

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**PRECEDENTE, AUGE Y CONSOLIDACIÓN
DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA**

**TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
PRESENTA:
CARLOS FRANCISCO CURIEL MORENO**

**ASESOR:
LIC. TARSICIO GUSTAVO CHÁRRAGA PINEDA**

ACATLÁN, EDO. DE MÉXICO.

DICIEMBRE DEL 2008

Reconocimientos

DIOS.

Principalmente, por darme la vida;
por darme un destino, por permitirme vivirlo;
por regalarme el tiempo, la reflexión y la sapiencia de elegir esta carrera;
por llenarme de fortaleza, constancia y paciencia para concluir mis estudios.

Mis padres, Jorge y María Magdalena.

Porque con su amor y cuidados, me orientaron por el buen camino;
con su esfuerzo y sacrificio, me dieron la mejor educación,
el mejor ejemplo, la confianza necesaria,
y las herramientas para enfrentarme a la vida.

A ellos, a los verdaderos productores cinematográficos de mi existencia,
les dedico este nombramiento.

Mis hermanos, Jorge y Sandra.

Que sin su compañía nada hubiera sido lo mismo.
Por esas bromas, esas peleas, ese convivio día a día
que nos convertía en una pequeña empresa de vivencias,
complicidad que alimentaba nuestra hermandad, nuestro cariño,
nuestras aspiraciones profesionales...

Mi familia.

Mis tíos, mis primos, mi abuelita Mary†,
mis parientes de Nuevo Laredo.
Que aunque somos una familia pequeña,
lo compensamos con muchas anécdotas.

Mis amigos.

Amigos de la carrera, del trabajo, etc.
Agradezco a todos y a cada uno por su tiempo, por su forma de ser,
por esos momentos que vivimos y que siempre recordaré.
A Lizeth, por esas clases de italiano; a Juan de Llaca por darme su legado.
Y a todos aquellos compañeros con quienes crucé diálogo en algún momento,
y por lo bueno que me dejaron.

Mis maestros.

Por su profesionalismo y por todas las enseñanzas que depositaron en mí;
en particular, al Profesor Octavio Moreno, por ser pieza artífice de este trabajo;
al Profesor Mario Lage, por adentrarme formalmente al mundo fílmico.
A los Maestros, María Luisa Morales, Juliana Castellanos, Esteban Lizama, entre otros,
por llevar esa amistad fuera de las aulas.

Mi asesor.

Lic. Tarsicio Gustavo Chárraga Pineda.
Al buen “Talo”, por prestarse a dirigir esta investigación;
por esas charlas fílmicas; por la paciencia que significó elaborar un proyecto de dos años;
por tus conocimientos y por alentarme a formar parte del gremio.

Mis sínodos.

Lic. Juan Amael Vizzuett Olvera.
Lic. José Antonio Íñiguez Martínez.
Lic. José Manuel Aquino Balderas.
Lic. Cynthia Azucena Acosta Ugalde.
Por sus observaciones, que contribuyeron de gran manera.

Universidad Nacional Autónoma de México.

Por recibirme como estudiante,
por formarme como persona,
por educarme como profesional.
Por su filosofía única y autónoma; por proporcionarme los valores de un universitario;
por mostrarme la moral, la ética, el proceder de un servidor de la nación.
Porque aquí, entre siendo un niño y salí convertido en un Licenciado;
por ser la máxima casa de estudios, y mi segundo hogar.
Porque en sus aulas encontré un refugio a mis inquietudes artísticas;
porque en sus maestros hallé una guía;
porque me enseñaron a pensar, a ser objetivo,
a ser honesto conmigo mismo
y congruente con mis actos.
Porque encontré una libertad, y una formalidad dentro de ella.
Por su arquitectura, su himno, su escudo,
sus áreas verdes y hasta sus centros de esparcimiento.
Por su idiosincrasia, su sociología, su naturaleza,
su código que se respeta como una religión.
Por sus logros, su autenticidad, su historia, su cultura, su valor espiritual.
Por todo aquello que no se puede explicar,
pero que sí se puede sentir y saborear.

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1	
CINE NOVEL	5
1.1 Cine Trashumante	6
1.2 Cine Documental/Periodístico	14
1.3 Cine Mudo de Argumento	22
1.3.1 Cine Político	23
1.3.2 Cine Nacionalista	26
Capítulo 2	
CINE SONORO	30
2.1 Sonido Real: arma de doble filo	31
2.2 El esteticismo de Eisenstein	38
2.3 Semillas Fílmicas	42
2.4 Cineastas Trabajando	57
2.5 Cine Folclórico/Comercial	63
2.5.1 Política Cinematográfica	70
2.5.2 Cimientos Genéricos	77
2.5.3 La primera estrella	88
Capítulo 3	
CINE INDUSTRIALIZADO	91
3.1 La Época de Oro	92
3.1.1 Apoyo Gubernamental	98
3.1.2 Mediación Estadounidense	102
3.1.3 Públicos Hispanos	105
3.2 Diversificación de Géneros	108
3.2.1 Filmes Clave	112
3.2.2 Filmografía de Oro	126

3.3 Renovación de Cuadros	146
3.3.1 Star System Mexicano	150
3.3.2 Nueva Ola	157
3.4 La otra cara Industrial	163
3.4.1 Cine Cosmopolita	167
3.4.2 Malinchismo Literario	168
3.4.3 La Revuelta Sindical	174
Capítulo 4	
CINE REFORMABLE	179
4.1 Crisis Industrial	180
4.1.1 El Monopolio de los Exhibidores	189
4.2 La “Reactivación” Nacional	192
4.2.1 La Política de Abaratamiento	196
4.2.2 La Ley Cinematográfica	198
4.2.3 La Política de Exclusivismo	202
4.3 Géneros y Estrellas	205
4.3.1 Cine Arrabalero	217
4.3.2 Cine Cabaretero	223
4.3.3 Nuevo Star System Mexicano	229
4.3.4 Los Cinco Magníficos	238
4.4 La era del “Churro”	242
4.4.1 Consolidación Cualitativa	248
4.4.2 Consolidación Cuantitativa	278
Conclusiones	323
Anexo	328
Bibliografía	352
Hemerografía	355

Introducción

La historia de la Cinematografía Mexicana ha presentado una singular suerte de vicisitudes, desde su nacimiento en el siglo XIX. La cercanía territorial mantenida con los Estados Unidos, hace de México una víctima fácil de las incesantes exportaciones hollywoodenses, que con sus productos, invaden los mercados hispanos en donde existe una competencia; cabe mencionar que en ese registro, no participan ninguna de las naciones de habla castellana al no poseer la suficiencia de una Industria solvente.

La hegemonía de Hollywood se ha mantenido a lo largo de los años, mediante la globalización de sus estereotipos, creando las propias necesidades del ser humano y luego satisfaciéndolas con productos netamente editorialistas. Muchos de los países de América Latina se han declarado inoperantes ante el despliegue tecnológico de la Industria más poderosa, al grado de renunciar a sus derechos e intentar adoptar una ideología externa.

Sin embargo, en los anales de la Cinematografía Mundial se ha grabado una honrosa excepción, en la que México se constituyó como protagonista de esta lucha social. Este documento, es una investigación del único momento en el que la Cinematografía Mexicana se convirtió en Industria, llegando a consolidarse en el mercado hispano como el mayor proveedor de filmes, y logrando una identificación con sus pueblos, presentando tipos creíbles y terrenales, que convergieran primeramente con su idioma y lo más importante, con su cultura.

Durante el determinado tiempo en que México propuso una cinematografía estética, valorizable y definida, la nación obtuvo una identidad loable, gracias a sus filmes que exhibían contenidos intimistas, como las costumbres, la educación y la historia de un país con un alto bagaje cultural. La exposición del arte mexicano a través del cine y la manera en que lo hizo, produjo no solo el detrimento de las estrategias del emporio hollywoodense por apropiarse del mercado hispano, sino una admiración internacional, gracias a los festivales a los que llegaban las obras mexicanas, en donde se podían ver sus retratos hieráticos, cuadros paisajistas, e historias tremendistas.

Así, para llegar a una mejor comprensión del establecimiento de la Industria Fílmica Nacional, hemos dividido este escrito en tres partes generales bajo cuatro capítulos, que presentan la historia completa de la concepción de las estructuras económicas y sociales del cine mexicano. En cada uno de ellos, se hace referencia a los protagonistas y productos clave que reflejaron una colectividad, una ambición artística y una honestidad productiva.

Los capítulos uno y dos, centran su atención en el precedente industrial, donde hacemos énfasis en la mutación cinematográfica que sufriera la nueva actividad, en base a los contenidos sintomáticos que despertara un país todavía ataviado por un nacionalismo revolucionario, finalizando en el despertar de las vías genéricas y temáticas redituables, cimientos de la conexión inversionistas-fórmulas-públicos.

El capítulo tres obedece al auge en la Industria, donde surgiera la *Época Dorada del Cine Mexicano*, llamada así por su diversidad de géneros y renovación de cuadros, también en la cual se aleccionaran las estructuras financieras, únicas en Hispanoamérica, sucesos plasmados por cinco años, misma temporalidad de duración de la histórica Segunda Guerra Mundial.

El cuarto y último apartado, narra una consolidación de los elementos que conformaron la primera gran renovación industrial en busca de su supervivencia, con el regreso del emporio hollywoodense por apropiarse de los mercados hispanos. En este bloque, la cinematografía nacional conseguiría, gracias a sus elementos, la afirmación cuantitativa y cualitativa.

Por otro lado, tenemos el antecedente de un variado número de reconocidos autores que han tratado el tema de la cinematografía mexicana, en toda su extensión. Este trabajo, pretende seguir una linealidad en el periodo, destacando los factores determinables para la construcción industrial y unirse a la veracidad de la historia fílmica mexicana, que a través del tiempo, se ha visto malinterpretada, y por ende, se ha desatado una cadena de inexactitudes que se exponen al dominio público.

Las nuevas generaciones podrán apreciar las raíces del Cine Mexicano no tanto como historia, sino como el aliciente de una de las artes que en su momento contó con apoyo, presencia y públicos [factores que en la actualidad adolece], esperando sea un recordatorio para todos los sectores del esquema fílmico, ya que fueron muchos los obstáculos que México hubo de sortear, pero que en su resultado, cupo la existencia de una posibilidad que brindó no solo la formalidad de una Industria, sino la libertad de una soberanía.

Capítulo 1

Cine Novel

1.1 Cine Trashumante

La historia de la Cinematografía Mexicana comenzaba en el mes de julio del año de 1896 con la llegada de dos emisarios franceses, quienes traían consigo un aparato llamado Cinematógrafo Lumière. Estas personas tenían la orden de presentar en todo el continente Americano, el invento de los hermanos galos Louis y Auguste Lumière:

*Unos señores industriales de Lyon, partícipes del espíritu optimista con que la burguesía rendía tributo al proceso a finales del Siglo XIX, habían descubierto la forma de reproducir la vida por medio de fotografías animadas, proyectadas en una pantalla y ante un público instalado en sus asientos como en un Teatro.*¹

El miércoles 5 de agosto de 1896 anunciaba el Periódico *El Nacional*, la próxima exhibición de un aparato óptico, el cual ya había sido presentado en Europa, logrando gran aceptación.

Tan pronto llegaron a México, los comisionados Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, solicitaron al presidente Porfirio Díaz, una audiencia para mostrarle el invento; ellos, recibirían respuesta de la presidencia muy pronto y serían recibidos en el Castillo de Chapultepec el 6 de agosto de 1896. El gobernante Díaz quedaría complacido al igual que las 20 personas [amigos íntimos de la familia], que lo acompañarían; el evento comenzaría a temprana hora, pero a petición de los espectadores, la función terminaría hasta la madrugada; ninguno de los presentes se cansaba de advertir las vistas silentes, en blanco y negro, una y otra vez.

Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, mostraron al Presidente Díaz vistas de todo tipo; escenas común y corrientes como **Disgusto de niños**, donde se veían los movimientos de unos bebés, **Llegada del Tren**, con el vaivén de los pasajeros y **Bañadores en el Mar**, donde se podía distinguir las ondulaciones del mar; también mostraron algunas cuestiones políticas, como **El Zar y la zarina yendo a la coronación en Moscú**, **Los emperadores de Rusia y el presidente Félix Faure en París**, **Plaza de la Opera durante las fiestas del Zar**, **Regimiento de Turcos en Argelia en París**, **Desfile de tropas francesas** entre otras dejando al Mandatario muy interesado con estas últimas, en igualar a sus semejantes.

El 14 de Agosto del mismo año, se llevaría a cabo una exhibición en el entresuelo de la Droguería Plateros, exclusiva para algunos grupos “científicos”. Hasta el jueves 27 se hizo la primera exhibición destinada a la sociedad en general.²

¹ GARCÍA RIERA, Emilio. *El Cine y su Público*. FCE. México, 1974. p.p. 7-8

² DE LOS REYES, Aurelio. *Los Orígenes del Cine en México 1896-1900*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983. p.p. 81.

El éxito del Cinematógrafo Lumière fue sorprendente. La impresión del Público era de asombro; nadie podía creer el funcionamiento de aquel mecanismo. El costo del boleto, era de un peso y cada vez que se anunciaba una exhibición, el lugar se llenaba. La gente, insatisfecha, exigía repetir cada vista que se presentaba.

En aquel tiempo, otro invento hacía competencia al Cinematógrafo Lumière, aun cuando había sido fabricado en 1891 para luego ser presentado internacionalmente años antes [ocurriendo en México en 1895]; el autor era el norteamericano Tomás Alva Edison y su aparato se llamaba Kinetoscopio, propiedad de la Edison Manufacturing Company.

En realidad, el Cinematógrafo Lumière y el Kinetoscopio, tenían la misma función; el “Brujo de Menlo Park”, había tenido la primicia de construir el aparato que pudiera ejercer el movimiento de las fotografías de una forma efectiva; México y el Mundo entero, le estaban agradecidos por las genialidades que su mente proporcionaba a la humanidad entera, tales como el descubrimiento de la electricidad, los Rayos X, el Fonógrafo [este último, armatoste musical patentado en 1877 y exhibido en México a finales de la siguiente década], entre otras cosas.

Sin embargo, su invención no era del todo cómoda para el espectador; el Kinetoscopio no proyectaba en una pantalla; cada espectador tenía que ver por su cuenta mediante una mirilla. Era un espectáculo puramente individual y las figuras eran de un reducido tamaño. El aparato del norteamericano era muy tosco, rudimentario y de un peso elevado, factor que le acrecentaría las desventajas que más adelante se señalarán.

