, *La epopeya del camino*, hacía de su personaje principal una especie de Prometeo civilizador de su comunidad. La cinta era un melodrama en el que Raúl García (Pedro Armendáriz) era un arriero moderno y progresista. Se quiere comprar un camión y construir caminos. Lucha contra la tradicional manera de pensar de su abuelo (Miguel Inclán), que quiere que se dedique a lo de siempre, a cultivar la tierra, y que no se ande con novedades. Lucha también contra la superstición del pueblo, que le quema el camión por la resistencia a comunicarse con el exterior. El progreso, en este caso, es considerado como un elemento positivo. Pero según el cine mexicano, la evolución debe venir acompañada de un respeto de las tradiciones. Si bien se hace el planteamiento de la necesidad de reformar la ignorancia, la superstición y el ejercicio del poder injusto por parte de los caciques, los cambios deberían hacerse con respeto a las fuerzas tradicionales de los pueblos, como la Iglesia y los viejos sistemas de propiedad agraria.

---

14 Según Emilio Fernández, él llegó a ver la película cuando estaba en Hollywood y le dejó profundamente impresionado. Entrevista con Emilio Fernández en "Emilio Fernández y Films Mundiales", capítulo de la serie documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo, México, UTEC. Por su parte, Gabriel Figueroa había desarrollado una estética muy cercana a la desarrollada por Eisenstein en su película sobre México.

La particular manera de ver al campo de Emilio Fernández fue compartida en buena medida por Roberto Gavaldón. Y si el Indio contaba con Mauricio Magdaleno, Gavaldón solía tener de su lado como argumentista a José Revueltas, un reconocido literato y militante de izquierda. Juntos elaboraron una visión del campo trágico mexicano muy parecida a la realizada por Emilio Fernández. Por ejemplo, vieron de la misma manera el problema del cacicazgo en *Rosauro Castro*, una cinta de 1950 en donde Pedro Armendáriz protagonizaba a un cacique cuyo hijo muere víctima de la violencia que él mismo ha generado en la región. La figura del médico y el cura (el progreso y la tradición) como agentes aliados que luchan por la mejoría del campo que el Indio Fernández y Mauricio Magdaleno utilizaron en *Río Escondido* también fue utilizada por Roberto Gavaldón y José Revueltas en *El rebozo de Soledad* (1952), una película sobre cómo un médico rural (Arturo de Córdoba) y un cura (Domingo Soler) luchan por mejorar las condiciones de vida de Santa Cruz, un pequeño pueblo de la provincia azotado por la enfermedad, el hambre, la sequía y la violencia ejercida por un cacique. En una de las secuencias iniciales, el médico lee un texto escrito por el cura mientras espera ser admitido en una clínica de lujo. La voz en *off* de Domingo Soler deja clara la alianza entre el médico y el cura en la lucha contra la miseria del campo mexicano:

Juntos luchamos por la misma causa: aliviar el sufrimiento de nuestros semejantes y enseñarles que no existe nada más sagrado acá abajo que el respeto a la dignidad humana. ¿Te acuerdas de nuestro pueblecito de Santa Cruz? Nunca ha sido diferente a muchos pueblos del país que aún existen y viven en estas tristes condiciones. Es un pueblo empobrecido, víctima de sequías y de un sinnúmero de calamidades. Uno se pregunta por qué sus gentes no lo abandonan de una vez. Pero lo cierto es que se aferran a la tierra animados por una especie de terca esperanza y oscura fatalidad. Aman a esa tierra, avara, miserable. Aman a sus muertos, y por eso se quedan aquí.

La lectura de la carta del cura da pie a *flash back* en que Alberto recuerda su desempeño profesional en un pequeño pueblo del campo mexicano. De manera similar a *Río Escondido*, el cacique local (también protagonizado por Carlos López Moctezuma) impedía la mejoría del pueblo buscada por el médico y el sacerdote. Sus vacas transmitían enfermedades a los niños y su fábrica contamina las aguas comunales. El médico emprende una lucha desesperada contra el cacique en la que tiene pocas posibilidades de ganar. Desanimado, decide irse del pueblo y tomar el tren que lo lleve de regreso a la capital. En la estación un caso de urgencia (debe hacer una traqueotomía a una niña indígena que se muere) lo decide a permanecer en el pueblo y volver a hacerse cargo del dispensario. Establece una relación estrecha con el cura, una especie de mezcla entre amistad y unión ante la causa común: la miseria de los campesinos.

Para Gavaldón y Revueltas, igual que para Magdaleno y Fernández, el campo era un ámbito mucho más complejo que el reflejado por el cine de la comedia ranchera. Más que hacer la representación de una provincia habitada por charros cantores, se propusieron mostrar sus aspectos problemáticos. Esto no quiere decir que hayan optado por una representación totalmente realista. De alguna manera, el productor Salvador Elizondo estaba consciente de la imagen inventada que del campo mexicano hacían las películas de la época:

Lo expresado muchas veces es parcial; no es cierto que los hombres se vistan de charros en los Altos de Jalisco, ni en México roban a las muchachas; si, en Nochimilco existe María Candelaria, con su cochinito. Sin embargo lo que llamo la atención de esa cinta, no fue el asunto, sino la fotografía; esas nubes fantásticas plasmadas por Gabriel Figueroa, a quien fascinaba este nuevo arte [...] Insisto que todavía no se ha efectuado una película mexicana, todo está falseado. En el caso de las del Indio Fernández, la gente, en la vida real no es ni tan mala, ni tan buena como la pintan.<sup>15</sup>

Ciertamente, la caracterización de los indios hecha por Emilio Fernández estuvo muy cerca de la exaltación desmesurada de una serie de rasgos (como el estoicismo, la pureza, la ingenuidad y el desamparo) que a saber si la población indígena realmente tenía. Aunque radicalmente distinta, su propuesta tuvo puntos en común con la comedia campirana. Para ellos, el campo seguía siendo el espacio habitado por un mexicano ideal, en tanto que mantenía el respeto a las tradiciones. Aunque percibieron algunos elementos negativos, como el cacicazgo y la violencia, el medio rural seguía siendo un lugar donde privaban la inocencia y las buenas costumbres, sobre todo en contraposición con la hipocresía imperante en las grandes ciudades.

### El trópico: entre la barbarie y la sensualidad

En 1945 un Fernando de Fuentes tardío dirigió *La selva de fuego*, un buen ejemplo de cómo el cine mexicano vio las implicaciones morales del trópico. El argumentista de esta cinta fue el político y literato yucateco Antonio Méndiz Bolio, autor de la historia de *La noche de los mayas* (1959) y de algunas letras de canciones interpretadas por Guty Cárdenas. *La selva de fuego* está ambientada en un campamento chicleero en la jungla del sureste mexicano. Los hombres que lo habitan, alejados de la civilización, parecen representar en pequeña escala a la humanidad. Proviene de todas las regiones del país y del mundo (por ejemplo, hay un chino, un turco y un mulato beliceño), y de todas las clases sociales: desde facinerosos que huyen de la ley hasta personajes como Miguel (Luis Beristáin), un joven "mexicano

15 Salvador Elizondo, en *Testimonios para la historia del cine mexicano*. México, Cinereca Nacional, 1975. Volumen 1, páginas 85-86.

criado en Europa". Han llegado a la selva por distintos motivos. Algunos, por haber cometido un delito; la mayoría, como es el caso del personaje interpretado por Arturo de Córdova, ipor culpa de alguna mujer. Curiosamente, en esta película el campamento y la selva son una especie de presidio donde los hombres caen por culpa de las mujeres.<sup>16</sup>

"Aquí el hombre es poco más que un mono, y a veces mucho menos", afirma uno de los trabajadores del campamento que hace a la vez el papel de loco y filósofo, refiriéndose a la brutalidad a la que los hombres se encuentran sometidos lejos del mundo civilizado. En el campamento, dirigido por Luciano (Arturo de Córdova), los hombres se encuentran en un estado semi-salvaje, que se evidencia en un descuido físico que encuentra su máxima expresión en el capataz protagonizado por Miguel Inclán, un tipo torvo con el pelo largo y la barba a medio crecer. El único personaje de la cinta que parece mantenerse al margen de las bajas pasiones que se viven en el campamento es un niño indígena (Enrique González Alonso) que permanece al servicio de Arturo de Córdova. Fernando de Fuentes y Antonio Méndiz Bolio hacen algo bastante cursí de su personaje: el niño se pasa la película hablando en metáforas (por ejemplo, a de Córdova lo llama *amo luz*), quizá porque lo creyeron conveniente en alguien que simboliza una doble inocencia: la de la infancia y la de ser indígena; en la cinta aparece como una especie de conocedor de los misterios de la selva y el cosmos, lleno de fidelidad hacia su patrón.

El deseo es una causa de conflicto entre los protagonistas de la película. En una ocasión, un trabajador recién llegado pelea por defender el retrato de la mujer por la que había llegado a la selva. En otra, de Fuentes muestra en *close up* los rostros lubricos de los hombres del campamento al ver las fotos de mujeres que ladinamente vende el turco. De pronto, escuchan unos gritos femeninos que provienen de la selva en demanda de auxilio. En vez de reparar en el peligro que pueda estar pasando, todos repiten con cara de embeleso: "Una mujer, una mujer...". Es entonces cuando aparece Estrella (Dolores del Río), vestida con una gabardina clara impecable, como si acabara de bajar del tren, y no como si hubiera caminado por días en la jungla, como se supone en la trama. Su presencia altera sustancialmente la vida del campamento. El patrón, al tanto de la urgencia de sus hombres, acepta temporalmente a la extraviada en el lugar y le da un revólver para que pueda defenderse de ellos. No transcurre mucho tiempo para que tenga que usarlo. Esa misma noche, se ve obligada a matar a un trabajador mulato que se le acerca libidinoso.

16 Esta visión del trópico como lugar al margen del mundo es típica de muchos filmes del cine mexicano. Basta con recordar la cantidad de médicos que, despechados o abandonados por una mujer, deciden tomar un puesto en algún "instituto de enfermedades tropicales".