Con la intención de hacer que las imágenes fueran proyectadas para ser disfrutadas por más de una persona al mismo tiempo, Edison continuó trabajando para revolucionar el Kinetoscopio. Tal cometido no lo lograría, pero sí contribuiría al progreso del nuevo espectáculo, al otorgarle música a los “films” o “escenas”, como él los llamaba: en el pesado aparato que era el Kinetoscopio, agregó el Fonógrafo, fundiendo así, imagen con sonido; la música del carrete podía escucharse a través de un par de audífonos. Con éste implemento, hubo que cambiar el nombre, y a finales de enero de 1896, se exhibió al público mexicano el Kinetófono; la premiere habría sido antes del 22 de ese mes, y se preveía que el Presidente y su familia asistirían a su regreso de un viaje a conocer la novedad del “ilustre electricista”, título que se le daba a Edison por ser el primero en el mundo en producir electricidad para una urbe, la de Nueva York.³

Mientras el Kinetófono pisaba tierras mexicanas, el Cinematógrafo Lumière cumplía un mes de vida pública; los hermanos Lumière tomaban la delantera en el progreso:

El 28 de diciembre de 1895, el Cinematographe Lumière daba su primera función en el Grand Café (Boulevard des Capucines), en

³ LEAL, Juan Felipe, BARRAZA, Eduardo y FLORES, Carlos. *Anales del cine en México, 1895-1911: 1896, el Vitascopio y el Cinematógrafo en México*. Ediciones y Gráficos Eón. México, 2003. p.p. 21

*París. No sin cierta razón, esa fecha es tomada por la del
“verdadero nacimiento del Cine...”*⁴

Por su parte, las aportaciones técnicas que Edison haría a su aparato no serían suficientes; el sonido que se desprendía del Kinetófono se escuchaba débil y rasposo y aunque estos implementos pasarían a la historia como el primer avance hacia el Cine Sonoro, en ese momento la sociedad quedaría embelesada con la capacidad que alcanzaba la tecnología arribada de Europa. Sobre la inventiva del norteamericano no se volvería a hablar por un tiempo, solo hasta después con la promoción del Vitascopio, situación de la que más adelante se expondrá.

Cabe aclarar que aún cuando el Cinematógrafo Lumière ganaría el mayor éxito como aparato de proyección, al grado de imponer su nombre a todo espectáculo posterior de imágenes en movimiento, Edison fungía como pionero de tal descubrimiento en todo el mundo. Una máquina de Kinetoscopio podía adquirirse, a principios de 1896, en 250 dólares y un Kinetófono en 300.⁵

Volviendo a las actividades de los emisarios franceses, el tiempo pudo arrojar los tres principales factores que determinaron en la sociedad mexicana, la preferencia del Cinematógrafo Lumière sobre los aparatos de Edison:

- Por un lado, la ventaja tecnológica que ofrecía el Cinematógrafo Lumière, era determinante; podía ser una práctica colectiva y cómoda. Los emisarios trajeron vistas de Europa, continente enigmático para la comunidad Americana; tenían un gran surtido de vistas con acontecimientos notables, la coronación de los Zares o la visita de estos a París. En cambio los Americanos exhibían con más frecuencia los pequeños hechos de la vida ordinaria y los espectáculos que tenían mayor aceptación: **Un lanzador mexicano, Ejercicios de trapecio, Danza Back Wing, Escena en una lavandería china, Escenas de cantina, la Serpentina**, etc..... Más que informar, los americanos querían divertir a la gente.⁶
- En el siglo XIX, se comenzó a remarcar a las sociedades por razas; esto para su estudio y los Norteamericanos y Mexicanos, quedaron en distintas: blanca y cobriza, respectivamente. La religión, jugó un papel importante. En este aspecto, Estados Unidos se alejaba del Continente Americano, apegándose más a países como Inglaterra y algunos otros europeos. Los diarios católicos y liberales hostilizaban corrosivamente a los norteamericanos. Los católicos prevenían a la gente contra la implantación del Protestantismo; los segundos, contra la dominación económica a través del comercio, a lo que llamaban “la conquista pacífica”⁷ La sociedad mexicana, tenía una fobia hacia lo yankee... también un rencor, pues pensaba que

⁴ GARCÍA RIERA, *ibidem*; p.p. 7

⁵ LEAL, Juan Felipe..., *ibidem*; p.p. 24.

⁶ DE LOS REYES, *ibidem*; p.p. 154

⁷ *Ibidem*. p.p. 164

debía ser indiferente para ellos; aunque existía una cercanía territorial, había una diferencia abismal, en cuanto a religión, idioma, educación y costumbres.

Es necesario recordar que, Tomas Alva Edison, (creador del Kinetoscopio y Kinetógrafo) principal oponente sobre los hermanos Lumière en la competencia sobre el establecimiento y promoción de la que más adelante se denominaría como Cinematografía..... ¡Era Norteamericano!

- Francia estaba relacionada con la raza latina, y los mexicanos, integrados en la misma, se identificaban con esa gloriosa nación que iba al frente de la civilización; del norteamericano, se tenía la percepción del mal, siempre dispuesto a despojar al mexicano.

Pero no solo la sociedad tenía aquel favoritismo; el General Díaz sentía especial predilección por lo franceses, símbolo de cultura y civilización. Cuando llegaron a México los enviados de los Lumière, tuvo atenciones que nunca dispensó a los representantes de Edison, a pesar del prestigio del inventor Norteamericano.⁸ Las ideas del dictador sobre el Orden y el Progreso, comulgaban con la aparición del Cinematógrafo Lumière y para coincidencia, proveniente de Francia, país que admiraba y buscaba asemejarse.

Destacados reporteros como Luis G. Urbina, Amado Nervo y José Juan Tablada, plasmaban en sus escritos la dicha que provocaba aquel espectáculo. La gente quedaba extasiada y pedía que se repitieran las vistas una y otra vez. Aun cuando las funciones se destinaban a las familias adineradas, luego se permitió la entrada a la clase baja con un costo de 25 centavos por boleto.

Las exhibiciones comenzaban a suplantar a las zarzuelas, que gran fama habían alcanzado en esas épocas; la gente veía este nuevo espectáculo, como un distrayente de sus precarias situaciones económicas.

Y vaya que para los aproximadamente 300 mil habitantes de la metrópoli, las exhibiciones del Cinematógrafo fueron un espectáculo; la ciudad carecía de centros de entretenimiento; los circos, salones de baile, plazas de toros y los hipódromos, eran las distracciones de los mexicanos de una vida ardua de trabajo en un régimen dictatorial; el Teatro era la diversión más conocida y concurrida, aún con sus limitantes: existían seis Teatros, donde sumaban 7,200 butacas.

La cantidad de los centros de espectáculos no era proporcionable con el número de habitantes; les correspondían mínimas recreaciones públicas para llenar sus horas de ocio. Las festividades que organizaba el Gobierno [gratuitas], eran escasas, resaltando la celebración del 16 de Septiembre.

⁸ Ibidem. p.p. 172

Tales acontecimientos, vinieron a desembocar en vicios extremistas, propios de aquellos tiempos: el alcoholismo y el suicidio. La primera situación se estableció como causa principal a la ausencia de distracciones morales; la juventud prefería refugiarse en cantinas y emborracharse, obstaculizando el progreso del país. Los segundos, constituyeron como causa al propio progreso; muy pocas personas disfrutaban y eran partícipes de la vanguardia; por lo general, las clases bajas carecían de los lujos y no podían tener más que el sentimiento de escepticismo ante el famoso avance; con el suicidio predominaba el instinto primitivo, haciendo valer más el amor al placer, que el amor a la vida.

Algunos diarios captaron en sus notas, la problemática que vivía la población mexicana:

*La excelente vida burguesa en México es un poco aburrida; el vecino se levanta tarde, se desayuna mal y acude apresuradamente a sus deberes; a mediodía se derrocha una hora en la cantina, se llega a la casa y como falta tiempo se toma la comida con la misma precipitación que al desayunar; en la noche cada ciudadano se mete tranquilamente a su casa sin importarle averiguar si hay algún espectáculo digno de recrear el espíritu. Ni fisiológicamente, ni intelectualmente presenta atractivos esta existencia que se gasta así una inutilidad inalterable... nos hemos encerrado dentro de los cuatro muros de una vida vegetativa...*⁹

La llegada del Cinematógrafo Lumière a México, cambió estas conductas; vino a representar un espectáculo innovador, masivo y poco tiempo después barato, que alejaría de las mentes aquellas ideas extremistas. Las diversiones son un elemento de la civilización; necesario para la vida del individuo y de la sociedad, para las clases pobres como para las ricas, para las ilustradas como para las ignorantes.¹⁰

Los emisarios franceses, también quedaron sorprendidos ante el éxito del Cinematógrafo; al principio querían hacer las exhibiciones semanales, pero terminaron haciéndolas diarias ante la demanda del público. Lejos del triunfo que significó el Cinematógrafo Lumière, había grupos científicos que no veían con buenos ojos, la incursión del aparato en el país; al principio lo veían como objeto de curiosidad, pero al final no encontraron utilidad alguna para la ciencia.

Por otro lado, el General Díaz quedó satisfecho con la incursión del Cinematógrafo; como ya habíamos mencionado, significaba un eslabón para el progreso que tanto buscaba; la procedencia de los emisarios terminaba siendo un factor determinante, para que el General aprobara las labores que venían a ejercer, tratándolos con atenciones especiales; por todo esto, y sugestionado con las vistas donde se presentaban mandatarios de otras naciones, permitió que lo filmaran, para que fuera visto internacionalmente.

En medio de toda la euforia originada por el invento de los franceses, la prensa dedicaba una pequeña parte a la presentación del nuevo aparato de Edison. En el mes de septiembre

⁹ Ibidem. p.p. 71

¹⁰ Ibidem. p.p. 78

del mismo 1896, se anunciaba la llegada a México del Vitascopio, un proyector que lograba [por fin], mostrar en pantalla las figuras de tamaño normal, mejora que no hubo de conseguir tanto con el Kinestoscopio y el Kinetógrafo.

Sin embargo, la noticia se perdía en la “revolución” que estaban armando los emisarios europeos, llegando incluso a confundirse los datos de la presentación o lo que es peor, recibiendo una indiferencia determinante. Cabe aclarar que la exhibición del aparato que presentaba la Edison Manufacturing Company, se realizó en el Teatro Circo Orrín, por supuesto, con poca audiencia.

Edison y su empresa obtenían justo premio a su suerte, pues en realidad el Vitascopio era el sobrenombre de otro aparato llamado originalmente Phantoscope, o Fantiscopio en castellano, maquinaria creada por un par de jóvenes también estadounidenses, de nombre Francis Jenkins y Thomas Armat.

Para reforzar la investigación de éste trabajo, explicaremos brevemente el origen de dicho ultrajo: Jenkins y Armat, venidos del estado de Washington, fracasaban en su intento por dar a conocer de forma pública el Fantiscopio. El aparato sería exhibido por vez primera poco tiempo antes de que el Cinematógrafo Lumière hiciera lo propio en Francia. La inventiva de los genios estadounidenses todavía no era la idónea y aunada a su mala comercialización, los resultados obligaban a la ruptura de la pequeña sociedad que hubieran de formar meses antes. Por esos tiempos, la empresa de Edison se encontraba en una severa crisis, gracias a las malas ganancias que reportaba el Kinestoscopio. A su vez, el inexperto Armat, intentaba promover el menospreciado Fantiscopio a su manera, continuando con su singular fortuna; sin embargo, en uno de aquellos intentos, Armat llegó a cruzarse con Norman Raff y Frank Gammon, empleados que comercializaban los aparatos para la firma del célebre Edison. En Diciembre de 1895, estos dos últimos quedarían sorprendidos con los alcances del Fantiscopio:

... lo que siguió era de esperarse en el pragmático mundo de los negocios de la época [y de todas las épocas]: Gammon convenció a Edison de que adoptara el Fantiscopio como invento suyo y, al mismo tiempo, convenció a Armat, haciendo tintinear ante su vista la fortuna que tantas veces esquivó, de que renunciara a la patente a favor de Edison.¹¹

El Fantiscopio cambió de nombre a Vitascopio [que etimológicamente significa ver la vida], causando una disputa entre Armat y Jenkins, el anterior creador, a quien no se le consultó lo pactado. La primera exhibición del Vitascopio, que como lo mencionamos lograba proyectar las imágenes en una pantalla para convertirse en un espectáculo colectivo, se realizó en el Teatro Koster Bial's, en la ciudad de Nueva York, el 23 de abril de 1896. El Vitascopio tampoco igualaría éxito que el Cinematógrafo, gracias a las medidas culturales explicadas anteriormente, y a una importante especificación técnica que continuaba colocando en segundo lugar a la inventiva norteamericana en cuanto a materia fílmica: las

¹¹ LEAL, Juan Felipe..., op.cit; p.p. 30

vistas del Vitascopio se apreciaban grises y eso demeritaba en cierta medida la calidad del mismo espectáculo.

Regresando de nueva cuenta a México con el Cinematógrafo, en Octubre de 1896, los representantes de los Lumière, partieron al interior de la República para llevar consigo, el espectáculo del que todo mundo hablaba; comenzaron en Guadalajara, estando tan solo un mes; luego, regresaron a la Ciudad de México. A finales de diciembre se anunciaron las últimas exhibiciones del Cinematógrafo en la Ciudad de México y los representantes de los Lumière salieron con destino a Francia a principios de 1897.

En su estancia en México, los emisarios filmarían 32 vistas en 5 meses, entre las que destacaron:

Películas Costumbristas

- **Alumnos de Chapultepec desfilando.**
- **El Canal de la Vega.**
- **Clases de Gimnasia en el Colegio de la Paz.**
- **Escenas de los baños Pane.**

Películas Folclóricas

- **Jarabe Tapatío.**
- **Pelea de Gallos.**

Películas Indigenistas

- **Desayuno de Indios.**
- **Grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste.**

Muestras de culto a la personalidad característica de la Dictadura.

- ***Grupo en movimiento del General Díaz y su familia.***
- ***El Presidente de la República entrando a pie al Castillo de Chapultepec***
- ***El Presidente de la República con sus Ministros el 16 de Septiembre en el Castillo de Chapultepec.***
- ***El General Díaz montando a Caballo.***

Así, los franceses estaban determinando las bases de los que sería el Cine Mexicano; y no solo esto, sino también los temas que serían constantes en las futuras películas. Gabriel

Veyre y Ferdinand Bon Bernard, abandonaron el país, no sin antes dejar la semilla del quehacer cinematográfico.

La experiencia del proyector había sido buena; éste invento estaba cambiando la percepción del mundo entero sobre las naciones; sin embargo, en México el espectáculo no había terminado, ya que un señor llamado Ignacio Aguirre, compró un Cinematógrafo Lumière (que supuestamente habían traído los emisarios, aparato del que exhibían), y continuó con las presentaciones en la Droguería Plateros; luego salió al interior de la República. En Noviembre de 1897, la empresa del Ingeniero Salvador Toscano, ocupó el mismo local para dar exhibiciones.

El jalisciense Toscano fue una figura importante dentro de los primeros años en que la Cinematografía se practicó [a su manera] en México. Alternando sus funciones como Ingeniero Topógrafo, Documentalista y Empresario Cinematográfico, en 1897 se le llegó a asociar con Carlos Mongrand, Román J. Barreriro, Enrique Echániz Brisa y Andrés Devars, todos en diversos negocios y producciones; sin embargo, su principal colaborador y camarógrafo fue Antonio F. Ocañas.