Después del disparo, Arturo de Córdova y los trabajadores acuden a la cabaña de la mujer, que se encuentra paralizada observando el cadáver. El último en llegar pregunta lo que ha pasado. "Ya lo ves -contesta de Córdova-. Acaba de llegar una mujer y acaba de morir un hombre". Después consuela a Dolores del Río diciéndole: "Hágase de cuenta que era un perro rabioso. No valía más."

El resto de la película transcurre en los intentos de rebelión de los trabajadores contra el patrón, que decide defender a la mujer. Uno de los personajes, el *Tiexpeño* (Manuel Dondé) mira a la heroína con lascivia mientras dice: "¡Guapa... guapa! ¡para mí!". A partir del deseo desmedido, y lejos de un mundo ordenado que los contenga, los hombres pierden todo tipo de valores, llegando a matarse entre ellos para conseguir lo que desean. Finalmente, la protagonista deberá morir en los brazos del patrón, después de haber deshecho el orden precario establecido en el campamento. El deseo había disuelto los vínculos laborales, amistosos establecidos entre un grupo de hombres alejados de la civilización.

Si para el cine mexicano de la época el campo representaba la virtud y el arraigo a las tradiciones, así como la ciudad el punto de entrada a un mundo de vicio y corrupción, el trópico era el lugar de la sensualidad y las pasiones desbocadas. Y si bien se solía hacer una crítica a la perniciosa que podía implicar la ciudad, también se veía con mucha desconfianza la posibilidad de la vida no-civilizada. En realidad, el tema no era nuevo. Algunos novelistas, sobre todo sudamericanos, como Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera habían desarrollado esta temática en novelas como *Doña Bárbara* y *La Vorágine*. Este tipo de literatura había sido bien acogida en el México de los años cuarenta, y concretamente en el medio cinematográfico. Basta como ejemplo ver la importancia que se le dio a la realización de *Doña Bárbara* por Fernando de Fuentes en 1945; cinta en la que el mismo Gallegos participó en la adaptación, o a *Camatza* (1945) de Juan Bustillo Oro.<sup>17</sup> En estas novelas, el trópico, como lugar alejado de la civilización, solía ser el contexto en el que el hombre regresaba a sus instintos más brutales. *La Vorágine*, una novela del colombiano José Eustasio Rivera escrita en 1925, describía cómo las normas de la convivencia humana civilizada parecen desaparecer en un ambiente tropical de la siguiente manera:

¡Matar a un hombre! ¿Y qué? ¿Por qué no? Era un fenómeno natural, y la costumbre de defenderme? ¿Y la manera de emanciparme? ¿Que otro modo más rápido de solucionar los diarios conflictos?

17 Los productores de *CLASA* le pagaron a Rómulo Gallegos el viaje a México para que trabajara en la adaptación de *Doña Bárbara*. Salvador Elizondo cuenta que trabajó intensamente en ella, incluso resistiéndose a toda costa a que María Félix hiciera el papel protagónico. Ver Salvador Elizondo, *Op. Cit.* Páginas 83-84.

Y por este proceso -ioh, selvat- hemos pasado todos los que caemos en tu vorágine.<sup>18</sup>

Esta manera de ver al trópico y la selva como lugar donde las leyes y valores no se respetaban se repitió en algunas cintas realizadas en México durante la década de los cuarenta, sobre todo en aquellas que adaptaron obras de Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara* (1943), *La trepadora* (1944) de Gilberto Martínez Solares, *Cantaclaro* (1945) de Julio Bracho y *Canaima* (1945) de Juan Bustillo Oro. *Doña Bárbara*, una película que consolidó a María Félix como una de las estrellas más importantes del recién creado *star system* mexicano, estaba ambientada en los llanos venezolanos y trataba la historia de una mujer dominante y hombruna en un contexto en el que la lucha entre civilización y barbarie adquiere una connotación moral determinada. La protagonista, una hembra vengativa domina la región en un mundo ubicado al margen del orden, la ley y la civilización, en el que la lucha por la vida diaria de los llaneros es una contienda en la que solo triunfa el fuerte, no quien tiene la razón.

La preocupación de Rómulo Gallegos por la confrontación entre civilización y barbarie desarrollada en el trópico fue seguida por otros directores. En *Cantaclaro* Julio Bracho y Gallegos en los diálogos narraron la historia de un llanero venezolano (Antonio Badú) que encarna un principio positivo: la lucha por los oprimidos de manera valiente y alegre (se la pasa cantando coplas; de ahí su apodo). Sin embargo, el drama civilizatorio es vivido por el doctor Payara (Alberto Galán), un personaje culto que sufre por haber caído en la *vorágine* de la selva al asesinar a quien violó a la mujer que amaba. Quizá la síntesis más clara de lo que significaba el trópico de Rómulo Gallegos filmado por el cine mexicano se dio en *Canaima*, película dirigida por Juan Bustillo Oro. En ella se veía a Jorge Negrete representar a Marcos Vargas, un hombre civilizado que había estudiado en Caracas, que paulatinamente se deshumanizaba al entrar a la selva a trabajar en la extracción de caucho, al punto de convertirse en un ser implacable que no se detenía al matar impunemente a sus adversarios. Otro personaje de la cinta (el conde Giuffaró, interpretado por Andrés Soler) explicaba la razón del cambio. El espíritu del muchacho había sido poseído por *Canaima*, deidad indígena de la violencia y el mal.

A pesar de que algunas cintas del cine mexicano de los cuarenta mostraban una gran desconfianza hacia la falta de civilización de los lugares tropicales, el valor más comúnmente atribuido a las zonas cálidas fue el de la sensualidad de sus habitantes. Por ejemplo, esto queda manifiesto en *La*

*mulata de Córdoba* (1945) de Adolfo Fernández Bustamante, un drama sobre el racismo y la discriminación sufrido por una negra rica de Veracruz (Toña la Negra). Los diálogos de la cinta fueron escritos por el poeta Xavier Villaurrutia. Alguno de los personajes llega a decir en un parlamento: "Deseo no es cariño, es el trópico". Pareciera que la ambientación de la película en zonas tórridas haya determinado para quienes la realizaron la necesaria presencia del erotismo: en una secuencia, Toña la Negra se encuentra tendida sugerentemente en una hamaca, acariciando a un gato y enseñando sus tobillos al galán de la película.<sup>19</sup> La voluptuosidad de las mujeres en el trópico también fue manifestada por *Rincón brujo* (1949) de Alberto Gout, ambientada en el Istmo de Tehuantepec. En ella, Gloria Marín interpretaba el papel de la casquivana hija de un contrabandista, que para encubrir a su padre incitaba a los oficiales del ejército federal a una sensualidad muy acorde con el paisaje.

A veces el trópico, aunado al amor por una mujer, podía tener efectos devastadores en un hombre. Esto queda patente en *La hermana impura* (1947) de Miguel Morayta. Trata de cómo un ingeniero (José María Linares Rivas) recién llegado a un pueblo costero se enamora de una mujer sorprendentemente parecida a otra de la cual venía huyendo. En una ocasión ella toca al piano una pieza que le recuerda su amor pasado y comienza a ponerse mal. Padece de una especie de locura ansiosa que es causada por un amor pasional y desbordado. Y por lo tanto, insano. La atmósfera tórrida de la cinta parece haber sido muy adecuada para enmarcar estas calenturas mentales, subrayando la creencia de los realizadores de que la psicología del ser humano está determinada por el medio ambiente que habita.

Algunas películas de Juan Orol merecen una mención especial en lo que respecta a la representación del trópico y a la sensualidad de sus habitantes. Orol había transitado sucesivamente de los melodramas familiares en los años treinta (al estilo de *Madre querida*, 1935), al cine de gangsters en los años cuarenta. Siguiendo la moda -y la demanda del público- de temas sobre el cabaret, a partir de la segunda mitad de la década filmó algunas películas sobre bellas mujeres que, habiendo nacido en el trópico, eran una especie de paradigma de la sensualidad. En 1947 filmó *Tania, la bella salvaje*, que trataba de cómo un explorador mexicano (Manuel Arvide) encontraba en una isla tropical a Tania (Rosa Carmina), una bella mujer salvaje. La lleva consigo a México e influye en que ella desarrolle su vocación natural (es decir, el erotismo) al convertirla en una estrella del mundo del cabaret. El resto de la cinta no tiene nada de particular, en tanto que continúa las líneas convencionales de las cintas del género: Tania abandona al explorador al irse con otro

hombre y por azares de la vida termina en un antro de mala muerte; finalmente muere arrepentida al lado del explorador. Lo interesante de la cinta, en este caso, es la atribución de una sensualidad -y por lo tanto de una moral- específica a la muchacha por el simple hecho de haber nacido en un lugar caluroso.

La relación estrecha entre el deseo sensual, desbordado, y el trópico también fue explotada por Orol en *Sandra (La mujer de fuego)*, realizada en 1952. Trataba de un hacendado que se casa con la bailarina de un cabaret y se la lleva a vivir a su hacienda en la selva, llena de trabajadores lujuriosos. El hombre sufre una enfermedad que lo vuelve impotente y no vuelve a tocar a su mujer. Ella se enamora de uno de los trabajadores de la hacienda, aunque decide mantenerse fiel a su marido. Sin embargo, el clima y la pasión de la mujer influyen en que traiga el deseo a flor de piel. Según Emilio García Riera, una voz en *off* "iba describiendo con lujo de adjetivos las calenturas de la heroína y las frialdades de su marido".<sup>20</sup> Una noche, hace un baile sensual entre los trabajadores y ellos tratan de violarla, cosa que impide el trabajador enamorado. Finalmente el hacendado, consciente de la situación de su mujer, aprueba que ella se una con su enamorado. Por suerte, Orol decidió salvar la moral de la heroína al hacer que en la película el enfermo muera antes de que ocurra el adulterio.

En suma, creo que el cine mexicano de los años cuarenta encontró en el trópico un pretexto para manifestar una sensualidad que comúnmente se tenía vedada. Al hallar un escenario en el que las pasiones humanas se encuentran liberadas se encontró una veta de gran atractivo para el público: violencia y deseo desmedido. Sin embargo, la narración de este tipo de espacio se hizo con ambigüedad. Al tiempo que se encontraban en el trópico historias apasionantes, los realizadores se horrorizaron ante su barbarie característica. En la medida en que se concebía a las zonas tórridas como alejadas de la *civilización*, es decir, del control de los impulsos a partir de mecanismos como la *decentia*, hacían aparecer al ser humano desamparado y a merced de su brutalidad, ya fuera violenta o sexual, en una lucha desordenada contra los demás. Las películas de la época mostraron una mayor desconfianza a la posibilidad de vivir bajo estas circunstancias que la que sentían hacia la vida moderna de las ciudades.

## V.- LA CIUDAD

### Entre la decencia y la perdición

En *El rebozo de Soledad* el médico Alberto (Arturo de Córdoba) vive un conflicto interno que representa en buena medida la oposición que el cine mexicano hacía entre los valores del campo y la ciudad. Debe elegir entre ocupar un puesto en un hospital de lujo o regresar a su dispensario rural. Hay una secuencia donde un consejo de médicos debate sobre la posible admisión de Alberto a la clínica. Discuten en el interior de un lujoso edificio moderno, donde detrás de un gran ventanal la ciudad de México se ve imponente. Unos abogan por él, elogiando sus cualidades como clínico. Otros se oponen a su ingreso argumentando que no posee una posición social alta, y que por lo tanto no podrá tener clientes de alcurnia. En la sala de espera, y en contraposición a la banalidad mostrada en la discusión del directorio del hospital, Alberto lee un texto escrito por el cura de Santa Fe, el pueblo donde ha trabajado los últimos años. Esto le hace recordar la nobleza del trabajo que desempeñaba en la provincia del país.

Finalmente, el directorio decide aceptarlo. Los médicos le advierten que la mayoría de sus pacientes serán aristócratas hipocondríacas a las que deberá dar caba. Además, deberá de mejorar su manera de vestir. Entonces Alberto, influido por el texto del cura, se indigna y les avienta un discurso bastante melodramático recordándoles que han traicionado el juramento de Hipócrates. Les dice que están preocupados por el dinero y la posición social, pero que de entre ellos "jamás ha surgido un Freud, un Ramón y Cajal, o un Pasteur". Sale indignado, caminando por en medio de la lateral de Paseo de la Reforma, decidido a volver al pueblo (a los dos: a Santa Fe y al Pueblo), donde "se ha encontrado a sí mismo" y ha dejado de ser "un ciego entre las tinieblas". Al final de la cinta, llega a la iglesia del lugar, en donde un coro de niños dirigido por el cura (Domingo Soler) canta el Aleluya. Entre la deshonestidad de la ciudad y la pureza de la vida provinciana, ha optado por la segunda.

En realidad, el sentido moral de la ciudad expresado en *El rebozo de Soledad*, como un espacio de simulación e hipocresía ante la *realidad campesina* no era algo nuevo en el cine mexicano. Como hemos visto en

páginas anteriores, esta visión se encontraba implícita en muchos de los planteamientos hechos por películas de la época muda y de los años treinta, donde la ciudad era vista como un lugar de perdición o bien como un simple escenario de lo cosmopolita. La ciudad se convirtió en un espacio marcado por definiciones maniqueas. Tan pronto era un espacio luminoso de *urbanidad* como se tornaba en un lugar oscuro de costumbres relajadas. El cine industrial mexicano alimentó, desde los años treinta, esta visión dual. Quienes buscaron las *raíces de lo mexicano* trataron de elaborar una visión idílica del campo, dejando a la ciudad como un espacio de raíces corrompidas. Quienes esperaban retratarse dentro del amplio contexto de la cultura occidental, los cosmopolitas, utilizaron a la urbe como un espacio ideal que enmarcaría el entorno de sus creaciones. La oposición entre campo-ciudad reflejó la disputa nacional entre lo folclorista y lo universal.

Este debate no solo se vio reflejado en el cine, sino que estuvo presente en diversos ámbitos de la cultura. Por ejemplo, la búsqueda de universalidad y cercanía con las vanguardias hecha en la literatura por personas como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Gilberto Owen, entre otros, fue duramente criticada por los intelectuales nacionalistas de la época.<sup>1</sup> En términos generales, la propuesta nacionalista, que de alguna manera se reconocía con la identidad de un México campesino, se constituyó como parte de un proyecto cultural dominante, y aún más en la medida en que contaba con el apoyo de los gobiernos post-revolucionarios del momento. De manera similar a lo que ocurrió en la cultura del país, en el cine ambas visiones del país quedaron implícitas en las películas de la época.

*Santa* (1931), la película que inauguró la producción de cine industrial mexicano dio un primer tratamiento a la urbe que perduró por varios años en un género de películas que abordaban al cabaret. En ella la urbe aparecía como el espacio necesario para acompañar la perdición de una muchacha provinciana (del pueblo de Chimalistac) después de haber sido seducida por un hombre. La ciudad de México aparecía difusa, escondida tras las escenas del burdel, donde Santa (Lupita Tovar) y el pianista ciego Hipólito (Carlos Orellana) lloraban sus desgracias al ritmo de canciones de Agustín Lara. Esta película mostraba en el lupanar el contexto de la perdición y en el hospital de tuberculosos donde moriría la protagonista el destino urbano que la ciudad tenía reservado a quienes vivían al margen de las buenas costumbres.

---

1 Para revisar detenidamente la disputa intelectual entre los "Contemporáneos" y nacionalistas, ver Guillermo Sheridan, "Entre la casa y la calle. La polémica entre nacionalismo y cosmopolitanismo literario." En Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. Páginas 384-413.

La forma en que *Santa*<sup>2</sup> abordó el tema de la perdición urbana perduró por un buen tiempo. En la década de los treinta otras películas, como *Carne de cabaret* (1939) de Alfonso Patiño Gómez, seguirían el camino trazado por *Santa* y serían antecedentes del posterior éxito del género durante el sexenio alemanista. La descripción de el antro como un espacio de corrupción típicamente urbana fue explorada de manera particularmente interesante por el dramaturgo Adolfo Best Maugard en *La mancha de sangre* (1937). Esta película, la única realizada por este dramaturgo, trataba sobre la historia del amor entre una prostituta y un muchacho provinciano. Ambientaba fielmente los tugurios y prostibulos de la ciudad de México en los años treinta. Tanto, que su exhibición fue prohibida y circuló muy poco en los cines de la capital. Además, la película contenía algunas escenas que fueron consideradas pornográficas, como por ejemplo la secuencia en la que una prostituta bailaba con el torso desnudo en presencia de los clientes.

Además de hacer una descripción de los antros urbanos, *La mancha de sangre* se interesó en mostrar otro aspecto negativo de la ciudad: el hampa. El cine de los años treinta, quizá determinado por las películas policíacas norteamericanas, hizo algunas incursiones en la representación de los maleantes que acompañaban a la vida urbana del país. Al principio eran simples recreaciones de escenarios propios del cine estadounidense, como en el caso de *Luponini de Chicago* (1935) del argentino José Bohr. Sin embargo, paulatinamente se buscó una mexicanización del hampa cinematográfica. El mismo Bohr realiza en 1936 *Maribuana (El monstruo verde)*, cinta que estaba dedicada al "activo y eficazísimo cuerpo de policía de México"<sup>3</sup> Una descripción más completa de la relación entre la urbe y la delincuencia fue proporcionada en 1938 por Alejandro Galindo en *Mientras México duerme*, una cinta que describía un ambiente gangsteril que, además de buscar referentes en las películas policíacas estadounidenses, intentaba recrear una atmósfera muy propia de la ciudad de México. Galindo se preocupó por que sus personajes reflejaran la manera de ser (y de hablar) de los habitantes de la capital. Seguramente por eso incluyó en el reparto de la cinta a *Chaflán*, uno de los principales actores cómicos surgidos de la carpa y que sabían dar al lenguaje un sabor popular. En este sentido *Mientras México duerme* es un antecedente importante del interés de Galindo por mostrar a un mexicano ciudadano que lo llevarían a realizar años después *Campeón sin corona*, como veremos más adelante.

En términos generales los productores de cine de los años treinta desconfiaban de la ciudad. Para ellos, la urbe significaba la modernidad, un

---

2 Emilio García Riera. *Historia documental...* Tomo 1, página 223.

elemento pernicioso para una sociedad a la que la tradición, creían, le sentaba bien. Entonces, un espacio marcado por el ritmo disipado de la vida contemporánea debía ser tratado con cuidado. Sin embargo, también necesitaron de la ciudad como escenario de los melodramas de una clase *decente* que necesitaba verse como parte integral del mundo occidental. De esta manera, se hicieron una gran cantidad de películas que escenificaron a una urbe poblada de buenas maneras y por ciudadanos bien vestidos. Fue el caso de cintas como *La familia Dressel* (1935) de Fernando de Fuentes, que trataba sobre la historia de una familia alemana vecindada en la ciudad de México. La trama de la película giraba en torno a cómo una muchacha mexicana, cantante de radio, luchaba por ser aceptada por su familia política. El ambiente en el que ella se desenvolvía, bohemio y disipado, hacía que su suegra y su marido dudaran sobre su honradez. A lo largo de la cinta de Fuentes insertó tomas de las principales calles de la capital y algunas escenas sobre el mundo de la radio que por esos tiempos comenzaba su auge. En todas ellas la ciudad de México aparece como una ciudad cosmopolita. Otras películas de los años treinta, como *El misterio del rostro pálido* (1935) de Juan Bustillo Oro, mostraban a una clase alta mexicana que vivía a tono con el progreso científico y las últimas tendencias de la moda expresionista y decó manifestada en sus ambientaciones.

La producción cinematográfica de los años cuarenta continuó en buena medida con las líneas establecidas en la década anterior para acercarse a la ciudad. Persistieron tratamientos temáticos que concebían a la urbe como espacio de perdición, del hampa o bien, como un escenario de la aristocracia. Sin embargo, algunos directores hicieron un esfuerzo por mostrar a la ciudad como un escenario un poco más complejo. Veremos en las siguientes páginas cómo algunos directores, como Julio Bracho, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, contribuyeron con sus películas a la construcción de cierta imagen de la ciudad, buscando retratar a sus habitantes y definir las implicaciones morales de su espacio de una manera distinta.