Los primeros cineastas mexicanos [y extranjeros en México], reflejaron en sus vistas las ideas del orden y progreso nacional; captaron con sus cámaras la placidez de la urbe y provincia; también tomaron costumbres regionales [corridos de toros, peleas de gallos, suertes charras, carnavales, etc], como ejemplos claros del desarrollo industrial. Por otro lado, comenzaron a captar acontecimientos inesperados [incendios, inundaciones, catástrofes ferroviarias, secuelas de temblores, etc.], en la condición de retroalimentar el periodismo: el hecho de ver el cine como prolongación de la prensa, es parte del positivismo, o mejor dicho, del espíritu cientificista que invadía en aquel tiempo la sociedad mexicana.¹²

Sobre éstas acciones, los cineastas siguieron testimoniando e informando de los viajes del Dictador por la República y sus actividades oficiales. Con todas estas imágenes, trataban de emular lo que se veía en las revistas Cosmopolitas extranjeras.

Paradójicamente, el Cinematógrafo comenzaba a ser visto como un aparato científico, ya que captaba la “verdad” con toda naturalidad y neutralidad. En ocasiones, era utilizado por los jueces para deliberar algún fallo; con el tiempo llegaron algunas películas del extranjero, como las de Georges Méliès y Leopold Frégoli, que como decían los diarios, no captaban la “verdad”.

Sobre la anterior premisa, se tenía en los registros de 1896 la primera producción de ficción realizada en territorio mexicano; serían los mismos Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard [antes de continuar con su misión social], quienes producían en su totalidad **Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec**, filme de corta duración el cuál se basaba en un hecho verídico donde dos hombres de ejercicio político se batían en un duelo a muerte mediante sus respectivas armas, en el lugar donde menciona el título de la obra; dos actores profesionales interpretaban a los diputados Francisco Romero y

¹² DE LOS REYES, op.cit. p.p.

Fernando Verástegui, en el enfrentamiento que sería observado por algunos policías. La reconstrucción del duelo tenía tal suerte de pretensión realista, que luego de su exhibición causaría un escándalo público, también produciendo la primera censura cinematográfica en México.

La Fiebre del Cinematógrafo se extendía en toda la sociedad; para 1900, existían ya 22 salones donde se proyectaban vistas; el costo del boleto, oscilaba entre los 10 y los 5 centavos, esto debido a la competencia que se comenzaba a dar entre los empresarios.

Los filmes que habían traído los emisarios franceses y los que comenzaban a realizar los primeros cineastas, eran rápidamente vistos por el público mexicano; para solucionar en parte el problema del envejecimiento y para ganarse la simpatía del público, los “cómicos de la legua” se dedicaron a filmar aspectos de la vida de las poblaciones que visitaban. La competencia y la caducidad iban a obligar a la creación de un cine mexicano.¹³

1.2 Cine Documental Cine Periodístico

El Cinematógrafo fue catalogado como un aparato científico; ante esto, los camarógrafos comenzaron a utilizar sus imágenes en cuestiones políticas; cada vez, el Cine era más requerido para apoyar las labores periodísticas.

En el gobierno Porfirista de 1906 en adelante, se inaugurarían en México las primeras casas distribuidoras de Películas, llegando a su fin el llamado Cine Trashumante; con esto, se abrían paso las Salas Cinematográficas; se fundaron los primeros Talleres o estudios Cinematográficos; aparecían algunos de los primeros Largometrajes Documentales, como **“Viaje a Yucatán”**/1906, del pionero Salvador Toscano; **“Fiestas Presidenciables en Mérida”**/1906/Enrique Rosas; y **“Entrevista Díaz-Taft”**/1909, realizada por los hermanos Carlos, Eduardo y Guillermo Alva.

Luego de estos ejemplos, se denominaría a México como “Escuela del Documental”, ya que se pensaba, había alcanzado una madurez Cinematográfica; se calificaba como espacio-temporal, con respecto a los acontecimientos filmados.

En aquellos tiempos, la película **“Entrevista Díaz-Taft”** vendría a marcar un estilo en las siguientes producciones que se realizarían en el país, no solo por el tema político [el cual representaba el Standard de la iniciación cinematográfica], ni por la aparición de la figura del Presidente Díaz [todos los camarógrafos buscaban captar la vida política del Dictador], sino por la estructura que presentaba éste filme y la innovación de las tomas; ésta cinta, contenía el encuentro de los Mandatarios de México y Estados Unidos y tenía una

¹³ Ibidem. p.p.128

duración de 40 minutos. La película fue exhibida en Octubre de 1909, y sería recordada como un referente obligatorio de sus autores, los Hermanos Alva.

Sobre Carlos, Eduardo y Guillermo Alva, se puede decir que eran originarios de la ciudad de Michoacán. Ellos, se inician en el mundo del cine como exhibidores en 1905, para después, fungir como empresarios de la sala Academia Metropolitana, cabeza de un circuito de su propiedad, ya en 1906; a partir de ese año y hasta 1914, registrarían una serie de documentales con diversos aspectos de la vida nacional, considerándoseles remitentes de la época.

La cinta **“La entrevista Díaz- Taft”**, contenía las características de la producción nacional de aquellos tiempos:

- Tenía una clara expresión de lo que se le denominaba “cine de verdad”.
- Era una ilustración de la Nota Periodística ya que el cine apoyaba las cuestiones del Periodismo.
- Era la muestra del desarrollo alcanzado por la técnica mexicana documental.

La compañía Pathé fue decisiva para los documentalistas mexicanos; los Hermanos Alva firmaron un contrato con ésta empresa, para la distribución y exhibición de sus películas; también fungía como representante en la venta de equipo cinematográfico. En 1907, otro importante documentalista llegó a la Ciudad de México, para un año después, agregarse a la compañía: Enrique Rosas.

El poblano Rosas es otro de los apóstoles del cine mexicano que inicia como exhibidor, en su caso, desde 1899; las normas de higiene le impiden continuar su oficio y continúa en la exhibición errante por la provincia. Se llega a asociar con empresarios de espectáculos locales, como los hermanos Pastor, Juan C. Aguilar y Enrique Echániz Brust, los dos primeros en Orizaba y el segundo en la capital. Su inicio como documentalista se produce en 1904, al lado de Agustín Jiménez. Con una longitud de 3,000 metros, realiza el documental **“Fiestas presidenciables en Mérida”** en 1906, que con otro trabajo similar de Salvador Toscano, inicia en el documentalismo mexicano el tránsito de la vista breve y espontánea al reportaje bien estructurado conforme a una secuencia cronológica.¹⁴

Mientras tanto, las proyecciones de los combates pugilísticos fueron un suceso [procedentes de las colonias norteamericanas e inglesas], aunque terminaron por ser una moda pasajera; pronto aparecerían filmaciones sobre corridas de Toros, donde se podía apreciar las faenas de destacados toreros españoles, como Rodolfo Gaona.

Cabe destacar, que en días como Semana Santa, continuaba el servicio del Cinematógrafo, para disgusto de la Iglesia y de la prensa católica. Estos sectores, aun no aceptaban la apertura de este aparato; consideraban indignas y de mala educación religiosa, algunas imágenes que se mostraban en las vistas que se exhibían, donde se podían ver bailarinas

¹⁴ CIUK, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. CONACULTA. México, 2000. p.p. 534.

con mallas, danzando alguna pieza. La Iglesia catalogaba como objeto de perversión que aquellas mujeres dejaran ver parte de sus piernas al descubierto, y una insinuación al deseo con los bailes que practicaban.

Y en el tema político, la Cinematografía no hizo su excepción; Díaz terminaba su mandato presidencial, y se le consideraba viejo para un nuevo sexenio. Las giras de Francisco I. Madero para suceder al trono, eran tema de conversación en la política. Pronto serían las elecciones y la oportunidad de un cambio en el equipo gobernante.

El Sueño Porfírico llegaba a su fin con elegantes fiestas y celebraciones como **“Fiesta del Centenario de Independencia”** [hermanos Alva/Salvador Toscano/1910], efectuadas en Septiembre de 1910; todo parecía indicar la culminación de una época gloriosa que dejaba al país en una armonía inigualable; sin embargo, todo era una cortina de humo que la dictadura pretendía anteponer a una realidad que iba resultando peligrosa:

...los documentalistas mexicanos, consecuentes con las nociones positivistas, pretendieron que sus películas reflejaran los hechos tal y como había ocurrido cronológica y espacialmente, dotándolas además de finales “apoteósicos”. Pero no deja de resultar sintomático que esos mismos camarógrafos, de número ya considerable, no se hubieran atrevido a filmar las huelgas de Cananea y Río Blanco, movimientos precursores de la Revolución Mexicana, mismos que al ser reprimidos por el régimen demostraron la incapacidad del Dictador para enfrentar las presiones masivas del incipiente proletariado.¹⁵

En Junio de 1910 se reportaron levantamientos armados antirreleccionistas en Yucatán; Madero, a título de la democracia, exhortaba a los indígenas a redimirse, a romper el sistema de peonaje por deudas y de las contribuciones prediales. Todos éstos afectados, se armarían de machetes, piedras y lanzas, y luego de asaltar casas, se dirigirían al palacio municipal de Valladolid, y darían muerte a todos los policías que se encontraran en aquel lugar. Las fuerzas federales, ante este hecho, reprimirían el levantamiento, convirtiéndose aquello en una batalla sangrienta.

Aquel grupo de cineastas y camarógrafos (Jesús H. Abitia, Salvador Toscano, Enrique Rosas, los hermanos Alva, Guillermo Becerril padre e hijo, Enrique Echániz, etc) no dejarían de ser consecuentes con su ideología de clase y casi de inmediato se lanzaron a registrar con sus aparatos, los impredecibles hechos que fueron configurando esa magna rebelión. De cualquier manera, el espectáculo dantesco de la lucha armada parecía proporcionar la oportunidad para que aquellos pioneros pudieran convertirse en una incipiente burguesía cinematográfica.

¹⁵ DE LA VEGA, Alfaro. *La Industria Cinematográfica Mexicana: perfil histórico-social*. Universidad de Guadalajara. México, 1991. P.p. 16

Los revolucionarios comenzaron a hacer actos de aparición por todos lados; ésta gente, conformada por obreros que sabían leer, pequeños comerciantes, agricultores que estaban resentidos por injusticias del gobierno y muchos entusiastas y soñadores, comenzaron a realizar movimientos, mismos que la prensa informaba. Estos grupos tenían en su liderazgo a gente como Pascual Orozco y el ya mencionado Francisco I. Madero.

Para el año de 1911, estos movimientos asustaban a la gente; casi nadie paseaba por las calles, pues el temor los hacía encerrarse en sus casas; algunas personas para tratar de mitigar la tensión, acudían a las salas de cine.

Los Hermanos Alva, que trabajaban para la Compañía Pathé, seguían documentando los hechos de aquellas épocas y algunos espectáculos, como las carreras de automóviles; sin embargo, dejarían de filmar hechos políticos, donde los acontecimientos eran sobresalientes. La política de los diarios, era aferrarse a un reino de tranquilidad.

Pronto, los diarios tuvieron que hablar de lo acontecido y para mayo de 1911, poco antes de la renuncia del General Díaz al poder, ya se hablaba de política. Por otra parte, el Maderismo cundía por todo el país como una mancha de aceite. Las noticias de su avance se multiplicaban.

Vázquez Gómez y Madero llegaban a la capital, acompañados de los antirreleccionistas (los mismos que ya estaban cansados del gobierno de Díaz y de su política de reelección). El Mandatario ya había renunciado y comenzaba su marcha al destierro.

Las manifestaciones de los maderistas llegaron hasta las afueras de la casa de Díaz; muchos de ellos viajaban en trenes de forma delictiva, luego de tomar por la fuerza el transporte y obligar a los motoristas a trasladarlos a los pueblos vecinos; disfrutaban su libertad mediante éstos actos, mientras los porfiristas hacían sus maletas y se acompañaban en la misma suerte de su líder: el exilio voluntario. Por las calles de la ciudad, la gente portaba banderas nacionales, estandartes y banderolas con inscripciones alusivas y retratos del Jefe de la Revolución.

Los obreros, mayoría en la multitud maderista y descontentos por las injusticias de la dictadura, caminaban por las calles armados con palos y enardecidos buscando desquitar su enojo. Los caudillos revolucionarios pidieron a las masas tranquilidad y suplicaron abandonar la violencia, ya que no la necesitaban.

La muchedumbre veneraba a Madero; lo veían como a un Dios y echa la petición a nombre de él, depositaron las armas y continuaron con su recorrido. Para continuar tranquilizando la euforia, Alfredo Robles Domínguez y sus seguidores maderistas, regalaron boletos de cine entre los manifestantes.

Del Revolucionario Francisco I. Madero, también existieron películas, como aquella en la que algunas mujeres desfilaban tras el automóvil del caudillo. En **“Los sucesos de Puebla”**, las tortilleras desfilaban ante él.

La esposa de Madero, la Sra. Sara Pérez, a diferencia de Doña Carmen (esposa del General Díaz), dejaba en segundo plano las reuniones elegantes. A ella le interesaba más organizar festivales en pro de las víctimas del movimiento; asistir a reuniones de obreros; entregar premios en las escuelas; estaba interesada en crear un estímulo político.

Estos benefactores, utilizaron las Salas Cinematográficas para moralizar a las familias de los obreros, niños de las escuelas, de los hospicios de pobres, asilos de mendigos, casas hogar, etc.; habían clases y conferencias para orientar a los obreros de sus deberes ciudadanos y hacerlos conscientes de sus derechos. En general, actos de beneficencia (de buena voluntad y atención ciudadana).

Aparte de los actos de beneficencia, cabe subrayar la importancia que tomó el cine como herramienta para el mejoramiento intelectual, de comportamiento, educacional, sentimental, y en general de vida, por parte de la clase humilde y trabajadora; a éstos sectores, se les exhibieron algunas vistas en las Salas, tales como:

- Entradas y salidas de trabajadores de las fábricas.
- Manifestaciones cívicas.
- Paseos.
- Conferencias.
- Reuniones obreras, de “vida interior de familias pobres”.

Al finalizar las funciones, se organizaban grupos de discusión, donde el tema central, eran los deberes ciudadanos. Las utilidades no revertirían a los patrocinadores, sino a obreros humildes, empleados, ancianos y viudas, que por sus buenas conductas y hábitos se harían acreedores de las ganancias.

En aquel tiempo, los abusos por parte de los empresarios eran mayores; mucha gente asistía a presenciar las películas y debido a los cambios de autoridad por la salida de Díaz y su grupo, el ayuntamiento era incapaz de manejar tal situación; únicamente delegaron a inspectores para verificar las condiciones políticas y monetarias con que se manejaban los empresarios. Curiosamente, los sueldos de los inspectores iban a ser pagados por los empresarios; el informe debía ser el siguiente:

Los Salones ubicados en las avenidas de San Francisco, 5 de Mayo y 16 de Septiembre, se consideraban de primera categoría y el público debía pagar de 25 a 50 pesos; los de segunda, de 10 a 25 pesos, y los de tercera de 5 a 10 pesos.

Finalmente, las propuestas de los inspectores no surtieron efecto pues el Gobernador o las Autoridades no resolvieron tal caso, ya que pronto iban a dejar sus cargos.