### La ciudad aristocrática

En 1943 una cinta de Julio Bracho, *Distinto amanecer*, hizo evidente la intención de algunos directores de tomar cada vez más en cuenta a la ciudad de México, casi al punto de convertirla en una especie de protagonista más de la película. Siguiendo una tradición comenzada en los años treinta, Bracho intentó mostrarla como un espacio cosmopolita, una ciudad más del mundo, con una problemática común a la de las grandes urbes de la época. Sin embargo, en contraposición, también se interesó en presentar la especificidad de la vida urbana mexicana: vecindades, cafés de chinos, cabarets, etc.

La vocación de Bracho por filmar una ciudad mundana se ilustra desde la primera secuencia de *Distinto amanecer*, donde un letrado advertía al público que los personajes de la película no tenían ninguna relación con el mundo real, ya que: "El conflicto dramático que se presenta tiene características universales y puede, por lo tanto, ser situado en cualquier ciudad del mundo contemporáneo." Esta advertencia pudo haber tenido dos finalidades. Por una parte, evitar la posible censura a la crítica que la película hacía de algunos funcionarios corruptos que claramente se ubicaban en el sistema político mexicano de la época (la cinta trataba de cómo un líder sindical descubría la venta de una huelga a una empresa extranjera por un gobernador corrupto). Pero también el letrado servía para poner énfasis en que la ciudad de México era una ciudad más del mundo contemporáneo, cosa que a Julio Bracho, que solía presumir de poseer una educación refinada, le interesaba mucho. A continuación, una serie de tomas hechas por Gabriel Figueroa mostraban los ámbitos más elegantes de la ciudad: Avenida Juárez, San Juan de Letrán, uno de los pegasos de bronce del Palacio de Bellas Artes, el edificio de Correos, las prensas de un periódico y diversos anuncios luminosos.

En *Distinto amanecer* Bracho también se cuidó de recrear algunos espacios populares. Sin embargo, la exigencia del director por mostrar un mundo elegante hicieron poco creíble el contexto arrabalero que describía. En esta película, parece que para Bracho todos, incluso los pistoleros, son educados. Un anticuario (Felipe Montoya) que ayuda a la protagonista (Andrea Palma) a desembarazarse del cadáver de un gatillero, toca elegantemente "Claro de luna" de Beethoven en un local situado en un callejón. Tampoco es creíble la elegancia con la que Andrea Palma trabaja de fichera en un cabaret (que por su ambientación y pinturas murales parece ser una versión elegante del Leda) que quería ser de mala muerte. Quizá Bracho intentó representar un lugar sórdido como el recreado pocos años antes por Adolfo Best Maugard en *La mancha de sangre* (1937).<sup>3</sup>

Mientras que una serie de tomas, como las del inicio, exhiben el ritmo de vida de una ciudad contemporánea, la mayor parte de la cinta muestra los aspectos negativos de la urbe bajo una mirada elegante de la que pareciera que el director no puede desprenderse: la pobreza del intelectual y su mujer en la vecindad, la manera altiva en que Julieta decide dedicarse a la vida

3 Es muy probable que Bracho haya visto *La mancha de sangre*. El dramaturgo Adolfo Best Maugard tenía una relación más o menos cercana con los Bracho, que se habían formado en el ambiente teatral de los años treinta. Incluso Andrea Palma, hermana de Julio, trabajó en una tienda propiedad de Best Maugard situada en la calle de Madero en la ciudad de México. Gracias a esta relación ella se inició como actriz. Ver Andrea Palma en *Testimonios*, I, Página 101.

nocturna para sobrevivir, y el hampa característica de una clase política que todavía no se acaba de bajar del caballo. No es casual que la película transcurra durante una noche, como si Bracho quisiera subrayar que es el momento del día en el que emerge la parte negativa de una ciudad que aunque elegante, tiene un lado siniestro. Hay dos ciudades en una: la del día y la de la noche.

Un año después, en 1944, Bracho insistió en la representación de la ciudad cosmopolita con *Crepúsculo*, un melodrama psicológico protagonizado por Arturo de Córdova. En esta película aparecía una ciudad de México mundana, culta y civilizada, con academias de arte, departamentos lujosos en Avenida Reforma cuyos interiores estaban decorados con un lujo moderno y discreto, cuadros de Rivera con indias y alcatraces, y un libro reciente de Justino Fernández sobre la obra de Orozco.<sup>4</sup> Sus personajes estaban tan a tono con la civilización que llegaban a sufrir problemas psicóticos. En esta ocasión, Bracho eludió la representación de una ciudad caracterizada por sus espacios populares que mostró en las escenas nocturnas de *Distinto amanecer* para optar por una ciudad singularizada por la mexicanidad cosmopolita de sus habitantes. Si hasta el momento el cine únicamente había mostrado a un mexicano rural, Bracho avanzaba en la búsqueda de un mexicano urbano. Muy al gusto del director, en el caso de *Crepúsculo*, se hacía la caracterización de una alta burguesía al tanto de la moda y las corrientes modernas del pensamiento, pero muy mexicana. Universal en tanto que mexicana.

En parte era cierto que la ciudad de México de los años cuarenta comenzaba a tener un cierto aire cosmopolita. Al impulso de la industrialización había crecido considerablemente y en algunas zonas dejaba su ambiente provinciano. Al lado de edificios decó y nuevos barrios residenciales como Polanco y Guadalupe Inn, la sociedad se enorgullecía de albergar a una serie de personalidades ilustres que huían de los horrores de la guerra en Europa. Por ejemplo, la asistencia del rey Carol de Rumania y su esposa, madame Lupescu, a un palco de Bellas Artes solía ser un hecho importante a comentar en los diarios y revistas que eran consumidos por una aristocracia revitalizada que se ufanaba de que México dejara paulatinamente de ser un rancho. Algunas películas, como las de Bracho, se interesaron en mostrar este nuevo aspecto de la urbe.

Otros directores insistieron en la descripción de la alta sociedad mexicana. En 1945 Fernando de Fuentes realizó *La mujer sin alma*, un dramón sobre la maldad intrínseca a la belleza de su protagonista, María Félix, quien recién descubierta por los productores comenzaba a hacerse famosa al interpretar

4 Se trata de José Clemente Orozco, *Forma e idea*, que fue publicado en 1942.

papeles de mujer fatal y mundana. Esta cinta estaba ubicada en el ámbito de una familia burguesa beneficiada por el auge de la producción textil característico de aquella época a causa de la segunda guerra mundial. Los espacios intentaban mostrar la forma de vida de la aristocracia nacional: fiestas, negocios lucrativos, joyas, haciendas en donde se organizan cacerías, etc. Algunos personajes, como la maestra de canto italiana interpretada por Emma Roldán, subrayan la búsqueda de Fernando de Fuentes por imprimir un tono cosmopolita a la élite mexicana de aquellos días.

Otras cintas, como *Amor prohibido* (1944) de Arcady Boytler y *Una sombra en mi destino* (1944) de Alberto Gout, continuaron con la línea establecida por *Crepúsculo* al exhibir historias dramáticas de profesionistas urbanos y bien educados. La película de Boytler -por cierto, la última que hiciera este director- trataba de cómo una muchacha decente y clasediedera (hija de un maestro de música del Conservatorio) se enamoraba de su jefe, un psiquiatra de prestigio casado con una mujer que le ponía los cuernos. *Una sombra en mi destino* la ciudad se convertía el marco que hacía posible una historia de amor entre una doctora exitosa (Andrea Palma) y un pintor (Jorge Vélez). La cinta dejaba ver una urbe *moderna* en donde una mujer podía ejercer libremente su profesión. Sin embargo, la ciudad no solo estaba habitada por aristócratas o una clase media orgullosa de su decencia. Había también un amplio espectro de la población, sus clases populares, a las que el cine aún no había mostrado detenidamente.

### La búsqueda de un mexicano urbano

No sería Julio Bracho el director que consiguiera retratar el nuevo fenómeno urbano que vivía la ciudad de México en la década de los cuarenta. Fue Alejandro Galindo quien dio vida en la pantalla a la urbe, a sus habitantes y voces locales con la realización de *Campeón sin corona* (1945). La película trataba la historia de un boxeador surgido de la Merced, uno de los barrios más populares de la época, que lograba cierto ascenso social gracias a sus triunfos en el cuadrilátero. Galindo pensó en hacer la cinta a partir de la lectura de un texto determinante en el momento: *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos. Este ensayo sobre la psicología del mexicano, de sus frustraciones y complejos, le inspiró el tema central de la cinta: los avatares del *Kid* Terranova (David Silva), un boxeador de clase baja. Eficiente, pero acomplejado, perdía una pelea cuando su contrincante le hablaba en inglés. Lo interesante es que para probar una teoría acerca de las motivaciones internas del mexicano, según el esquema de Ramos, Alejandro Galindo haya decidido tomar como ejemplo a un habitante de la urbe, dejando a un lado la representación tradicional campesina.<sup>5</sup>

Galindo hizo en *Campeón sin corona* una labor minuciosa en torno a la descripción de los tipos populares de la ciudad de México. Los diálogos, por ejemplo, se desarrollan con naturalidad, mostrando las inflexiones locales del lenguaje, definido por el director como *caliche*.<sup>6</sup> Este trabajo costumbrista no pasó desapercibido por el público de la época. El mismo Galindo recordaba el efecto causado por la representación de los habitantes de la ciudad de México de la siguiente manera:

Si muestras a esa gente en la pantalla, en primer lugar creo que ellos piensan: -Se han acordado de nosotros; y si luego los pintas en sus aspectos, sentimientos, gestos y actitudes que mueven a la simpatía, no porque sus acciones sean -vamos a decir- constructivas, sino reveladoras de que son entes humanos, lo agradecen enormemente.

Además de mostrar la *humanidad* del habitante medio de la ciudad de México, en *Campeón sin corona* y otras cintas posteriores, Alejandro Galindo representó la posibilidad -en la pantalla- de ser mexicano sin vivir en el campo. Precisamente gracias al éxito conseguido en este punto, la película fue capaz de inaugurar un género de cine apegado a la descripción de la realidad urbana y popular del país, concretamente de la ciudad de México. La respuesta hacia la cinta fue entusiasta. Después de verla, Salvador Novo apuntó en su diario:

Yo no se si cabria afirmar, así en general, que el camino que traza esa película es el que debiera seguir el cine nacional; pero creo que, al menos, el que ha seguido ella es uno autentico. Porque esa gente existe, habla, piensa y obra así, la película es perfecta. El *frac* se le siente al cine mexicano tan falso como un traje de chino poblano, que tampoco es cierto que vistamos a gusto. En *Campeón sin corona*, Alejandro ha madurado en una obra de arte todo su viejo y profundo contacto con el México picaresco que conoce bien desde los buenos tiempos de "el Trompas y el Greñas". Lastima que perdí su teléfono para felicitarlo en seguida.<sup>8</sup>

En 1946, un año después de *Campeón sin corona*, Novo tuvo la oportunidad de seguir los pasos de Galindo. Junto a José Revueltas se le encomendó

- 5 Cuando Alejandro Galindo terminó el guión de *Campeón sin corona*, lo presentó a su productor, Raúl de Anda, quien no estaba demasiado convencido de que la historia funcionara en la taquilla. Para convencerlo, Galindo le dio a leer el libro de Ramos. Finalmente convinieron en hacer la cinta, a cambio de que Galindo se comprometiera a realizar una historia de charros, para compensar las posibles pérdidas de la cinta. Entrevista con Alejandro Galindo en "El año de Campeón sin corona", capítulo de la serie documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Peláyo, México, UTEC.
- 6 Según Galindo, el *caliche* era diferente al *caló*. Este último sería una forma de hablar en clave entre maleantes para no ser comprendidos por la policía. El *caliche* hablado por las clases populares hacía una tergiversación del idioma aunque no llegaba a conformar un lenguaje cerrado. Alejandro Galindo, en *Testimonios para la historia del cine mexicano*. México, Cineteca Nacional, 1975. Volumen 1, página 104.
- 7 *Idem*. Página 102.
- 8 Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. México, CNEA, 1994. Páginas 611-612.

la adaptación de *Winterset* (una obra teatral de Maxwell Anderson ubicada originalmente en un barrio bajo de Nueva York) al ambiente del entonces marginal barrio de Nonoalco. La película, dirigida por Roberto Gavaldón, se llamaría *A la sombra del puente*. Emilio García Riera comentó que tanto Gavaldón como Novo y Revueltas "se las habían visto negras para imaginar en sus habitantes los reflejos de un *american dream* muy lejano a las perspectivas del paria capitalino..."<sup>9</sup> Ciertamente, no fue un trabajo fácil. Novo comentó en su diario algunas de las dificultades que pasaron para hacer la adaptación de la película. El fino, elegante y cosmopolita escritor parece haber descubierto, a través de su trabajo con Gavaldón, una nueva ciudad a la que no conocía anteriormente:

[Gavaldón] quiere hallar en la realidad mexicana el ambiente para su acción. Y en su búsqueda, nos fuimos de Churubusco al puente de Insurgentes, desde el cual contemplamos el barrio pobre que queda abajo, hacia Guerrero. Luego bajamos y empezamos a caminar por la vía, hasta la Casa Redonda de los Ferrocarriles y hasta las fraguas y los talleres en que, como diría un escritor atildado, resoplaba Vulcano. Nada hecho a caminatas, yo ya echaba el hígado, y Roberto todavía nos hizo entrar en solares horribles, llenos de chozas miserabilísimas de tablas, poblados por mujeres y chiquillos desnudos. A unas cuantas cuadras del Hotel Reforma, del Giro's, de la riqueza de los extranjeros, de su refinamiento y prosperidad, se explotaba esta miseria lamentable de los mexicanos.<sup>10</sup>

Igual que Novo, el cine mexicano, ya fuera en su delirio cosmopolita o en la búsqueda de un estereotipo mexicano campesino, se había olvidado de reflejar la existencia de la clase baja urbana que poblaba los barrios de la ciudad de México. En buena medida el éxito de *Campeón sin corona* abrió camino a una representación más completa de la ciudad en la pantalla cinematográfica. Ya iniciado el sexenio de Miguel Alemán, el cine mexicano volvió los ojos, con una mirada más detenida, a la capital y a sus habitantes.

### La exaltación del barrio

Quizá uno de los directores que mejor partido sacaron del nuevo género cinematográfico fue Ismael Rodríguez, quien supo imprimir una especial manera de ser a los habitantes de los barrios populares de la ciudad de México. A través de la representación de los usos y costumbres de la barriada en cintas como *Nosotros los pobres* (1947) y sucedáneas (*Ustedes los ricos*, 1948, y *Pepe el Toro*, 1952) construyó una imagen mítica de la ciudad y sus pobladores, en parte para el consumo de espectadores pertenecientes a una clase media y alta recelosas de la maldad urbana, y también para la satisfacción de las clases

9 Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 3. México, ERA, 1969. Página 159.  
10 Salvador Novo. *Op. Cit.* Página 620.

bajas. Siguiendo un esquema católico, transformó a la pobreza en virtud, no en defecto. Así como Juliô Bracho intentó cargar de intención a *Distinto amanecer*, Rodríguez explicó los propósitos de su revaloración de la barriada en un cartel ubicado al inicio de *Nosotros los pobres* :

En esta historia ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descaradas, situaciones audaces... Pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres -existentes en toda gran urbe- en donde, al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos ¡el de la pobreza!

Habitantes de arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta a su mesa,

A todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres, va mi esfuerzo

ISMAEL RODRIGUEZ

En *Nosotros los pobres* Ismael Rodríguez parte de una idea negativa de la ciudad para dignificarla. Se trata de un lugar que padece miseria (como *toda gran urbe*) y por tanto, vicios (*los siete pecados capitales*). Sin embargo, la pobreza constituye un acto de heroísmo que conduce a la salvación. De ahí el conformismo social de la cinta, en donde los protagonistas están contentísimos de ser pobres. De hecho, la película comienza con una descripción audiovisual de la alegría de la pobreza. Un camión (con el letrero "Ahí les voy" pintado en la defensa) da paso a una secuencia musical que muestra una vecindad donde panaderos, carpinteros y músicos callejeros viven solidariamente. La canción subraya el sentido de la escena: mientras coquetea con Katy Jurado, Pedro Infante canta de manera autocomplaciente: "Nací pelado, sí señor, pero me gusta, que caray...".

*Nosotros los pobres* intentó dirigirse a todo tipo de público. En una secuencia de la cinta, la Chorreada (Blanca Estela Pavón) acude con un *licenciado* dispuesta a *entregarse* a cambio de la salvación de su novio, Pepe el Toro (Pedro Infante). Ismael Rodríguez parece haber querido convencer a una clase media -reticente de la bondad de los pelados- de que no hay nada en esta vida como ser pobre y estar enamorado. Por otra parte, le daba al público de barriada el consuelo de que ellos tenían el amor (lo más importante del mundo) gratis, mientras que los ricos tenían que pagar por él:

- Ni modo. Yo quiero a mi novio a toda ley. Si pa' verlo libre he de perderlo, no me importa. ¡Salvelo, licenciado!

- No muchacha, te equivocas. Te hice el amor como hombre, no como funcionario. Jé... el amor... Nunca he creído en él. Yo siempre he tenido que pagarlo. Pero ahora veo que es algo real, sincero. Si una mujer como tú es capaz de renunciar al amor

por el amor mismo, el amor sí existe. Y ustedes los pobres son felices porque tienen amor.

Con *Nosotros los pobres* y sus secuelas, Ismael Rodríguez neutralizó la imagen de maldad que anteriormente el cine había atribuido a los habitantes de la ciudad. Encontró en el barrio un tono de vida provinciana (camaradería, solidaridad) para hacer simpático lo que antes había sido visto con horror (miseria, vicios y perdición). Sin embargo, la visión de la barriada de Rodríguez, aunque determinante, no fue definitiva. Durante el sexenio de Miguel Alemán se siguieron haciendo, con buen éxito, una serie de filmes en los que se continuaba la tradicional manera de tratar a la ciudad con desconfianza, como lugar de hampa y perdición. Las películas de cabareteras continuaron, en buena medida, con los lugares comunes sobre la concepción de la ciudad desarrollados desde los años treinta con *Santa*: estaba poblada de hampones, *cinturitas* y muchachas decentes que, ya fuera por falta de padres o hermanos que las defendieran, habían acabado en lugares de vicio. Fue el caso de cintas como *Ángel, demonio o carne* (1947) de Víctor Urruchúa, *De pecado en pecado* (1947) de Chano Urueta, *Pecadora* (1947) de José Díaz Morales, *Cortisana* (1947) de Alberto Gout, *El pecado de Laura* (1948) de Julián Soler, *Medianoche* (1948) de Tito Davison y *Salón México* (1948) de Emilio Fernández.

No obstante, algunos directores continuaron la búsqueda por retratar cinematográficamente a los tipos y espacios urbanos. En 1948 Alejandro Galindo realizó una nueva película basada en el tema de la ciudad: *¡Esquina bajan!*, una comedia sobre las aventuras y desventuras del chofer de un camión de línea. Galindo describe en el personaje principal, Gregorio del Prado (David Silva), al típico capitalino del sexenio alemanista: vive en una vecindad, venera a su madre, corteja galantemente a su novia bailando *swing* en un centro social, Bravucón, pendeñero, y ligador (pierde su trabajo por desviar el camión de la ruta para dejar a una muchacha a la puerta de su casa). Además, posee una particular conciencia política. Son interesantes las partes de la película en las que Galindo muestra con cierto tono de burla el lenguaje sindicalista común al ambiente laboral de los años cuarenta. Por ejemplo, al final de la película hay un banquete en el que un dirigente dice un discurso que exalta las virtudes del "compañero" Gregorio del Prado:

- Y por ello es que digo que con verdadero orgullo debemos de agasajar a aquel *compañero* que en todo momento dio muestras de lealtad, y que supo también ser un verdadero *compañero* y tener un verdadero espíritu de clase. Y es por ello también compañeros que pido un aplauso para ese hombre: nuestro *compañero* Gregorio del Prado. (Aplausos)

El personaje representado por Miguel Manzano (Axcana González, dirigente sindical de la línea de camiones, cuyo nombre quizá estaba relacionado

con aquel diputado que aparecía en *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán) describe el prototipo de un nuevo habitante de la ciudad: el líder obrero que ha ascendido socialmente a partir de la representación de sus agremiados. Cuando discute con el patrón sobre la pertinencia de echar de la línea a Gregorio del Prado por haber alterado la ruta no se inmuta y mantiene los pies encima del escritorio. Habla tranquilamente leguleyadas, dichas en tono de barrio. Está rodeado de lambiscones que se apresuran a ofrecerle tabaco en el momento en que lo demanda y se da el taco de interrumpir su perorata para comentar a quien se lo dió: "Qué gachos cigarros fumas, mano".