Por otro lado, algunas Salas Cinematográficas, mantenían una mala ubicación, teniendo como consecuencia el entorpecimiento del proyecto de desarrollo Social, pues muchos de estos salones estaban próximos a las cantinas y la gente, luego de emborracharse, acudía a presenciar las vistas, ahuyentando a las familias de estos espectáculos.

El Cine comenzaba a tener una cierta influencia en la gente que asistía a disfrutar de las vistas. Las Salas de Cine eran el escenario perfecto, debido a su oscuridad, para que los novios practicasen lo aprendido en el Cine; unos ladrones aprehendidos por la policía, admitieron que las películas los habían inspirado para sus robos. El Cinematógrafo era la escuela realista.

El Señor Max Linder, era el actor de moda de aquellos momentos; las mujeres asistían a ver sus obras emocionadas, y los hombres, comenzaron a dejarse el bigote y a vestirse como el histrión; Linder se había convertido en el arquetipo de la moda masculina.

Los combates entre Maderistas y las Autoridades que rigieron en el periodo porfirista, y en general el estado actual que vivía México por estos acontecimientos, hacían que los norteamericanos cuidaran con mayor celo las fronteras; los mexicanos veían esto como una señal de ataque. Esta visión convertida en paranoia, era sugestionada por el Cine.

Un ejemplo de lo señalado, era la película **“La patria antes que todo”**, en donde se mostraba a un joven enamorado de la hija de un banquero rico; sin embargo, él tenía una posición económica baja y éste representaba un obstáculo para culminar su amor. Para lograr la aceptación del suegro, tenía que poseer una fortuna y ésta, solo la lograría al vender una patente a una nación enemiga. Eligiendo los valores y la educación, la actitud del joven, conmueve al suegro adinerado, quien termina accediendo al matrimonio de los enamorados.

La política seguía siendo el tema central de las producciones mexicanas; los camarógrafos no hacían vistas de arte, sino que se convertían en aliados de la actividad periodística; era una prolongación de la prensa, llevando al documental mexicano a su máximo apogeo.

La producción fílmica nacional seguía la tendencia política histórica, captando hechos notables de la vida de la metrópoli. A diferencia del Porfirismo en donde se filmaban lugares importantes y personajes de la política, ahora los hechos trascendentales para la Nación eran los más recurrentes; la toma de posesión de Francisco León de la Barra, manifestaciones callejeras, las consecuencias del temblor de la madrugada del día en que Francisco I. Madero entró a la Ciudad de México, eran tan solo un ejemplo.

En la Ciudad se exhibía la película del día en que se filmó el Tratado de Paz, en Ciudad Juárez; en ella se vio a Madero, Vázquez Gómez, Orozco, Villa y a otros personajes. Las proyecciones tuvieron buenas entradas. Otra de las películas de tema político fue **“Conferencias de Paz a orillas del Río Bravo”**.

Los Hermanos Alva, filmaron la película **“Insurrección de México”/1911** la cual dividieron en 3 partes, por su alta duración; en la segunda parte, era donde se mostraba la toma de posesión a la presidencia del ciudadano León de la Barra.

El empresario José Cava juntó algunas copias y las llevó al interior del país: **“Viaje del Señor Madero a los estados del Sur”** [hermanos Alva/1911], **“Los**

últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa Ciudad" [Guillermo Becerril Jr./1911] y **"Revolución orozquista"** [hermanos Alva/1912]. Algunas de estas producciones, tenían similitudes en su estructura. Los mexicanos seguían un relato lineal, que conducía al espectador a la mencionada apoteosis.

A diferencia de ellos, los franceses no utilizaron la división en su producciones; las películas de Méliès duraban 15 minutos, mientras los filmes mexicanos, duraban dos horas; la longitud de la película virgen era mayor que la de los años anteriores a 1912, los que permitía hacer largos metrajés, cuyo ritmo y composición, exigían una estructura más compleja.¹⁶

En la tercera parte del filme **"Insurrección de México"**, podía verse la entrada del ejército libertador a Ciudad Juárez, Madero en el Palacio Municipal dando sus primeras órdenes y al pueblo aclamando al General Pascual Orozco.

Con los filmes **"Viaje triunfal del Jefe de la Revolución Don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez, hasta la Ciudad de México"** [1911/hermanos Alva], **"Viaje a Yucatán"** [1906/Salvador Toscano] y el mediometraje **"La Entrevista Díaz-Taft"** [hermanos Alva/1909], los camarógrafos pretendían dar una idea del viaje mismo; todas las películas mencionadas, eran narradas visualmente de forma orgánica y lineal; cada secuencia tenía su lugar preciso en el relato de los viajes.

En el filme **"Los últimos sucesos sangrientos en Puebla y la llegada de Madero a esa Ciudad"**, se mostraban enfrentamientos entre tropas campesinas leales a Madero y Fuerzas del antiguo Ejército Federal. Un empresario contrató con anticipación a Becerril Jr. para filmar la llegada de Madero a Puebla; justo cuando Becerril se encontraba en una plaza de Toros, haciendo lo encargado, sucedió una balacera entre maderistas y federales; mas adelante, se constataría la excelente movilidad y agallas que mantuvo, para retratar diversos aspectos del enfrentamiento. Éste filme, terminó con una pose de Madero y su esposa en su llegada triunfal a Puebla; la escena, honorificaría al político (la famosa apoteosis). En un futuro, Becerril adoptaría la estructura teatral para sus películas.

Pero una hazaña aún mejor estaba por suceder. En Agosto de 1912, se exhibía la película **"Revolución Orozquista"**, de los Hermanos Alva, constituyendo la obra más ambiciosa de los camarógrafos nacionales. En el filme se retrataron los combates de las tropas huertistas y orozquistas. Durante la filmación, hubo desperfectos técnicos pero sobre todo, víctimas humanas, dándole un realismo al combate que se reflejaba en la pantalla. Los Camarógrafos eran testigos fieles reproductores de la verdad, así el público no sería engañado, ya que el filme no tomó partido y únicamente mostró las cosas tal como sucedieron, haciendo gala de la imparcialidad y objetividad.

¹⁶ DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y Sociedad en México 1896-1930: vivir de sueños. Volumen 1 [1896-1920]*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: Cineteca Nacional. México. p.p. 119.

En el filme se mostraron dos historias paralelas que convergían en un mismo fin; escenas de los preparativos, el combate mismo como si estuviera uno ahí, y escenas del desenlace de éste acontecimiento -sin mostrar a los derrotados-, fueron las secuencias de esta película, que no solo gozó de un valor formidable, sino de una intencionalidad y expresividad difícil de superar.

El primer cine mexicano cumplió con una labor de información y todo parecía anunciar que se anticiparía a la escuela soviética del cine de montaje, cuyo fin era informar del hecho político. El Cine mexicano había desarrollado su expresión, había encontrado su camino y se encargaba de documentar detalladamente algunos hechos sobresalientes de la vida y de la historia del país. Desde sus inicios y dentro de las limitaciones que hemos señalado, se había desenvuelto en una completa libertad; no había encontrado ningún obstáculo para mostrar los acontecimientos de la vida real.¹⁷

México lograba un Cine al servicio de la información política, a diferencia de las producciones en el gobierno de Díaz, en el cual no se mostraba ni siquiera el aspecto oficial de las batallas, ya que todo asunto político era considerado como un tabú.

En Estados Unidos la corriente documentalista sufría un declive; el pleito de la patente (Lumière-Edison) afectó al Documental, al grado de casi desaparecer en el año de 1908, a diferencia de otros países como Francia. La difícil transportación del pesado equipo norteamericano (Kinetoscopio) y la preferencia del público por las películas teatrales, constituyeron una causa más para rechazar al género documentalista.

Tal vez la mayor causa de la poca apertura del Documental en Estados Unidos fueron las distancias que existían entre sus poblaciones. El Cine en los Estados Unidos no pudo competir con la prensa, porque el público de los principales centros de población, no podían enterarse de los eventos importantes al día siguiente de haber ocurrido, y en cambio, si podían leer las noticias... (En México tal cosa no tenía importancia). Las menores distancias en Europa hicieron posible allá un rápido desenvolvimiento del noticiario.¹⁸

Estados Unidos tuvo que desarrollar dos corrientes documentalistas:

1. La primera por la alta demanda de imágenes reales de acontecimientos sobresalientes, misma que surtió la editora norteamericana del noticiario Pathé.
2. La segunda, fue el reportaje como base, el cual llevaron a cabo en México, y que sirvió de experimentación con las acciones de los villistas.

Las imágenes de la Revolución mostraron lo que ninguna Literatura es capaz de reconstruir. La manía de los mexicanos por captar los hechos históricos y la manera de representarlos, resultó una forma local de hacer las actualidades; intentaron transmitir con las imágenes, ideas y conceptos de la realidad... superando lo que aportaba la fotografía [la escena

¹⁷ Ibidem. p.p. 122

¹⁸ Ibidem. p.p. 123

aislada]. Esto no fue más que la importante contribución que dieron los mexicanos a la Cinematografía Mundial.

1.3 Cine Mudo de Argumento

Para 1916 muchos acontecimientos habían sucedido; Francisco I. Madero, padre de la Revolución, había sido asesinado; sus enemigos, mismos que seguían en el camino del viejo Porfirismo, trataban de hilvanar el régimen que anteriormente había sido pugnado en la República; nuevos caudillos aparecerían y otros más comenzarían su protagonismo en esta revuelta: Francisco Villa y Emiliano Zapata [el primero por el norte y el segundo por el sur], comandaban las huestes campesino-populares; Venustiano Carranza, Álvaro Obregón lo harían con las sociedades urbanas; el ejército constitucionalista ganaría importantes adeptos y ganarían posesiones de estados, retrayendo a los oponentes:

El triunfo militar del ejército constitucionalista... representó finalmente la victoria, un tanto pírrica, de la facción heredera del maderismo, única poseedora de un nuevo proyecto de desarrollo capitalista a escala nacional que reorientó el modelo impuesto por la dictadura porfiriana.¹⁹

De la afamada revuelta iniciada en 1910, surgió un Estado Demócrata-Burgués, que de inmediato hicieron suyo el nacionalismo, imperado décadas atrás en los triunfos contra los conservadores; en el año de 1916, el país viviría un nuevo periodo, que los mismos historiadores bautizarían como “la etapa de reconstrucción nacional”; también existirían nuevas contradicciones, pugnas sangrientas, rebeliones, y todo aquello que hace un reacomodo social y político, propio de aquellas fechas. Los ciudadanos se ajustaban al resultado de la Revolución, dejando atrás lo sucedido y los motivos. Entre éstas cosas que quedaban en el pasado, se hallaba el Documental Mexicano; así surgiría con el optimismo promovido por el gobierno de Carranza, nuevas modalidades, nuevas reglas, como la censura política y un cine de inducción que únicamente resaltaría el nuevo gobierno (“**Reconstrucción Nacional**” y “**Patria Nueva**”, fueron algunas de las cintas).

¹⁹ «Sobre ello dice Enrique Semo: La revolución de 1910 es una rebelión contra (dicho) modelo de desarrollo capitalista. Se trata de implantar una reforma agraria que destruya los latifundios y el poder de los terratenientes; crear un capitalismo de Estado capaz de actuar como contrapeso al capitalismo extranjero y promover el desarrollo de la burguesía mexicana; colocar en el poder nuevas capas de la burguesía, interesadas en una vía de desarrollo más revolucionaria del capitalismo en la agricultura y la industria; modificar o restringir el dominio del imperialismo sobre la economía del país. La Revolución de 1910 no logró sustituir el desarrollo desde arriba, por la vía revolucionaria de instauración del capitalismo, pero su resultado fue un híbrido, una amalgama muy peculiar de soluciones revolucionarias y reaccionarias». [DE LA VEGA, op.cit. p.p. 18-19]

Con respecto a las películas de argumento, derivadas de la concepción del francés Georges Méliès y el inglés Robert William Paul, quienes utilizaban el cine para narrar historias, en México existía una escasa producción de las mismas; entre 1896 y 1915, se filmaron 30 cintas de argumento, como la comedia **“El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart”** [1913/hermanos Alva], cortometraje protagonizado por los payasos Antonic Alegría y Vicente Enhart, en el cual sobresalían las persecuciones y carreras. Cabe apuntar también que ya en 1898 [Salvador] Toscano había realizado el primer filme mexicano de ficción de mayor tiempo: una versión de *Don Juan Tenorio de José Zorrilla*, estelarizada por el popular actor Paco Gavilanes.²⁰

“El Grito de Dolores” [1908/Felipe de Jesús Haro], fue la primera película mexicana con un script original específicamente preparado para ella. Resulta significativo que esta acción pionera se refiriera a la gesta del liberador Miguel Hidalgo, iniciador del movimiento de Independencia en 1810. Es también interesante notar que su intención patriótica no fue bien recibida por los críticos, más preocupados en señalar las supuestas inexactitudes históricas de la narración dramática que en comprender la intención del realizador de contribuir a la exaltación nacionalista de las Fiestas del Centenario de la Independencia.

1.3.1 Cine Político

Una de las películas más importantes del Cine Mexicano, que gozó de una buena difusión, filmada en el inmediato periodo revolucionario, y que traía consigo un significado Sintomático, fue **“El Automóvil Gris”**, dirigida por Enrique Rosas. Ésta cinta fue la más conocida en su época y es un claro ejemplo de cómo el cine fue utilizado a modo de herramienta para conveniencias políticas, marcando una transición, misma que sucedió en todo el mundo, pero que en México tomaría este camino, y que los documentalistas formarían al unísono del desarrollo nacional.

El 9 de abril de 1915 comenzaron a suceder en la Ciudad de México muchos delitos; gente que habitaba en el Centro de la Ciudad, fue víctima, en sus domicilios o en plena calle, de robos perpetrados por individuos que fingían ser policías y que se transportaban en automóviles, operando con exactitud y en forma colectiva.

Estos asaltos variaban desde simples robos, hasta secuestros y en el peor de los casos, homicidios en cuestión de las personas que se rehusaban a hacer caso a las supuestas autoridades. El gobierno poco pudo hacer para detener a los maleantes, ya que era difícil poder tener un control policiaco al no existir una continuidad en los cargos públicos. Más adelante se rumoraría una supuesta complicidad entre ambas partes.

²⁰ LOZOYA, Jorge Alberto. *El Cine Mexicano*. IMCINE. México, 1992. p.p. 12

Se creía que los automóviles eran utilizados para dar una apariencia militar de la época, además de reforzar aún más la creencia en la gente, de que quienes lo conducían y viajaban en él, pertenecían al cuerpo oficial; también era utilizado por la necesidad de huir pronto luego de cometer la fechoría. Todos estos grupos, convertidos en Bandas, lo considerarían un elemento indispensable.

Muchos robos ocurrieron de forma similar; con falsos documentos de cateo en las casas y civiles disfrazados de oficiales, operando de forma colectiva, minuciosa y planeada; el automóvil, era una herramienta más de aquellos actos delictivos. Fueron tantos los acontecimientos ocurridos, que pronto se convirtió en moda.

Las autoridades trataron de contrarrestar a la delincuencia; analizaron la posible existencia de nexos con la policía; al desechar tal sospecha luego de ser verificada y resultar falsa, obligaron a los verdaderos policías a estudiar todas las demandas ciudadanas sobre los atracos y pronto capturarían a los malhechores, puesto que ya se conocía su modus operandi; las técnicas eran tan similares, que tuvieron un éxito predecible.

La intranquilidad operaba en la Capital; fuerzas Villistas y Constitucionalistas peleaban entre sí. El ejército de Pablo González entró en la ciudad en repetidas ocasiones; la opresión no se hizo esperar y en una de esas batallas, en donde existían balaceras en las calles, las puertas de la cárcel de Belén fueron abiertas, escapando muchos presos y aumentando el caos. Entre aquellos prófugos estarían Higinio Granda y sus cómplices, quienes se habían instalado en la moda de robos a casas, de forma bien orquestada.

Dada la situación que vivía la Ciudad, Higinio Granda²¹ reunió a su grupo y volvió a esas prácticas delictivas. Los robos al estilo del Automóvil Gris, comenzarían a sonar por las calles del Centro. Los diarios capitalinos no hablaban de los robos, tratando de dar una apariencia de “normalidad”. La Banda sería detenida hasta diciembre.

²¹ «Higinio Granda Fernández contaba en 1915 con 35 o 37 años de edad, era de piel blanca, pelo castaño, ojos claros, pequeños y vivos; de estatura regular, complexión delgada, carácter taciturno, al hablar lo hacía con autoridad, demostrando firmeza, “era valiente, decidido, sagaz, astuto e inteligente”. Su audacia y sangre fría no tenían límite: se cuenta que en una de las veces en que fue aprehendido se enfrentó a balazos con la policía y que al caer prisionero convirtió en mansedumbre su belicosidad; ofreció el “oro y el moro” a sus captores para que lo dejaran libre. Se sabe que por lo menos en dos ocasiones se fugó de la prisión; una, durante una de tantas evacuaciones de la ciudad de México, y otra, disfrazado de mujer, pasó por la puerta principal de la prisión, ante la mirada de cientos de personas. “Vestía con elegancia, prefería casi siempre andar solo. Con las mujeres siempre fue un tipo afortunado, y su costumbre era tener, al mismo tiempo, tres o cuatro amantes...” Llegó a México procedente de su pueblo natal, Cangas de Tinen, en la provincia de Asturias, junto con su hermano Juan, “que era el reverso de la medalla: trabajador, honorable y de buenas ideas”. Eran hijos de agricultores modestos. Vinieron en busca de fortuna con el pretexto de localizar a unos parientes fabricantes de aguas gaseosas. “Juan era el mayor. Carácter austero, serio. Decidió meterse a la bola y se fue al estado de Guerrero para enrolarse a las fuerzas del general Amador Salazar. Tiempo después estuvo a las órdenes del general Juan Andrew Almazán. Llegó a ostentar el grado de coronel, y murió en uno de los combates... Higinio, por el contrario, se quedó en la ciudad de México gozando al principio de la hospitalidad de sus ancianos parientes, para después convertirse en uno de los personajes de la delincuencia.”» [DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y Sociedad...* op.cit. p.p. 183]

Estos actos fueron atribuidos al reinado zapatista, puesto que en la ciudad, algunos reporteros que tenían inclinaciones carrancistas, trataban de magnificar a su líder, desprestigiando al enemigo.

Las autoridades obligaron a los habitantes a simpatizar con el carrancismo; la gente que por propia voluntad confiaba en los intereses de Carranza, proyectaba un sentimiento antizapatista en sus versiones de los asaltos de las bandas que circulaban por las calles.

Como ya hemos mencionado, los atracos de la Banda del Automóvil Gris constituyeron una moda, pero se quedarían grabados en los anales del crimen mexicano. El nombre de esta organización sería adjudicado por el propio público quien recordaba una película francesa “de arte” de Pathé, que en 1912 recorría las pantallas cinematográficas bajo los nombres de **“El Automóvil gris”, “Los asaltos del automóvil gris”** y **“Los bandidos del automóvil gris”**. Existían pocas similitudes entre ambos ambientes, teniendo como semejanza principal el medio de transporte; los bandidos de la cinta utilizaban un automóvil gris, para desplazarse y aunque no se conoció con exactitud la marca y el color del móvil de los cuatrerros mexicanos, la gente transgiversó la realidad fundiéndola con la ficción

Cuando capturaron a esta famosa banda les encontraron papeles importantes; entre ellos, una nómina con los nombres de las familias más adineradas que serían blanco de los ataques; curiosamente la lista tenía tachaduras en los nombres, donde ya habían efectuado el ultraje; también tenían documentos gubernamentales, tales como hojas en blanco con sellos de la policía; estos, serían utilizados por los delincuentes para hacer los cateos.

Uno de los integrantes de la banda, era quien los reunía y el único en saber donde vivía cada uno; entre ellos no existía relación alguna. Este integrante era el encargado de recoger a todos en diversos puntos de la ciudad, el día del robo.

Un dato curioso, era que los rateros utilizaban uniformes constitucionalistas cuando cometían el robo. En el momento en que fueron aprehendidos, les fueron devueltos las joyas y el dinero a sus correspondientes dueños, bien identificados.

Las autoridades querían limpiar el desprestigio que habían sufrido; estos malhechores ajenos al ejército, habían utilizado el status policial, dejándolo muy deteriorado. Al final, se dictaminó culpable a la Banda en su totalidad de todos los robos cometidos en la ciudad, incluso de los delitos de orden común, que la propia policía había realizado; con esto, los oficiales recuperarían su nombre y también despejarían futuras investigaciones en ellos mismos.

Los integrantes de la Banda del Automóvil Gris habían sido capturados: Bernardo Quintero, Luis Lara, José Fernández y Rafael Mercadante (Jefe de la Banda, ya que Granda de nuevo se encontraba prófugo); más tarde serían condenados a fusilamiento, pero en último momento, el General Pablo González les perdonaría la vida; uno de los bandidos prometió dar datos del yacimiento del botín; otro, tuvo una intervención por parte de una

mujer, quien rogó por la vida del delincuente. El General, guiado por su avaricia y el deseo sexual hacia la interventora, cambiaría la sentencia.

La gente no veía con buenos ojos la extraña decisión del General González; para el año de 1919, él mismo patrocinaría la cinta **“El Automóvil Gris”** que le fue encargada a Enrique Rosas, en donde se contaría “la verdad” de aquellos acontecimientos, al paso que se deslindaba la contribución de su administración en la famosa etapa delictiva. Si bien es cierto que con la cinta buscaba higienizar su estampa en la sociedad, también servía como herramienta para promover su candidatura a la presidencia para el periodo 1920-1924. Pero la gente no olvidaría aquellos episodios y cobraría la factura precisamente en las elecciones.

Por lo tanto, la Cinematografía fue utilizada en esta etapa como un instrumento político, desde la informatización “objetiva” de los resultados revolucionarios que dictaminó el gobierno carrancista, hasta el sistema propagandístico que utilizaron algunos elementos oficiales, con el fin de mejorar su posición. Paradójicamente, la ficción de las cintas retrataba la ficción de la vida real.

1.3.2 Cine Nacionalista

Algunas de las causas por las cuales el cine de argumento no pudo desarrollarse, fue la baja composición monetaria que había dejado el periodo porfirista y la dependencia de cámaras y películas vírgenes; durante 1916 y 1922, se realizaron 70 filmes, bajo el manto del optimismo por el triunfo carrancista. Algunas de las cintas de mejor realización y que marcaron una etapa en la transición social del país, fueron **“Santa”** [1918/Luis G. Peredo] y **“El Automóvil Gris”** [1919/Enrique Rosas].

Europa era escenario de la Primera Guerra Mundial; Hollywood producía 750 películas al año; y en México, las películas de argumento dieron paso a un arte nacionalista:

*Aurelio de los Reyes ha detectado cuatro “corrientes nacionalistas” hacia el interior de la producción fílmica mexicana de argumento, que arranca en 1916: el **nacionalismo cosmopolita**, que “trataba de mostrar asuntos claramente inspirados en las películas italianas de las divas (que tuvieron un auge en esos años), pero enmarcadas en escenarios nacionales”; el **nacionalismo costumbrista**, dividido a su vez en costumbrismo romántico y costumbrismo realista, y, por último, el **nacionalismo “historicista”**, referido a las épocas prehispánicas, de la conquista, colonial e independentista. Todas estas corrientes estuvieron aglutinadas en torno a un elemento conceptual: el*

*paisaje, principio, medio y fin de la estética fílmica mexicana de esos años.*²²

Una obsesión del nacionalismo, era contrarrestar la imagen errónea que Estados Unidos difundía sobre México y todo lo mexicano. Las guerrillas contribuyeron a dar un mal retrato de la sociedad mexicana; también se tenía la fijación de enderezar el perfil ante el mundo.

El empresario y documentalista Enrique Rosas y la actriz Mimí Derba, unirían sus visiones y convertidos en productores, crearían la compañía Azteca Films; ésta tendría la finalidad de fabricar cintas con temas históricos, que mostraran las verdaderas costumbres mexicanas; también buscaría estimular y canalizar el interés del público hacia las tendencias favorables en pro del desarrollo nacional.

La Azteca Films produciría su primera película en 1917 bajo el título de **“En defensa propia”**, obteniendo buenas críticas. El segundo film, realizado en el mismo año, traicionaría uno de sus principios: en **“La Soñadora”**, aparecería en una secuencia la actriz y productora Derba, bailando un minuet con una indumentaria propia de la Francia del siglo XVIII. Algunos diarios del país publicaron ésta contradicción y manifestaron la pertinencia de colocar a la protagonista en un ambiente mexicano, interpretando el jarabe tapatío.

El tránsito del Cine Documental al Cine Mudo de Argumento fue difícil, en cuestiones monetarias; su ideología comenzaría a nacer en las concepciones paisajistas, que se presentarían en la mayoría de las cintas. En consecuencia de esa limitante económica, los rodajes pasarían de los estudios a los exteriores. Nadie lo sabría pero ese cambio, más adelante se convertiría en el mayor atractivo del Cine Mexicano.

El Nacionalismo de la temporada no solo se producía de las sociedades a la pantalla, sino también del cine a la historia. Luego de la apertura del cine mudo de argumento y su innovación, en México no pasó de ser un destello, debido a las circunstancias sociales y políticas que vivía el país; de 1923 a 1930 se producirían solamente 40 películas, una situación pobre cuando en el mundo se comenzaron a descubrir nuevas formas de hacer cine.

El periodo presidencial de Venustiano Carranza estaba por terminar; los caudillos Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, sonorenses todos ellos, harían acto de presencia en la política nacional, por sus métodos y formas de gobierno. México enfrentó una relación dura con su país vecino. Estados Unidos se encontraba en una posición cómoda después de haber resultado triunfador en la Primera Guerra Mundial; y éstos mismos contribuirían a las causas que harían que en México existiera una crisis cinematográfica:

²² DE LA VEGA, op.cit. p.p. 21

*A cambio de ayuda militar y tecnológica para sofocar nuevos levantamientos armados, los norteamericanos exigieron a través de los Tratados de Bucareli, firmados en 1923, una apertura del mercado interno que, en el caso del cine, se reflejó en un brusco incremento en la exhibición de productos hollywoodenses, lo que a su vez frustró definitivamente los intentos de crear una industria fílmica autónoma y autóctona. Ello como perfecto complemento a la incapacidad de los cineastas mexicanos para competir contra Hollywood en sus propios terrenos: la producción de un cine de calidad y el desarrollo de un star system o sistema de estrellas.*²³

Con excepción del cineasta Gabriel García Moreno, con sus películas **“El tren Fantasma”**/1926 y **“El puño de hierro”**/1927, las películas que se realizarían en aquellos tiempos reflejarían un cine amateur y pueril. Incluso García Moreno demostraba una influencia hollywoodense en sus cintas.

El Cine Mexicano tocaría fondo para 1929 y 1930, con la producción de dos largometrajes; los estadounidenses contaban con una industria fílmica y pronto estaban desapareciendo los intentos de los mexicanos por crear una propia; prueba de esto lo fue una producción que lejos de pasar a la historia por llegar a realizarse en una temporada de sequía cinematográfica, lo haría por la sorpresa que producía el conocer sus créditos:

*En 1928 la yucateca Cándida Beltrán Rendón escribe, diseña la escenografía, produce, dirige e interpreta el papel protagónico de la película **“El secreto de la abuela”**, que no logró distribución comercial.*²⁴

En resumen, un proyecto fílmico realizado íntegramente por una mujer mexicana, que si bien resultaba insólito en un periodo cultural en el que no solo imperaba el machismo, sino que la presencia de la mujer en todos los ámbitos sociales eran nulos, resultaba mayor la extrañeza de su aparición en una labor de difícil arribo para cualquiera.

²³ Ibidem. P.p. 23

²⁴ LOZOYA, op.cit. p.p. 13

Capítulo 2

Cine Sonoro

2.1 Sonido Real: arma de doble filo

Afortunadamente, el avance de la Cinematografía Mundial le daría a México un segundo respiro que marcaría la formación de una Industria; éste hecho, comenzaría con la apertura del Cine Sonoro.

Remontándonos al año de 1926, en Estados Unidos, la compañía Hollywoodense Warner Brothers le daría una modalidad a la Cinematografía, revolucionando no solo su industria sino la de todo el mundo: portaría de sonido a sus películas. Es claro que éste implemento se había realizado desde los orígenes del Cine, cuando Edison añadió música a las cintas gracias a su invento, el Fonógrafo; pero la diferencia radicaba, que en el invento de los Hermanos Warner se podían escuchar las voces de los actores o quienes salían a cuadro, los ruidos que se suscitaban al momento de filmar la película y en general, todo aquello que fuera sonido real.

Esta singularidad recorrió todo el mundo no siendo México la excepción, y para la noche del 26 de abril de 1929 se anuncia en la capital el estreno de la primera película “sonorizada”, es decir, que contenía todos los ruidos incidentales necesarios para crear una mayor ilusión en el espectador. Los actores no emitían palabra alguna, pero podían escucharse claramente, o casi, el ruido de las olas, las sirenas de los barcos, el lejano cántico de un grupo de marineros y los ruidos metálicos de un submarino que se iba al fondo con su tripulación. Esta película se trataba precisamente de la producción de la empresa norteamericana Columbia, **Submarino** [1929/Frank Capra] y fue estrenada en el Teatro Imperial al precio exorbitante de 2 pesos la luneta y 50 centavos la galería.¹

La gente comenzaría a acostumbrarse gradualmente a esta modalidad, luego de varios años de presenciar cine silente; al principio, el público exigía desaparecer el ruido ya que estos les alteraban los nervios. Los dueños hacían caso omiso a las exigencias, pues ellos estaban convencidos de la novedad del momento, y que en el futuro constituiría el espectáculo cinematográfico.