El éxito de Galindo en este género de películas, posibilitó la realización de otras similares. Hizo una segunda parte de *¡Esquina bajan!, Hay lugar para... dos*, apenas un año después. En 1949 filma *Confidencias de un ruletero*, donde describe a un taxista (Resortes) que por casualidad (la muerte de un pasajero en su taxi) se ve inmerso en una ciudad de México plagada de corrupción, asesinatos, políticos turbios, hampones, casas de citas y cabarets. En ese mismo año, Gilberto Martínez Solares hizo con Tin Tan *El rey del barrio*, una comedia sobre los sueños de un hombre pobre de formar parte de la mafia citadina. En estas dos comedias hay un elemento en común: los directores hacen que sus protagonistas (Resortes y Tin Tan) sean representantes de cierta inocencia atribuida a la clase baja en una urbe que, de entrada, es calificada como peligrosa. En este sentido, una secuencia de *Confidencias de un ruletero* es particularmente significativa. Resortes y su novia (Lilia Prado) llevan en el taxi a una pareja de políticos que conspiran mientras ellos escuchan en el radio una radionovela sobre alguna aristócrata francesa secuestrada "en el castillo de Chantilly". Un fragmento de la radionovela prelude el diálogo de los políticos al decir "¡Cuánta infamia!":

-La cosa está bien seria, compadre. Si Altamirano se lanza para gobernador esas concesiones se nos vienen abajo.

-¿Y usted cree que yo no lo sé? Nuestro único escape está en que el partido le retire su apoyo.

-No, no, Sanchitos. Con el partido no podemos contar. Con esto de la honestidad y la moralización anda ahora muy derecho.

- Bueno, pues entonces podemos hablar con el ayudante de Ruelas. ¿Sabe? Este anda enredado con la vieja que Altamirano tiene en Las Lomas. Por él podríamos saber cuándo podemos sonarle.

- Mhh, no, no. No me gusta ese plan. Es meter ya mucha gente.

- Pues entonces como usted dice. Le bailamos cinco mil cañas al tipo este y puede sonarle cuando vaya entrando a la iglesia. Así la cosa parecerá como chisme de celos, y...

- Esa es la idea. Y usted puede decirle al tipo ése que yo le garantizo que no le pasará nada.
- Entonces, ¿hecho?
- Hecho.
- Ni hablar.

La plática tiene un colofón: la voz del narrador de la radionovela que dice "¿Qué pasará mañana?". Mientras los políticos hablaban, Galindo insertó tomas de Resortes y Lilia Prado (quien ponía cara de sorpresa ante las desventuras de la heroína y después dedicaba miradas ardientes a su galán) escuchando la radionovela sin poner atención al complot de la vida real que se tramaba en el asiento trasero del taxi. Pareciera que Galindo quisiera contrastar el turbio mundo de la política en la ciudad con la inocencia del pueblo. Mientras unos planean un asesinato, los otros se embelesan con las desgracias de una condesa imaginaria.

### Las miserias del arrabal

No todas las cintas de la época se propusieron hacer una apología de la pobreza. Algunos directores siguieron con viejos esquemas heredados del cine mudo y de los años treinta al ver en la miseria una circunstancia propicia para que la gente acceda a la mala vida propia de la ciudad. En 1950 Juan Bustillo Oro había dejado de lado la nostalgia porfiriana para entrar de lleno a la producción de dramas de barrio bajo con *Casa de vecindad*, una cinta que recrea la vida de los arrabales, aunque a diferencia de las películas de Ismael Rodríguez, no encuentra en él un ambiente de camaradería, sino un medio sórdido poblado de ladrones, chismes y padres golpeadores. En el mismo año Fernando Méndez, un director que poseía un buen manejo de la técnica cinematográfica, dirigió *El Suavecito*, la historia de un *cinturita* explotador de mujeres (interpretado convincentemente por Víctor Parra) que se dedica a hacerle la vida imposible a una muchacha que vive en su misma vecindad. *El Suavecito* muestra en toda su amplitud al padrote urbano: un personaje cínico (hace que su novia le pague el pasaje de autobús argumentando no traer cambio), buen bailarador de mambo que se expresa con un lenguaje cargado de pochismos (hace *bisnes* y dice *guaraminit*). Ubicada en la colonia Guerrero de la Ciudad de México, la película tiende a ver con desconfianza la vida de las clases bajas de la capital: siempre acechadas por maleantes y el peligro de perdición.

En el mismo sentido se encuentra *Quinto patio* (1950), de Raphael J. Sevilla, un melodrama que cuenta la historia de una familia que, aunque en principio decente, vive en la pobreza de una vecindad. La madre abnegada,

el hijo obediente, estudioso y trabajador, y una hermana cuya coquetería y ambición parecen estar determinadas por la convicción de que el ser decente no la sacará de la miseria. De manera similar a *Distinto amanecer* y *Nosotros los pobres*, el inicio de *Quinto patio* ubicaba al espectador en lo que significaba el espacio urbano. Mientras aparecía una vista de la ciudad de México de noche, un locutor leía: "Esta es la ciudad de México. Como todas las grandes urbes, ciudad de grandes contrastes." A continuación se presentaban algunas tomas de centros nocturnos y calles con anuncios luminosos; y en contraposición, diversas escenas de una barriada, donde los niños jugaban en medio de transeúntes y vendedores. El locutor seguía:

Y lejos del lujo y del bullicio del corazón de la metrópoli, donde la piqueta demoleadora del progreso aun no borra su legendaria fisonomía, conviven millares de seres pobres, siempre llenos de ilusiones y esperanzas para una vida mejor, para el cariño, para el amor.

En estos vetustos patios de vecindad, nada parece alterarse con los años. Aquí es donde se confirma con frecuencia que las gentes venidas a menos son más. Allí, al fondo, muy al fondo de la vieja casona, en un rincón escondido, llegamos a un quinto patio. Estrecho, faltar de aire, oscuro. Este es el último refugio de los pobres. Tal parece que por estas moradas miserables el tiempo ha detenido su marcha...

Ramón, el hijo obediente (Emilio Tuero), estudia a la vez que trabaja para sostener a su familia. Sin embargo, el dinero no alcanza. Al verse despreciado por la hija de su patron, de quien está enamorado, accede a vincularse con un grupo de hampones. "Estudiar no saca a uno del atolladero; acá está la buena luz" le dice uno de los maleantes que le ofrece unirse al grupo a la salida de un billar. De esta manera, la miseria y la vida licenciosa de la ciudad lo hacen caer en la tentación de llevar una vida disipada.

En 1950, la realización de *Los olvidados*, del español Luis Buñuel marcó un cambio radical en la representación de la ciudad de México en el cine nacional. El público y los productores, que estaban acostumbrados a ver en la pobreza una imagen mítica, recibieron un fuerte impacto al ver en la pantalla la visión de Buñuel sobre la miseria. Esta se exhibía sin juicios morales ni exégesis, con un simple afán descriptivo. A pesar de algunas (pocas) secuencias impregnadas de convencionalismos, como aquella en la que aparece el director del reformatorio sermoneando sobre la dureza de la vida de los niños con los que trabajaba, *Los olvidados* muestra una complejidad en la trama y en la elaboración de sus personajes que se escapaba de la lógica maniquea común en el cine de la época. De hecho, para hacer más accesible la cinta al público, el productor Oscar Dancingers impidió que Buñuel filmara algunas secuencias o tomas surrealistas, como aquella proyectada por el

director en la que una orquesta de 100 músicos tocaba en un edificio en construcción cuando el Jaibo mata a Julián.

La representación de una pobreza sin moralejas hecha por Buñuel en *Los olvidados* llegó a desconcertar a muchos, incluyendo a los técnicos que trabajaron en la filmación. Uno de ellos se acercó al director durante el rodaje para preguntarle por qué no hacía una "verdadera película mexicana en lugar de una película miserable como ésa". El responsable de los diálogos de la cinta, Pedro de Urdimalas (quien, por cierto, había tenido una participación importante en la creación de tipos populares en *Nosotros los pobres*), pidió que se omitiera su crédito para hacer patente su inconformidad con lo filmado crudamente por Buñuel.<sup>11</sup> La reacción del público fue similar, según recordó años después el director:

Estrenada bastante lamentablemente en México, la película permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. Uno de los principales problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. La Prensa atacaba a la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro. Al término de una proyección privada, mientras que Lupe, la mujer del pintor Diego Rivera, se mostraba altiva y desdenosa, sin decirme una sola palabra, otra mujer, Berta, casada con el poeta español Leon Felipe, se precipitó sobre mí, loca de indignación con las uñas tendidas hacia mi cara, gritando que yo acababa de cometer una infamia contra México. Yo me estorbaba por mantenerme sereno e inmóvil, mientras sus peligrosas uñas temblaban a tres centímetros de mis ojos. Mortuamente Siqueros, otro pintor, que se encontraba en la misma proyección, intervino para felicitarme calurosamente. Con él, gran número de intelectuales mexicanos alabaron la película.<sup>12</sup>

Es interesante el que una cinta que intentó mostrar la vida urbana de manera realista haya sido tan mal recibida (por lo menos antes de que triunfara en el Festival de Cannes). La representación de seres marginales (que no están contentos y resignados ante su pobreza, al estilo de Ismael Rodríguez, o con una vocación puramente costumbrista como la expresada por los personajes de Alejandro Galindo, no estaba a tono con la búsqueda realizada por el cine de la época de un habitante ideal de la urbe. A lo largo de la década varios directores habían buscado retratar el ritmo de vida y a los personajes de la ciudad, dejando los escenarios aristocráticos y acercándose a la barriada. Sin embargo, y las reacciones ante el filme de Buñuel lo demuestran, parece que el esfuerzo de los cineastas estuvo dirigido a la invención de una ciudad imaginaria, con buenos y malos, ricos y pobres, donde la realidad, expresada crudamente, no tenía demasiada cabida.

11 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982. Página 195.