El 23 de Mayo de 1929, un mes después de la exhibición de **“Submarino”**, técnicos especializados de la casa Warner Brothers [la empresa iniciadora del cine parlante en explotación comercial] hacían su aparición en la ciudad de México y en el Cine Olimpia, presentaban los mejores aparatos vitafónicos para el estreno de la primera cinta totalmente hablada, musicalizada y sonorizada: **“Su última canción”** [The singing fool/1928/Lloyd Bacon], protagonizada por el norteamericano Al Jolson; este actor sería el mismo que figuraría en la siguiente película exhibida en México, **“El Cantante de Jazz”** [The Jazz Singer/1927/Alan Crosland]. Como dato relevante, **“El Cantante de Jazz”** sería junto con **“Don Juan”** [1926], también del realizador

¹ REYES DE LA MAZA, Luis. *El Cine Sonoro en México*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1973. P.p. 14

Crosland, los primeros largometrajes hollywoodenses con sonido, precisamente de la Warner Brothers.

Para esa noche del 23 de mayo, se prepararía un programa muy completo que serviría como antesala para que los mexicanos pudieran disfrutar y conocer un poco más, de los alcances que la empresa estadounidense estaba consolidando. El programa que abriría el espectáculo cinematográfico, sería acomodado en diversos bloques. Primero aparecería Enrique Ruiz, cónsul mexicano en Nueva York, y por primera vez el público nacional vería en pantalla hablar a una persona; después se proyectaría un cortometraje con la Orquesta Sinfónica de Nueva York: aparecería el célebre tenor del Metropolitan Opera House, Giovanni Martinelli. Por último, la Orquesta Típica Mexicana, dirigida por el maestro Miguel Lerdo de Tejada, a quien lo habían trasladado hasta Nueva York para ser filmado en sus ejecuciones melódicas. Terminado esto, la cinta **“Su última canción”**, con Al Jolson, Josephine Dunne y Betty Bronson, daría inicio.

El público quedaría extasiado con la exhibición; simplemente sería algo increíble, que vendría a reforzar la presencia e importancia del Cine, ahora hablado, que como en su aparición a finales del siglo XIX, las sociedades girarían en torno a este medio. Siendo México un país agrario en el cual sus 16 millones de habitantes tenían como únicas diversiones directas, el cine “gringo”, el Teatro, los Toros, el Fútbol [éstas últimas diversiones multitudinarias] y más atrás la Radio [la Radiodifusora XEW se inauguraría hasta 1930], se antojaba lógico la aceptación de este medio con las nuevas mejoras. Por otro lado, precisamente esas innovaciones tomarían tremenda fuerza sobre todo para los realizadores y aquellos que nunca dejaron de confiar en este espectáculo.

También hubo los detractores de esta nueva etapa; no solo los magnates hollywoodenses quienes querían anular los planes de la Warner Brothers, debido al miedo que tenían, ya que la barrera idiomática podría cancelar sus mercados extra fronteras; en México, investigadores, literatos y novelistas veían con malos ojos la inclusión del cine parlante, ya que éste, representaba una amenaza determinante para el Teatro; antes era el único medio de entretenimiento por el cual se podía utilizar la voz (sonido) como herramienta para lograr aún más, la conexión entre actores y público; el cine se encontraba amputado en esa conexión, pero con la modalidad del sonido en los filmes, se cubría esa carencia.

Julio Jiménez Rueda, un culto investigador de aquellos tiempos, advertía del peligro en la apertura del cine hablado; no solo para terminar de destruir la ilusión de una industria fílmica mexicana, sino en un aspecto más importante: se lamentaba diciendo que el inglés, sería adoptado por los mexicanos como su idioma propio.

Muchos músicos quedarían sin empleo de la noche a la mañana, pues con la colocación de sonido en las cintas, su trabajo sería innecesario, ya que éstos, tocaban piezas mientras las películas transcurrían. Los escasos productores mexicanos se unieron a la tarea de proyectar las cintas sonoras, pues las mexicanas estaban siendo desplazadas en las exhibiciones; algunos filmes silentes como **“La boda de Rosario”** [1929/Gustavo Sáenz de Sicilia], sufrían estas suertes ante los 660 proyectos fílmicos anuales en promedio, que Hollywood procreó en la década de los 20.

El joven dramaturgo Rodolfo Usigli, creía que el cine parlante era una buena opción para la Cinematografía, aunque cada país debía contar con el suyo, en su propio idioma. El crítico de cine Carlos Noriega Hope, con su sobrenombre periodístico Silvestre Bonnard decía: “Si este maravilloso invento va a trocarnos en siervos de otros países, matémosle como mexicanos en vez de oírle en un idioma extranjero”.² Las opiniones con respecto al sonido real, se manifestaban radicalmente en cuanto a su afinidad.

El Presidente de la República Emilio Portes Gil, pidió a los exhibidores que retiraran de las cintas los letreros en inglés que funcionaban para explicar ciertos aspectos de las historias, aún cuando estos, estaban acompañados de la traducción al castellano.

Aunque la aportación de los estadounidenses tenía una premisa pacífica, mucha gente no lo vio de esta manera; personalidades de la Cinematografía Mundial, también estuvieron en desacuerdo con el nacimiento del cine parlante; Charles Chaplin, Bernard Shaw y Luigi Pirandello, entre otros, veían con claridad el aniquilamiento del teatro. Otra gente le daba buenas esperanzas al avance fílmico, como la actriz Mary Pickford, quien en su momento fue considerada la Novia de América, y que actualmente contaba con 35 años. El Cine hablado no era lo que les asustaba, sino el uso que se iba a hacer de él.

Ante ambas posiciones, exhibidores mexicanos decidieron hacer un experimento. El 6 de Julio de 1929, estrenaron en el Cine Olimpia la cinta **“El cantante de jazz”**, totalmente muda. La reacción de la gente no se hizo esperar, y exigieron que pusieran sonido al filme. Muchos críticos como Luz Alba, Alejandro Aragón y Carlos Noriega, postulaban sus opiniones manifestando los pros y contras que traería el Cine Sonoro.

Algunas cintas contenían una exageración en los ruidos, y ese fue motivo para que los exhibidores presentaran un informe a Hollywood para disminuir tales hechos; como respuesta, la industria suprimió los diálogos en la mayor medida, dejando únicamente los ruidos. Aún así, las cintas contenían letreros, que interrumpían la acción.

Estas fueron algunas anécdotas en las filmaciones de las películas sonoras norteamericanas, que algunos críticos pudieron observar en viajes especiales a Nueva York y que pudieron ocurrir en cualquier país en que se realizara un filme:

- Las antiguas lámparas de Mercurio con que iluminaban el set, producían un ruido que interfería en las filmaciones; para suprimir ese molesto sonido, optaron por utilizar lámparas incandescentes que no causaban tal problema; sin embargo, aportaban uno nuevo; las nuevas lámparas elevaban la temperatura, haciendo que los actores no pudieran aguantar mucho tiempo debajo de las luces.
- Los besos entre los actores que se filmaban para las cintas, producían un ruido singular, cuando los labios se juntaban; los directores les pedían que lo hicieran sin

² Ibidem. p.p. 17

emitirlo, resultando un poco embarazoso. Hasta los ruidos más pequeños podían escucharse.

Tras los problemas técnicos que acarrea el cine sonoro, mismos que aún no lograban solucionarse, y las represalias políticas y periodísticas, se comenzó a crear el doblaje. Los musicales fueron el mejor ejemplo, ya que en muchas ocasiones, los actores que aparecían en escena no eran quienes cantaban o tocaban algún instrumento. Miguel de Zarraga, un periodista español, decía que gracias a éste truco, la gente podía ahorrarse el sufrimiento de escuchar a la vedette mexicana Lupe Vélez [quien triunfaba en Hollywood], cantar con su vocecilla desafinada.

En México, se presentaría a finales de 1929 la cinta **"Broadway"** [Paul Fejos], doblada al castellano por los actores españoles Juan Torena y María de Borbón. El trabajo de doblaje había tardado dos meses por la finalidad de sincronizar la imagen con la audio, resultando imperfecto y un tanto fuera de lugar, en palabras de la periodista Luz Alba, seudónimo de la también actriz Cube Bonifant.

Recordemos que la empresa estadounidense Warner Brothers, la cual antes de su ascenso fílmico mundial con su implementación sonora, no era una de las más poderosas en Hollywood. Estados Unidos era una potencia que lideraba los mercados latinos y europeos. Durante la época del cine silente, mantenía entretenidos a sus públicos, aún a los inmigrados que se caracterizaron en los inicios del siglo XIX; sin embargo, la descendencia de estos sectores empezaba a adoptar el idioma de su nueva tierra y poco a poco desaparecían la reminiscencia extranjera de raíz. Era entonces cuando la Warner Brothers se aventuraba a adoptar un sistema sonoro del inventor Lee de Forest, el Vitáfono. Desde 1926 y los siguientes tres años mantendrían un mayor interés en la audiencia estadounidense, misma que intentaban abarcar en los diversos mercados y quitarles la supremacía local de algunos países, tales como la Unión Soviética.

Sin embargo, tales ambiciones vendrían a constituir un revés para la industria hollywoodense. Una vez que dominaban la técnica sonora, obligarían [o se verían obligados los intérpretes] a los actores a desarrollarse en pantalla bajo el idioma del inglés. Los letreros que se sobrepondrían en la imagen [los cuales más adelante se denominarían subtítulos], causaban una molestia visual en los espectadores que no estaban acostumbrados a esa modalidad.

Los productores norteamericanos comenzarían a sufrir las desventajas del Cine Sonoro; una vez que las nuevas cintas se mantenían en exhibición, algunos países con mejor posición económica, comenzaron a protestar: la Gran Bretaña exigió que los actores hablaran perfectamente el inglés; los alemanes tenían registrado un sistema similar al vitáfono y ellos mismos hicieron sus propias cintas.

Fue así como llegarían los doblajes en el cine mundial, por parte de Hollywood en su desesperado intento por recuperar su supremacía que por su mismo desarrollo tecnológico, se vertía en un arma de doble filo. Alemania y Francia podían defenderse de los intentos hollywoodenses por acaparar sus mercados.

Mientras tanto, Hollywood tardaría bastante tiempo en dominar la técnica del ventrilocuismo, y como una más de sus acciones, amputaría una de las herramientas de la actuación: la voz. Algunos de los actores tendrían que aprender el idioma, pero su pronunciación no era la adecuada.

Los norteamericanos pensaron que tenían cubierto el mercado hispano y latinoamericano; pero tuvieron el desacierto de no profundizar en las costumbres y formas de vida de ambos y por lo tanto, sus producciones no tuvieron éxito en los países que se exhibían. España no quiso saber nada de las producciones hollywoodenses que intentaban representar filmes hispanos, que en realidad resultaban parodias. Los argentinos también denegaron la apertura de cualquier cinta que no contuviera los modismos que utilizan y se unieron al rechazo.

A manera de solución, los estadounidenses colocaron en las cintas un narrador, que hablara el idioma según el país en el que se presentara; lógicamente esta alternativa fue rechazada por el público, quien sentía que las palabras insertadas en el filme, adelantaban lo que sucedería en la historia, además de contar con un pésimo vocabulario; ni siquiera se buscó a un buen orador, tratando de resolver el conflicto de manera irresponsable.

Como una opción más, los “gringos” hicieron casting para buscar el doblaje de las cintas que protagonizaban actores estadounidenses; los directores no hablaban castellano y de nuevo los modismos y costumbres latinas eran un impedimento para elegir bien a las personas que realizarían el doblaje; la compañía Metro Goldwyn Meyer, creyó que con la incursión de un director latino se resolverían los problemas; sin embargo, esta tampoco solucionó los intereses del mercado cinematográfico.

Las empresas norteamericanas intentaron una última opción; ante tales fracasos, comenzaban a perder importancia y presencia mundial en el ámbito cinematográfico, además de perder grandes sumas monetarias en sus intentos. Consiguieron actores, directores, y guionistas españoles para que realizaran las cintas que requerían en el mercado que deseaban cubrir. Esta hubiera sido la opción que les resolvería los problemas, de no ser de nuevo por el desconocimiento de la presencia hispana: contrataron actores de segunda que ni siquiera conseguían trabajo en los teatros; el resultado, una película de mala factura. Algunos actores mexicanos como Ramón Novarro, Lupe Vélez y Gilbert Roland y el español Antonio Moreno se inmiscuirían en los proyectos “hispanos” de Hollywood, con la finalidad de acercarse un poco a los requerimientos del mercado; singular resultaba la nula experiencia de estos actores en el cine mexicano. Solo la actriz Dolores del Río se negaba a participar en la farsa fílmica hollywoodense.

Otra intentona más por parte de Hollywood fue contratar a los mejores actores españoles, sin embargo, estos tenían ya una escuela teatral y no sabían nada de la técnica actoral que se utilizaba para el cine. Se necesitaba una nueva raza, que supiera desenvolverse ante las cámaras, pero su carente iba más allá de encontrar a los histriones perfectos. El lenguaje estaba resultando una verdadera calamidad para sus intereses; el cine sonoro que ellos mismos habían impulsado, se constituía su principal enemigo en los distintos mercados.

Hollywood se desesperaba y decidía abandonar tal misión, antes de continuar perdiendo prestigio y sobre todo dinero; no eran capaces de proponer alguna forma de identidad cultural a millones de hispanoparlantes en España y América.³

En México se seguían exhibiendo las cintas norteamericanas; la gente no podía entenderlas pero fingía hacerlo, causando la envidia de aquellos que reconocían no concebirlo debido al idioma; la realidad, era que nadie captaba lo que se decía, pero de alguna manera, otorgaba un status importante de hombre culto para aquel que decía comprender. La gente reía cuando nada en la cinta remitía a hacerlo, y lloraba cuando no venía al caso. Los mexicanos en un acto de malinchismo, adoptaban palabras gringas a su mismo vocabulario que aprendían en las cintas exhibidas. Lejos de resultar innovador y original sonaban absurdos, ya que ni siquiera podían pronunciarlo de manera correcta.

Una de las estrategias por parte del gobierno a base de proteger al cine mexicano [específicamente en un decreto del presidente Emilio Portes Gil], fue la prohibición del doblaje, aunque poco servía la medida gracias al interés que arrojaba el público mexicano.

Los intelectuales y la prensa mexicana continuaban en contra del cine sonoro; en las revistas, los críticos de cine realizaban sus diatribas, poniendo al descubierto las consecuencias que traía esta modalidad. Todos atacarían la incursión de este espectáculo en la sociedad; el mundo lo seguía haciendo, pero en un futuro cambiarían de parecer; desde Charles Chaplin con la cinta **"El gran dictador"**/1940 (quien dijo nunca filmar cine parlante, y que terminaría por hacerlo reconociendo las ventajas que proporciona el sonido), hasta el director y productor mexicano Juan Bustillo Oro, quien filmaría docenas de ellas.

Para 1930, el ingeniero Pascual Ortiz Rubio ocuparía la presidencia mexicana en unas elecciones muy discutidas ante el filósofo y escritor José Vasconcelos [este último ya funcionario como Secretario de Educación Pública en la presidencia de Álvaro Obregón y eslabón determinante en la autonomía de la Universidad Nacional]; la empresa estadounidense Paramount, filmaría la toma de posesión del mandatario, contratada por el propio gobierno mexicano. Esta sería la primera vez que en México se filmaría con sonido por extranjeros.