12 *Idem*. Páginas 195-196

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he intentado revisar la manera en que el cine mexicano de los años cuarenta concibió al espacio rural y urbano con una carga moral determinada. En la mayoría de los casos, los realizadores de las películas de este periodo no tuvieron una vocación por el realismo. Por el contrario, construyeron un espacio imaginario en el cual se desarrollaban lo que para ellos eran los problemas y preocupaciones principales de la sociedad en que vivían.

Entre 1941 y 1952 México se transformó radicalmente. Los gobiernos de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán marcaron el fin de un largo periodo de inestabilidad política y económica que siguió a la revolución. En estos años se consolidó un sistema político que por décadas permaneció inalterable. La nueva estabilidad, aunada a condiciones excepcionales de bonanza -como el impacto positivo que tuvo para la economía del país el estallido de la Segunda Guerra Mundial- permitieron el desarrollo de la planta industrial y de las finanzas, lo que dio lugar al crecimiento de las clases medias de la sociedad mexicana. Paulatinamente, México dejó de ser el país rural que había sido siempre para comenzar a reconocerse en una nueva identidad cada vez más compleja.

Los medios masivos de comunicación -y entre ellos el cine de manera destacada- dieron cuenta de los cambios que afectaron a la sociedad mexicana. Y no se limitaron al papel de testigos, sino que jugaron un papel fundamental en la transformación y creación de una nueva imagen de lo que era el país. Las imágenes generadas por la gran cantidad de películas producidas en aquella época tuvieron una doble función: fueron espejo de lo que era aquél México, a la vez que se constituyeron en un discurso de lo que el país quería ser.

A pesar de que el cine era antes que nada una industria y un negocio, la mayoría de los productores, directores y argumentistas estaban convencidos de que el cine tenía que cumplir una función educativa hacia el público. Y aunque la mayor parte de las cintas estaban hechas con la función de entretener, sus autores también incluyeron lo que para ellos eran los principales problemas del país. Las películas mexicanas de los años cuarenta

abordaron esta problemática de muy diversas maneras. Algunos, como el Indio Fernández, abiertamente hicieron suyo el discurso oficial de los gobiernos post-revolucionarios. Otros -quizá la mayoría- representaron un punto de vista conservador. Pero creo que todos coincidieron en una preocupación central: el tránsito de una sociedad mexicana tradicional a la modernidad.

En términos generales, el cine mexicano veía con buenos ojos la llegada del progreso, sobre todo si se entendía como desarrollo material. Lo que preocupaba a sus autores era la modificación de las costumbres. La familia y los roles tradicionales se convirtieron en un bastión para la defensa de una manera convencional de ver la vida. Algo parecido pasó con el espacio en el que se desarrollaba la sociedad. Volvieron los ojos al campo para construir un espacio -más imaginario que real- donde residía un México a salvo de las transformaciones. Sin embargo, directores como el Indio Fernández y Roberto Gavaldón, comenzaron a incidir en la representación de un espacio rural más complejo. Pero incluso para ellos el campo continuó siendo un lugar donde habitaban los mexicanos más *puros*.

La manera en que los productores, argumentistas y directores construyeron una imagen del espacio urbano presenta matices variados. En un momento en que la exploración nacionalista buscaba la fundamentación de *lo mexicano* en lo rural, la ciudad se fue construyendo por oposición. Si en el campo vivían los *verdaderos mexicanos*, en la ciudad los *falsos*; si en un espacio dominaban las buenas actitudes, en el otro las malas. Sin embargo, la importancia del fenómeno urbano que los años cuarenta trajeron consigo incidieron en el hecho de que algunos directores se preocuparan por presentar una imagen menos nociva de la ciudad, al tiempo que presentaban la posibilidad de que otros mexicanos pudieran habitar un espacio distinto al rural.

Sería inútil buscar en las películas de este periodo una descripción naturalista de los espacios que componían al México en aquel tiempo. En todo caso, lo que se encuentra en ellas es una topología imaginaria que nos sirve para conocer las tendencias generales de cómo pensaba una generación de cineastas sobre la naturaleza del país en que vivían. No se puede tomar este estudio como una prueba contundente de lo que pensaba la sociedad mexicana de los años cuarenta. Siendo realista, la aportación de este trabajo es muy modesta. Se trata de una descripción de lo que pensaban algunos directores, productores y guionistas acerca de la realidad de nuestro país; no puede ser más que un análisis de discurso de lo que un grupo reducido de mexicanos pensaron en su tiempo.

## OBRAS CONSULTADAS

### Libros, artículos y documentales

- Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 1989.
- Anda, Raúl de. *El regreso del charro negro*. Argumento registrado en Propiedad Artística y Literaria. Archivo General de la Nación, Propiedad Artística y Literaria, Vol. 571, exp. 11, 161.
- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge. *Cartelera cinematográfica. 1940-1949*. México, UNAM, 1982.
- Aub, Max. *Sala de Espera*. México, SEP-INBA/Pangea, 1987.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México, Editorial Posada, 1985.
- . *La búsqueda del cine mexicano*. México, Editorial Posada, 1986.
- . *La condición del cine mexicano*. México, Editorial Posada, 1986.
- Barjau, Luis. *La gente del mito*. México, INAH, 1988.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1981.
- Brinton, Crane. *Historia de la moral occidental*. Buenos Aires, Editorial Lozada, 1971.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982.
- Contreras Torres, Miguel. *El libro negro del cine mexicano*. México, 1960.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 1*. México, Cineteca Nacional, 1975. Entrevistas con Jorge Sthal, Alex Phillips, José Bohr, Andrea Palma, Fernando Soler, José Luis Bueno, Salvador Elizondo y Alejandro Galindo.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 2*. México, Cineteca Nacional, 1975. Entrevistas con Sara García, Juan Orol, Ramón Pereda, René Cardona, Josefito Rodríguez, Isabela Corona, Jorge Bustos y David Silva.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 3*. México, Cineteca Nacional, 1976. Entrevistas con Chano Urueta, Mauricio Magdaleno, Gabriel Figueroa, Raúl de Anda, Emilio Gómez Muriel, Manuel Esperón, Delia Magaña y Stela Inda.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 4*. México, Cineteca Nacional, 1976. Entrevistas con Agustín Izunza, Jorge Martínez Casado, Gilberto Martínez Solares, Miguel Zacarías, Gloria Schoeman, Antonio Díaz Conde, José Revueltas y Esther Fernández.

- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 5.* México, Cineteca Nacional, 1976. Entrevistas con Jaime Fernández, Julio Bracho, José B. Carles, Alfonso Patiño Gómez, Gregorio Walerstein y Gloria Marín.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 6.* México, Cineteca Nacional, 1975. Roldán, J. Sierra, Libertad Lamarque, Gunther Gerzso, Ismael Rodríguez, y Carlos Savage.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 7.* México, Cineteca Nacional, 1975. Entrevistas con J. Ortega, Julio Alejandro, Roberto Gavaldón, Julián Soler, Jesús Bracho, Anita Blanch y Tito Davison.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 8. El cine sonoro mexicano. Sus inicios (1930-1947).* México, Cineteca Nacional, 1975.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 9. Homenaje a los iniciadores del cine mexicano (1896-1938).* México, Cineteca Nacional, 1975.
- Dávalos Orozco, Federico y Vázquez Bernal, Esperanza. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- Dávalos Orozco, Federico. "La leyenda del Indio Fernández", en *Pantalla*, No. 6. México, 1986.
- Departamento de Prensa y Publicidad. "Acuerdo que limita la supervisión de películas cinematográficas a las de 35 milímetros." Publicado en el *Diario Oficial* del 10 de julio de 1937.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 1974.
- . *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid, Rialp, 1959.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Elizondo, Salvador (hijo). "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". En la revista *Nuevo Cine*, num. 1. México, abril de 1961.
- Fernández, Adela. *El Indio Fernández. Vida y mito*. México, Panorama, 1986.
- Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980.
- Filmoteca de la UNAM. *El cine y la revolución mexicana*. México, UNAM, 1979.
- Fuentes, Víctor. *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Zaragoza, Gobierno de Aragón-Instituto de Estudios Turcolenses, 1993.
- Galindo, Alejandro. *El cine mexicano. Un personal punto de vista*. México, Edamex, 1985.
- . *El cine: genocidio cultural...* México, Nuestro Tiempo, 1971.
- . *Qué es el cine: seis trabajos*. México, Nuestro Tiempo, 1975.
- . *Una radiografía histórica del cine mexicano*. México, Fondo de Cultura Popular, 1968.
- . *Verdad y mentira del cine mexicano*. México, Katún, 1981.

- García Riera, Emilio. *Emilio Fernández. 1904-1986*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional, 1987.
- . *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, 1992.
- . *Julio Bracho. 1909-1978*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986.
- . *Los hermanos Soler*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CNCA, 1990.
- . "La primera obra de genio del cine en castellano", en *Intermedios*. No. 2. México, junio-julio de 1992.
- García, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. México, SEP, Memoria y Olvido, 1982.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Amor a México (a través de su cine)*. Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1948.
- González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. México, Cal y Arena, 1989.
- González, Luis. *El oficio de historiar*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1988.
- . *La ronda de las generaciones*. México, SEP-Foro 2000, 1984.
- . *Los artifices del cardenismo. Historia de la Revolución Mexicana (1934-1940)*. México, El Colegio de México, 1979.
- Gubern, Roman. *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1971. 2 vols.
- . *La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Howard C. Warren. *Diccionario de psicología*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Inclán, Luis G. *Astucia*. México, Promexa, 1991.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.
- Loyola, Rafael (coord.). *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*. México, Grijalbo-CNCA, Los Noveata, 1986.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*. México, CNCA, Lecturas Mexicanas, 1990.
- May, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.
- Medina, Luis. *Civilismo y modernización del autoritarismo. Historia de la Revolución Mexicana (1940-1952)*. México, El Colegio de México, 1978.
- Medina, Luis. *Del cardenismo al avilacamachismo. Historia de la Revolución Mexicana (1940-19452)*. México, El Colegio de México, 1978.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Angel Miquel. *Los exaltados. Antología sobre cine en los periódicos y revistas de la ciudad de México. 1896-1929*. México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación

- *Por las pantallas. Periodistas mexicanos del cine mudo*. México, Universidad de Guadalajara, 1995.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. México, SEP Lecturas Mexicanas, 1986.
- "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*. México, El Colegio de México, 1981.
- *Escenas de pudor y lujuria*. México, Grijalvo, 1988.
- "Las mitologías en el cine mexicano", en *Intermedios*. No. 2. México, junio-julio de 1992.
- "Sobre tu capital, cada hora vuela", en *Asamblea de ciudades*. México, CNCA, 1992.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México, CNCA-Alianza Editorial, 1989.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Mraz, John. "La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes", en *Nitrato de Plata. Revista de cine*. No. 18 (sin fecha).
- "Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista", en *La Jornada Semanal*. No. 297. México, 19 de febrero de 1995.
- Negrete, Diana. *Jorge Negrete*. México, Diana, 1987.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. México, CNCA, 1994.
- *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Avila Camacho*. México, CNCA, 1994.
- *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México, CNCA, 1994.
- Orellana, Margarita de. *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*. México, Prentice-Hall, 1983.
- Pelayo, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine*. Serie documental sobre la historia del cine mexicano. México, UTEC.
- Pellicer de Brody, Olga y Mancilla, Esteban. *El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador. Historia de la Revolución Mexicana (1952-1960)*. México, El Colegio de México, 1978.
- Pellicer de Brody, Olga y Reyna, José Luis. *El afianzamiento de la estabilidad política. Historia de la Revolución Mexicana (1952-1960)*. México, El Colegio de México, 1978.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. México, CIESAS, 1994.
- *Por la patria y por la raza. La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- Poniatowska, Elena. *Todo México*. Tomo 1. México, Diana, 1990.

- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Espasa-Calpe, Austral, 1985.
- Revueltas, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, ERA, 1981.
- . *El luto humano*. México, ERA, 1981.
- . *Los días terrenales*. México, ERA, 1976.
- Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973.
- Reyes Nevares, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*. México, Sepsetentas, 1974.
- Reyes, Aurelio de los. *Bajo el cielo de México. 1920-1924*. Volumen II de la obra *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- . *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, Trillas, 1987.
- . *Vivir de sueños*. Volumen I de la obra *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. México, UNAM, 1993.
- . "El nacionalismo en el cine. 1920-1930: Búsqueda de una nueva simbología." En *El nacionalismo y el arte mexicano*. IX Coloquio de Historia del Arte. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- . "Tiempo, cine, historiografía", en *Tiempo y arte*. Memorias del XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.
- Rivera, José Eustasio. *La Voragine*. México, Editorial Porrúa, 1971.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI, 1984.
- Sánchez, Francisco. *Crónica antisolemne del cine mexicano*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989.
- Secretaría de Gobernación. *Reglamento de censura cinematográfica*. México, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1919.
- Secretaría de la Economía Nacional, Departamento de Estudios Económicos. *Estudios relativos al fomento de la industria cinematográfica nacional*. México, 1935. El estudio fue realizado por Scaltiel I. Alatríste y Roberto Rivas Córdova; el proyecto de ley, por Ignacio Otero de la Torre.
- Sheridan, Guillermo. "Entre la casa y la calle. La polémica entre nacionalismo y cosmopolitanismo literario." En Roberto Blancarte (comp.). *Cultura e identidad nacional*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Taibo, Paco Ignacio (1). *Maria Félix. 47 pasos por el cine*. México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1985.
- Tuñón, Julia. *Historia de un sueño. El Hollywood tapatio*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-UNAM, 1986.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *Alberto Gout (1907-1966)*. México, Cineteca Nacional, 1988.
- . *Juan Orol*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1987.

——— *Raúl de Anda*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.

Viñas, Moisés. *Historia del cine mexicano*. México, UNAM-UNESCO, 1987.

### **Películas citadas:**

- 1810 o Los libertadores* (1916) de Manuel Cirerol Sansores.  
*A la sombra del puente* (1946) de Roberto Gavaldón.  
*Al son de la marimba* (1940) de Juan Bustillo Oro.  
*Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes.  
*Amor de una vida* (1945) de Miguel Morayta.  
*Amor prohibido* (1944) de Arcady Boytler.  
*Angel, demonio o carne* (1947) de Víctor Urruchúa.  
*Aventuras de Tip-Top* (1907) de Felipe de Jesús Haro.  
*Aventurera*, de Alberto Gout (1949).  
*Ay Jalisco, no te rajes* (1941) de Joselito Rodríguez.  
*Campeón sin corona* (1945) de Alejandro Galindo.  
*Canaima* (1945) de Juan Bustillo Oro.  
*Cantaclaro* (1945) de Julio Bracho.  
*Carne de cabaret* (1939) de Alfonso Patiño Gómez.  
*Casa de vecindad* (1950) de Juan Bustillo Oro.  
*Confidencias de un ruletero* (1949) de Alejandro Galindo.  
*Cortesana* (1947) de Alberto Gout.  
*Crepúsculo* (1944) de Julio Bracho.  
*Cuando los hijos pecan* (1952) de Joselito Rodríguez.  
*Chucho el Roto* (1934) de Gabriel Soria.  
*De pecado en pecado* (1947) de Chano Urueta.  
*Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho.  
*Don Juan Tenorio* (1909) de Enrique Rosas.  
*Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes.  
*Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez.  
*El águila y el nopal* (1929) de Miguel Contreras Torres.  
*El anónimo* (1932) de Fernando de Fuentes.  
*El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas.  
*El bruto* (1952) de Luis Buñuel.

*El caporal* (1921) de Miguel Contreras Torres.  
*El compadre Mendoza* (1933) de Fernando de Fuentes.  
*El crimen del otro* (1921) de Carlos Stahl.  
*El desalmado* (1950) de Chano Urueta.  
*El gallo giro* (1948) de Alberto Gout.  
*El globo de Cantoya* (1943) de Gilberto Martínez Solares.  
*El grito de Dolores* (1907) de Felipe de Jesús Haro.  
*El hombre sin patria* (1922) de Miguel Contreras Torres.  
*El intruso* (1944) de Mauricio Magdaleno.  
*El misterio del rostro pálido* (1935) de Juan Bustillo Oro.  
*El pecado de Laura* (1948) de Julián Soler.  
*El peñón de las ánimas* (1942) de Miguel Zacarías.  
*El prisionero 13* (1933) de Fernando de Fuentes.  
*El rebozo de Soledad* (1952) de Roberto Gavaldón.  
*El rey del barrio* (1948) de Gilberto Martínez Solares.  
*El rosario de Amozoc* (1909) Enrique Rosas.  
*El Suavecito* (1950) de Fernando Méndez.  
*El Zarco* (1920) de Miguel Contreras Torres.  
*En la hacienda* (1921) de Ernesto Vollrath  
*En la palma de tu mano* (1950) de Roberto Gavaldón.  
*Esquina bajan* (1948) de Alejandro Galindo.  
*Flor silvestre* (1943) de Emilio Fernández.  
*Gran Casino* (1946) de Luis Buñuel.  
*Hay lugar para... dos* (1949) de Alejandro Galindo.  
*Internado para señoritas* (1943) de Gilberto Martínez Solares.  
*Janitzio* (1934) de Carlos Navarro.  
*Juan Charrasqueado* (1947) de Ernesto Cortázar.  
*La boda de Rosario* (1929) de Gustavo Sáenz de Cicilia.  
*La casa chica* (1949) de Roberto Gavaldón.  
*La devoradora* (1946) de Fernando de Fuentes.  
*La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón.  
*La epopeya del camino* (1941) de Francisco Elías.  
*La familia Dressel* (1935) de Fernando de Fuentes.

- La fe en Dios* (1949) de Raúl de Anda.
- La hermana impura* (1947) de Miguel Morayta.
- La luz, tríptico de la vida moderna* (1917) de J. Jamet.
- La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard.
- La mujer sin alma* (1943) de Fernando de Fuentes.
- La mulata de Córdoba* (1945) de Adolfo Fernández Bustamante.
- La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta.
- La parcela* (1921) de Ernesto Vollrath.
- La perla* (1945) de Emilio Fernández.
- La posesión* (1949) de Julio Bracho.
- La selva de fuego* (1944) de Fernando de Fuentes.
- La tigresa* (1917) de Mimi Derba.
- La trepadora* (1944) de Gilberto Martínez Solares.
- La vida inútil de Pito Pérez* (1943) de Miguel Contreras Torres.
- Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández.
- Los millones de Chaflán* (1938), de Rolando Aguilar.
- Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel.
- Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez.
- Luponini de Chicago* (1935) de José Bohr.
- Maclovía* (1948) de Emilio Fernández.
- Madre querida* (1935) de Juan Orol.
- Maria Candelaria* (1943) de Emilio Fernández.
- Marihuana (El monstruo verde)* (1936) de José Bohr.
- Medianoche* (1948) de Tito Davison.
- México de mis recuerdos* (1943) de Juan Bustillo Oro.
- Mientras México duerme* (1938) de Alejandro Galindo.
- Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez.
- Pecadora* (1947) de José Díaz Morales.
- Pepe el Toro* (1952) de Ismael Rodríguez.
- Por ellas aunque mal paguen* (1952) de Juan Bustillo Oro.
- Primerero soy mexicano* (1950) de Joaquín Pardavé.
- Que Dios me perdone* (1947) de Tito Davison.
- Quinto patio* (1950) de Raphael J. Sevilla.

*Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel.  
*Rincón brujo* (1949) de Alberto Gout.  
*Río Escondido* (1947) de Emilio Fernández.  
*Rosaura Castro* (1950) de Roberto Gavaldón.  
*Salón México* (1948) de Emilio Fernández.  
*Sandra (La mujer de fuego)* (1952) de Juan Orol.  
*Santa* (1931) de Antonio Moreno.  
*Siempre tuya* (1950) de Emilio Fernández.  
*Susana (Carne y demonio)* (1950) de Luis Buñuel.  
*Tal para cual* (1952) de Rogelio González.  
*Tania, la bella salvaje* (1947) de Juan Orol.  
*Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo.  
*Una sombra en mi destino* (1944) de Alberto Gout.  
*Ustedes los ricos* (1948) de Ismael Rodríguez.  
*Viaje redondo* (1919) de José Manuel Ramos.  
*Vuelven los García* (1946) de Ismael Rodríguez.