Con el fracaso de Hollywood en la realización de un cine "hispano", algunos grupos entusiasmados por fundar una industria nacional, se convencieron de que la única forma de lograrlo, sería a través del cine sonoro; comenzaron a producir filmes, llegando a la significativa cantidad de 8 películas, que más que otra cosa, fueron experimentos y ensayos sonoros. Una de sus principales misiones, era la de desmentir la mala imagen que Hollywood había creado de México en la década de los 20; también buscaban cambiar las burlas e indiferencia por parte del público nacional, con respecto a las obras silentes que difícilmente lograban la exhibición nacional [nunca la extranjera].

En su labor "hispana", Hollywood registraría un número total de 175 cintas desde 1929 hasta 1940, antes de desaparecer por completo; mientras tanto, realizaría 57 filmes en 1929

³ DE LA VEGA, op.cit. P.p. 25

y 31 en 1930, proyectos experimentales que permitirían el tiempo necesario para que países como España, Argentina y México comenzarán a crear una Industria Fílmica propia.

Las compañías hollywoodenses Paramount, Fox, MGM, First National, Warner, Columbia y Universal, fueron las responsables del prolongamiento del cine “hispano”, mismas que se basaban en los tres primeros proyectos de este tipo de cine, con historias simples, poco ingeniosas y bajo un solo efecto:

1.- **“Sombras habaneras”** [Cliff Wheeler/1929], financiada independientemente por el mexicano Rodolfo Montes en asociación con el cubano René Cardona y su compañía Hispania Talking Film Corp., en un melodrama de cinco rollos, protagonizado por Cardona.

2.- **“Sombras de gloria”** [Andrew L. Glory/1929], era estelarizada por José Bohr, Mónica Rico, Enrique Acosta y el chileno Tito Davison, versión en castellano de una cinta estadounidense, como una de las tantas medidas que probaría el cine “hispano” hollywoodense para no perder mercados [la cinta gringa y la “hispana” se filmaban simultáneamente]. Bohr y Davison darían de qué hablar más adelante, conforme se desarrollaran sus carreras en México.

3.- **“Charros, gauchos y manolas”** [Xavier Cugat/1929], que en su historia intentaba representar los folclores de México, Argentina y España, los tres países que permitían la conquista del mercado hispano.

En medio de la fiebre hollywoodense por fabricar cintas “hispanas” y la autonomía de algunos países por crear su propia industria [hábese de Argentina y España que buscaban satisfacer la demanda de millones de espectadores latinos, que en su condición analfabeta rechazaban los adefesios gringos], México presentaba sus dos primeras cintas sonoras, **“Dios y ley”** [1929/Guillermo Calles] y **“El águila y el nopal”** [1929/Miguel Contreras Torres], ambas exhibidas en 1930, pero que no conseguirían algún interés por parte del público. Los estrenos se mostraban deslucidos, pero significaban la actividad pionera de una comunidad que aspiraba a una Industria.

Los actores mexicanos que radicaban en Hollywood, eran lo más parecido a lo que podía convertirse en un *Star System*, figuras actorales que mantienen la identificación en cualquier industria. Este grupo lo encabezaba Ramón Novarro [seudónimo que utilizaba Ramón Samaniegos], la mayor estrella mexicana en Estados Unidos, la cual se destacaba por su asociación de latin lover. Novarro era una estrella exclusiva de la MGM. Dolores del Río Asúnsolo, también duranguense como su primo Novarro, sostenía una carrera medianamente exitosa, pero que se caracterizaba por sus belleza nacional, poco vista en la Industria hollywoodense [exótica dirían ellos]. La potosina Guadalupe Villalobos Vélez, mejor conocida como Lupe Vélez, portadora de una imagen explosiva a los ojos hollywoodenses, registraba en su filmografía actoral un trabajo bajo las órdenes de David W. Griffith. El chihuahuense Gilbert Roland [o mejor dicho Luis Antonio Dámaso], en papeles secundarios, el jalisciense George Lewis [el más afectado por la evolución sonora, debido a su acento poco común como ciudadano estadounidense], la sonorenses Raquel

Torres, la oaxaqueña Lupita Tovar, el poblano Roberto Guzmán y el sonorese Carlos Aranga. A ellos se sumaba Donald Redd [Ernesto Guillén era su verdadero nombre], quien regresaría a México en plan protagónico.

Por su parte, España exhibía la primera película filmada en su país, bajo el nombre de **“El misterio de la puerta del Sol”**/1928, a manos del realizador Francisco Elías, figura que residiría años más tarde en México y que protagonizaría una polémica sindical. David Kirkland era el primer norteamericano en filmar un largometraje en México: **“Alma mexicana”**/1929 [estrenada en México en 1932, solo en una ocasión en los Estados Unidos].

La apertura del cine sonoro solo era el parteaguas para que México pudiera crear una industria cinematográfica; diversos aspectos se conjugarían, algunos voluntarios y otros accidentales y dar inicio a una identidad fílmica.

2.2 El esteticismo de Eisenstein

La transición del cine mudo al cine sonoro, invadía a la mayor parte de Europa. En América, Estados Unidos continuaba con su osadía de crear un cine “hispano” para ser adoptado por los países latinos. Ya dijimos que España se deslindaba de estas prácticas y Argentina lo intentaba, pero México, la última de las tres naciones hispanas con una mediana suficiencia progresiva, continuaba exhibiendo filmes gringos en su lengua original. Solo las salas de prestigio proyectaban este tipo de obras, y por lo general, el público que asistía a verlas era uno solvente; afuera quedaban los públicos pobres, que continuaban fieles a las cintas mudas que se exhibían en salas de cuarta. El elitismo que comenzaba a crearse en México en cuanto a los filmes, proyectaba una oportunidad que esperaba ser utilizada.

El cine “hispano” apoyaba las carreras de los cantantes Carlos Gardel, José Mojica e Imperio Argentina, argentino, mexicano y española, respectivamente. Tal como había sucedido con Al Jolson, las cintas musicales esquivaban las carencias que caracterizaban la oferta de Hollywood para los mercados latinos. Sin embargo, los filmes que protagonizaban tales artistas significaban un antecedente para despertar el gusto de los públicos por apreciar en pantalla el alcance de sus lenguas, valores, costumbres, tradiciones, idiosincrasias, prácticas y demás, que bien podían ser interpretadas por sus connacionales en lugar de caras desconocidas. Los modismos eran fundamentales para deslindarse de las restricciones hollywoodenses, quienes paulatinamente comenzaban a perder su poderío en los mismos mercados.

Los factores que crearían una Industria comenzaban a darse involuntariamente. La apertura del cine Sonoro era la piedra angular, y la intención por parte de críticos, algunos funcionarios y una incipiente comunidad fílmica compuesta por novatos y soñadores,

secundaba el propósito. Un elemento más para efectos técnicos, estaba por aparecer en las poblaciones hispanas, específicamente, para fortuna de los mexicanos.

Mientras algunos compatriotas mexicanos actuaban en el cine “hispano” y gringo [papeles incidentales, secundarios y algunos principales], tales como Delia Magaña, Carmen Guerrero, Eduardo Arozamena, Emilio Fernández, Ramón Pereda, Alfredo del Diestro [ambos últimos españoles], Tito Davison [chileno] y la puertorriqueña Blanca de Castejón [este último bloque actores extranjeros pero que se consolidarían en México más adelante], el soviético Serguèi Mijailóvich Eisenstein llegaba a la Ciudad de México en diciembre de 1930. Este cineasta considerado como uno de los más grandes de todos los tiempos gracias a su propuesta de montaje, visitaba nuestro país para filmar una película en la cual empleaba todo su talento, tiempo y esfuerzo; dotaría de un significativo esteticismo al filme que se habría titulado “**¡Que viva México!**”/1931.

Y así habría de llamarse la cinta, porque simplemente no vería su fin. Desde su llegada a México, parecía que el destino de este cineasta no era instalarse de por vida en el país, [recién arribado a México lo encarcelarían a causa de una confusión], sino dejar un importante legado a la cinematografía mexicana para su futura concepción. Eisenstein era uno más de los cineastas extranjeros que eran atraídos por la cultura y folclor mexicano, al cual denominaban exotismo, por su antropología, colorido y violencia [recordemos que desde la llegada del Cinematógrafo Lumière a tierras nacionales, en el país habían sucedido un variado número de sucesos sangrientos, entre ellos la Revolución].

Serguèi Eisenstein había nacido en Letonia, en 1898. Desde temprana edad estudia algunos idiomas, como el alemán, inglés y francés. Recibe una estricta educación religiosa y ya en su fase estudiantil se sensibiliza por las bellas artes, en particular, la dirección teatral. En la armada rusa, donde realiza el servicio militar, se las ingenia para estudiar teatro, filosofía, psicología y lingüística. Una vez terminados los asuntos militares, dirige e interpreta algunas obras de teatro, para más tarde dedicarse al cine. En este nuevo medio, propone una variante en la narración, donde manipula el tiempo y el espacio creando nuevos sentidos, en particular si las imágenes no solo se unen, sino que se yuxtaponen. Eisenstein se considera influenciado por las cintas de David W. Griffith. Más tarde trabaja en un proyecto del alemán Fritz Lang y en su andar filmográfico, conoce a los que serían sus más fieles colaboradores: Grigori Alexandrov como guionista y Eduard Tissé como fotógrafo.

Las películas que lo darían a conocer internacionalmente, serían “**El acorazado Potemkin**”/1925, basada en la Revolución Rusa de 1905, y “**Octubre**”/1927, un encargo político para el décimo aniversario de la Revolución de Octubre. Una vez asentado en lo que sería su pasión, decide aventurarse al extranjero donde pretenderá aprender nuevas técnicas de sonorización y deslindarse de las restricciones. Llega a los Estados Unidos donde firma un contrato con la compañía Paramount; éste hecho sería un bache al no conseguir una técnica similar a la neorrealista [la utilización de caras desconocidas y el ignoramiento del *Star System*]. Un sector de derecha exige la expulsión del realizador del país, y a la edad de 32 años, llega a México para cumplir uno de sus anhelos fílmicos.

En su estadía por los Estados Unidos, Eisenstein logra cerrar un trato con el escritor socialista norteamericano, Upton Sinclair, el cual le financiaría el proyecto ambicioso del realizador, ya entonces embelesado por la cultura mexicana, entre otros factores, por las charlas que sostenía con el afamado pintor Diego Rivera. En realidad el dinero provenía de la esposa de Sinclair, quien era millonaria. Así, Eisenstein arriba a México seguido de su grupo de colaboradores, llevando en mente la premisa de su obra [prestigios revolucionarios]:

*... las masas eran las protagonistas, no los actores, y los significados de las tramas se apoyaban en un método de asociación de las imágenes –el montaje- heredado del norteamericano David W. Griffith, justificado por la dialéctica marxista y algo influido por [Sigmund] Freud..*⁴

Eisenstein recorrió durante algunos meses del año 1931, algunas ciudades de la República Mexicana; durante esos viajes retrataría lo que sería su material para "**¡Que Viva México!**", la cual se compondría de un prólogo, cuatro episodios y un epílogo, mismos que tratarían del pasado indígena y colonial de México, de la revolución, del presente del país y de sus fiestas y folclor.⁵ El prólogo sería filmado en Yucatán, sobre el México prehispánico; los episodios se llamarían Zandunga [una boda indígena en Tehuantepec], Maguey [peones rebeldes asesinados por hacendados porfirianos en la hacienda de Tetlapáyac], Fiesta [corrida de toros con el diestro David Liceaga] y Soldadura [en la Revolución de 1910]; por último, el epílogo se basaba en las fiestas del Día de Muertos, mezclado con imágenes del México actual. El contenido de la obra de Eisenstein abordaba la cultura desde diversos ángulos, las costumbres, la educación y parte del vasto arte nacional. El filme se realizaría entre 1930 y 1931. La producción estaría supervisada por el pintor Adolfo Best Maugard, enviado por el gobierno mexicano, con la consigna de censurar la obra en caso de ofender a la patria. Más tarde, Maugard se convencería de las pretensiones artísticas y culturales del realizador ruso, al grado de dejarse influenciar en su corta pero significativa carrera en el cine.

Debido a los altos gastos que comenzaba a significar la producción y por chismes que herían el puritanismo socialista de Sinclair, [también se decía que el ruso tenía una alta predilección referente a lo pornográfico], surgiría una disputa entre productor y director que traería por consecuencia la huída del último y por ende, la inacabada realización. El valioso material que dejó, retrataba la historia, las costumbres y los panoramas mexicanos, dignos de resaltar. Muchas manos intentaron reconstruir lo filmado, pero solo alterarían el arte eisensteiniano.

Eisenstein regresó a su país donde continuó con su carrera cinematográfica. Murió sin poder ver cristalizado su más ambicioso proyecto, sin embargo, su labor aunque

⁴ GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Volumen 1. Universidad de Guadalajara. México, 1992. p.p. 45

⁵ GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano: primer siglo 1897-1997*. Ediciones Mapa. México, 1998. p.p. 92

incompleta, se constituiría en la historia de la cinematografía mexicana como un factor determinante hacia la creación de una Industria:

*... esa obra inconclusa [**¡Que Viva México!**] tuvo gran influencia en una vertiente del cine nacional. Se encontraría en ella inspiración para el cultivo de un plasticismo que procuraba la significación trascendente en el contraste entre bellos paisajes, abundantes en nubes fotogénicas, y el hieratismo indígena, expresivo de un destino histórico cargado de tragedia y de temple heroico frente a la adversidad y la fatalidad. Ese estilo plástico fue visto como afín a la pintura mural de un [Diego] Rivera o un [David] Alfaro Siqueiros.*⁶

La influencia que el genio soviético legó al cine nacional a través de su obra inconclusa ha dado origen a diversas polémicas. Para unos, el legado de Eisenstein resultó nefasto en tanto que dio origen a un hieratismo perfectamente anticinematográfico y de evidente aliento turístico; para otros, Eisenstein resultó el auténtico “padre” del arte cinematográfico mexicano, el cineasta sin el cual la estética de nuestro cine jamás se habría desarrollado. Sin embargo, cada vez resulta más claro que el portentoso talento del realizador soviético permitió a éste desarrollar cinematográficamente algunas concepciones de la plástica muralista y la fotografía mexicana, surgidas en la década de los veinte. En ese sentido, Eisenstein no “inventó” la estética del cine mexicano, como se ha dicho por ahí, sino que la encauzó por rumbos que tarde o temprano los cineastas mexicanos habrían de descubrir. Su aportación fue más precursora que definitiva.⁷

Lo que sí es cierto, es que hasta antes de la llegada del realizador ruso, la estética fílmica nacional continuaba en una precariedad visual indeseable. Podría considerarse a Eisenstein como el primer maestro de cine que tuvo los albores de la Industria; rescató la esencia del mexicano y su entorno, dejando ver su belleza plástica que bien podía y debía ser explotada para que el mundo la viera. La técnica es una herramienta esencial para la formalidad de toda Industria.

2.3 Semillas Fílmicas

La presencia del ruso Serguèi Eisenstein continuaba teniendo ecos en México. No solo dejaba un aprendizaje sobre la concepción de las cintas y su estética, sino que su aventura

⁶ Ibidem. p.p. 92

⁷ DE LA VEGA op.cit. p.p. 27

impulsaba a muchos otros aficionados del cine a emular las estructuras de una Industria Fílmica que se basara en el intercambio cultural y el aprendizaje. Prueba de esto fue la creación del primer Cine Club en México; en mayo de 1931, un comité ejecutivo formado por Bernardo Ortiz de Montellano como Director Artístico, Emilio Amero, Carlos Mérida y Agustín Aragón Leiva, como Director Técnico, Secretario de propaganda y Secretario General, respectivamente, fabricaban una filial de la Film Society de Londres y de la Ligue des Ciné-Club de París, que al igual que ellas, llevaba la misión de exhibir programas con buenas cintas extranjeras [europeas, asiáticas, americanas y algunas de vanguardia], así como películas científicas, retrospectivas con referencia a la historia del cine, conferencias sobre la importancia social de la cinematografía y de las propuestas que faciliten la creación de una Industria local, entre otras cosas. En resumidas cuentas, la actividad de este Cine Club, abogaba por los proyectos artísticos y culturales, rechazando cualquier espíritu comercial.

Paradójico resultaba que en el mismo año, 1931, se rodara la primera gran producción mexicana, pero con fines lucrativos: surgía inusitadamente una campaña nacionalista promovida por un grupo de diputados que intentaron concientizar a la sociedad sobre consumir únicamente productos mexicanos; ésta solo era una fugacidad, la cual aprovecharían algunos productores para llevar a cabo la realización de algunas películas, entre ellas inmiscuida la cinta **"Santa"**. Por primera vez el Estado apoyaba, aunque fuera de manera incidental, la producción fílmica.

Todo comenzaba en la figura del chihuahuense Juan de la Cruz Alarcón, distribuidor en México de cine extranjero, quien creía firmemente en una teoría: toda industria debía acompañarse de una base técnica y financiera que le permita desarrollar una producción continua y no esporádica. Alarcón lograba ponerse al frente de la recién creada Compañía Nacional Productora de Películas, en asociación con personalidades como Gustavo Sáenz de Sicilia, Eduardo de la Barra [estos dos ya experimentados en la producción de cine], el periodista Carlos Noriega Hope y el abogado Rafael Ángel Frías. El Licenciado Juan B. Castelazo, hombre de confianza de los anteriormente mencionados, era nombrado tesorero de la compañía, el cual devolvería el gesto de aprobación con una titánica venta de acciones para asegurar el respaldo financiero de la empresa. Acto siguiente de la Compañía Nacional Productora de Películas, fue adquirir los estudios México Cine [también llamados Chapultepec por su ubicación], antes propiedad de Jesús H. Abitia, en tiempos obregonistas.

Juan de la Cruz Alarcón [quien por cierto fue un revolucionario que en su tiempo seguía a Francisco I. Madero por tierras chihuahuenses], sumaba al esfuerzo su fortuna y un entusiasmo por enrolarse en el negocio de la Cinematografía, como lo hemos visto. Luego de leer la novela *Santa* de Federico Gamboa, pensó seriamente en llevarla a cabo al celuloide, ahora que existía la novedad del sonido. En diciembre de 1930, cuando la actriz Lupita Tovar regresaba a México para la promoción de la película norteamericana **"El cuerpo del delito"**, Alarcón se entrevistó con ella para proponerle su idea. Lupita Tovar estuvo de acuerdo y ambos visitaron a Federico Gamboa; éste último estuvo más que satisfecho de aprobar la intención de volver a llevar su obra al Cine; y en forma de agradecimiento por interesarse en su novela, llevó al futuro productor y a la actriz, al

pueblo de Chimalistac, a conocer a Emerenciana, la anciana que lo había inspirado para escribir su obra de arte.

Recordemos que en 1918 se había exhibido la primera versión en cine de la novela *Santa* [publicada en 1903], a manos de Luis G. Peredo, filme mudo considerado como pionero de la actividad cinematográfica profesional mexicana. Si la *Santa* de 1918 era elaborada con fines didácticos, la adaptación que realizaría Noriega Hope se enrolaría por completo en el melodrama, cambiando algunas situaciones de los personajes centrales, haciendo la historia cruda.

El nuevo productor de cine en que se estaba convirtiendo Juan de la Cruz Alarcón, había conseguido reunir el presupuesto y un estudio dónde filmar; ahora centraba su energía en conseguir a los intérpretes y a los creadores de la obra. Su mirada se detenía en las figuras nacionales e hispanas que radicaban en Hollywood. Alarcón confiaba el proyecto para ser dirigido por el español Antonio Moreno, quien llevaba en su filmografía actoral cerca de 90 filmes y algunos cortos bajo el mando de David W. Griffith, manteniendo la apreciación del tercer latin lover de Hollywood, solo después de Ramón Novarro y el italiano Rodolfo Valentino.

A Moreno lo acompañaría el canadiense Alex Phillips para fungir las labores de fotografía. Phillips llevaba una incipiente carrera en Hollywood, pero se consolidaría en México con ésta oportunidad; en el rubro actoral aparte de la extradición de Lupita Tovar, arribaba Donald Reed; algunos actores del cine mudo como Juan José Martínez Casado y Mimí Derba también se unían; por otro lado, caras nuevas aparecían en la cinta, como Carlos Orellana, Antonio R. Frausto, Joaquín Busquets, Rosita Arriaga, la colombiana Sofía Álvarez, Rosa Castro y Lupita Gallardo.

De la Cruz Alarcón también pensaba en la problemática que aún significaba el sonido; las pocas películas exhibidas hasta el momento, desfasaban la imagen con el audio. Así, traían a los hermanos Rodríguez, Joselito y Roberto, ingenieros quienes radicaban en la ciudad de los Ángeles y habían inventado un método de sonido directo e integrado a la imagen y que evitaría muchos problemas al filmar. "**Santa**" fue por ende, la primera película mexicana con sonido óptico o directo. Algunas anécdotas sobre la inventiva que debieron utilizar los hermanos Rodríguez para evitar el eco que retumbaba en los estudios con una nula acústica, adornaban la aventura fílmica que se registraría históricamente. Gracias a la aportación nacional, México gozaría de un mejor sistema sonoro que sus competidores, España y Argentina.

Entre los técnicos se encontraba Ramón Peón como asistente de director y como su ayudante Fernando de Fuentes. Aparte de los hermanos Rodríguez quienes figurarían más adelante como realizadores [en particular el menor de ellos, Ismael, quien era todavía un niño y laboraba en esta cinta como extra], asistía un personal técnico que se desarrollaba en diversas funciones así como en la actuación incidental, tal es el caso de Agustín P. Delgado, Fernando A. Rivero y Raúl de Anda. La música le fue encargada a Agustín Lara y la dirección musical al maestro Miguel Lerdo de Tejada.

Esta cinta contenía los anhelos de un grupo de empresarios y periodistas que querían instaurar una motivación para el nacimiento de una industria cinematográfica. Invirtieron la importante cantidad de 45 mil pesos. En noviembre de 1931 comenzaron a filmarla y el esperado estreno ocurrió en el Cinema Palacio, el 30 de marzo de 1932, con una duración en cartelera de tres semanas, algo inusitado para una película mexicana. La cinta tenía un éxito importante, sin embargo este solo fue intento no pudiendo pasar más allá de las fronteras. Había constituido un buen esfuerzo, que auguraba cosas mejores. A partir de 1932, tomando como causas que...

- el mercado hispano parlante le diera la espalada a Hollywood;
- en México existiera una política estable (luego de los levantamientos y las represiones, consecuencias de la Revolución Mexicana; de la institucionalización del régimen presidencial; un control de las fuerzas sociales bajo la dirección del Estado);
- de la necesidad y el fracaso por parte de los magnates norteamericanos en cubrir el mercado fílmico de los países vecinos, perdiendo presencia y dinero;
- y del entusiasmo de los mexicanos por crear una industria, bajo el encauzamiento eisensteniano:

*...el cine mexicano ya contaba con dos elementos que serían determinantes para lograr una producción sostenida con objetivos de carácter industrial: un sistema sonoro confiable y una concepción estética mucho más definida.*⁸

Los cineastas mexicanos aprovecharon que en Hollywood aún no existía la fórmula para ganarse los mercados hispanos, y tuvieron tiempo para experimentar y encontrar los géneros requeridos, cimentando las bases de una industria. Los productores nacionales iniciaron una competencia sana entre ellos mismos que permitió el incremento de la producción fílmica, logrando obras estimables para la historia del cine mexicano.

Mientras tanto en Hollywood, muchos otros actores mexicanos y extranjeros continuaban uniéndose a las filas del cine “hispano” que Estados Unidos continuaba haciendo sin mucho éxito: los españoles Rosita Díaz Gimeno, María Calvo, Ana María Custodio, Luana Alcañiz, Julio Villarreal, Carlos Martínez Baena, Carlos Villarías, Ernesto Vilches, José Soriano Viosca, José Crespo, Eduardo Ugarte, *Pepet* y *Pitouto*, el cubano René Cardona, los argentinos Vicente Padula y Barry Norton y el húngaro John H. Auer, y los mexicanos Fernando Soler y Julián Soler. Todos estos actores se refugiarían más adelante en México donde cristalizarían sus carreras; sobre ellos destacarían los hermanos Soler, hijos de actores españoles de teatro, quienes debutaban en el cine sonoro en castellano, ganándose una reputación entre sus colegas; los hermanos de éstos, Domingo, Andrés y Mercedes, ya seguirían sus pasos.

Todo ese cine “hispano”, continuaba llevando la cabeza numéricamente, aún cuando perdía gradualmente el gusto en los mercados. España, que había solventado su permanencia en el

⁸ DE LA VEGA op.cit. p.p. 28

cine mudo, se apoyaba en los países europeos mejor acomodados para la agregación del audio en sus obras y continuar con su industria; para 1931 presentaba 10 filmes sonoros, a pesar de que muchos de los elementos artísticos y técnicos emprenderían la partida hacia el sueño americano, huyendo en parte por la problemática política que se suscitaba en la nación [en abril de 1931 se había proclamado la república española]. A su vez, Argentina presentaba sus primeras cuatro producciones sonoras, inauguradas por el filme **“Pancho Talero en Hollywood”** [Arturo Lantieri/1931].

“Santa” [1931/Antonio Moreno], que había tenido buen éxito en taquilla, contribuyó a la iniciativa de los “aventurados” a proseguir con las acciones en pro de la cinematografía nacional. Las siguientes medidas tenían que ver con la Compañía Nacional Productora de Películas:

- Rápidamente, financió a 3 cintas más de las 6 que se exhibieron en 1932; de esas 6 producciones, la mitad fue dirigida por mexicanos, entre ellos el joven Fernando de Fuentes con la película **“El anónimo”** [1932], realizador de quien más adelante se hablará.
- Motivados por la suerte de la Compañía Nacional Productora de Películas, en cuanto a los estudios México Cine ó Chapultepec, en 1932 se fundaron los estudios México Films, a cargo de Jorge Stahl, figura importante de la cinematografía mexicana en años pasados; Stahl, era un empresario que radicaba en la ciudad de Guadalajara, donde aprendió las técnicas de la fotografía; esa labor le permitió colaborar en diversos filmes mudos en la década de los veinte. En cuanto a los estudios México Films, estos contaban con buenas proporciones, destacando los tres foros, ocho camerinos, dos cuartos de edición y algunos laboratorios, inmueble ubicado en la colonia Condesa.

A pesar de las buenas intenciones, el cine mexicano continuaba sin un camino estable, esperando fervientemente los contenidos y a los directores que pudieran manejarlos. Remitiéndonos a la comparación, en el viejo continente, España presentaba 9 filmes sonoros, entre los que se encontraba uno creado por Luis Buñuel, figura determinante que más adelante se integrará a la Industria mexicana. En Argentina se exhibieron 2 producciones y el cine “hispano” ofreció solo 6 cintas, según datos estadísticos de 1932. En el ámbito político mexicano, Pascual Ortiz Rubio dejó la presidencia a Abelardo Rodríguez.

Más adelante en 1933, se llegaron a fundar otros estudios de cine: los de la Industrial Cinematográfica que se ubicaban en las Lomas de Chapultepec, siendo con estos, tres con los que contaba la cinematografía mexicana. Sin embargo, a mediados del mismo año, los estudios de la Nacional Productora se incendiaron accidentalmente mientras se rodaba la cinta **“El pulpo humano”** [Jorge Bell/1933].

México presentó en 1933 la inusitada cantidad de 21 filmes sonoros, superando en número a la totalidad impuesta en 1917 [15 filmes mudos fueron los que presentó la cinematografía en ese año]. El alcance se consideraba sorprendente, si se tomaba en cuenta la ausencia de

contenidos en los productos nacionales; la mayoría de las cintas duraban una sola semana en cartelera, siendo la excepción **“Juárez y Maximiliano”** [1933/Miguel Contreras Torres], con seis semanas, obteniendo el record hasta ese momento. Las cintas mexicanas obtenían mayor éxito en las salas de segunda corrida, debido al elitismo que se producía en el país y que había alcanzado a la misma cinematografía [habíamos mencionado que en las salas de primera categoría se exhibían las películas hollywoodenses en su idioma o subtituladas, y por ende la mayoría de los ciudadanos mexicanos, en su calidad de analfabetas, les era incomprensible el espectáculo].

El cine “hispano” parecía solo satisfacer a los públicos latinos que radicaban en Estados Unidos. España producía 17 cintas, por 6 de Argentina. Más estrellas aparecían en sus cines, y que en un futuro se incorporarían al mexicano; algunos ejemplos eran José Baviera, Mapy Cortés, José María Linares Rivas, Agustín Irusta [todos en el español] y Tita Merello, Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Amanda Ledesma y Alicia Barrié [en el argentino].

Pero, ¿qué tenía de particular el año de 1933 para la cinematografía mexicana? Si bien es cierto que la producción cuantitativa se veía favorecida y que comenzaba a ganarse a un público aunque fuera por razones subdesarrolladas, aparecieron en la filmografía del año las primeras vías genéricas y temáticas de importancia para el desarrollo del cine mexicano. Tales aportaciones se debían a dos realizadores: Fernando de Fuentes y Arcady Boytler, el primero determinante a corto plazo y el segundo tomado como esquema en futuras etapas.

A **“¡Que viva México!”** [1931/Serguèi Eisenstein] y **“Santa”** [1931/Antonio Moreno], la acompañaban algunas producciones que cabría resaltar:

- 🎬 Por dato estadístico se encontraban, **“Cautiva”** [1929/José Manuel Ramos], primer material cinematográfico que se apoyaría en el talento del músico Agustín Lara, quien más adelante sería pieza clave en la Industria; **“Más fuerte que el deber”**/1930, en el debut de Raphael J. Sevilla; **“Contrabando”** [1931/Alberto Méndez Bernal], al ser el primer filme sonoro de realización provinciana; **“Águilas frente al Sol”** [1932/Antonio Moreno], última cinta en México del realizador español y primera cinta de aventuras; **“Sobre las olas”**/1932, debut del director Miguel Zacarías y primer proyecto biográfico, en este caso la vida del músico Juventino Rosas; **“Mano a mano”**/1932, debut del director ruso Arcady Boytler; **“La Llorona”**/1933, debut del realizador cubano Ramón Peón, quien era respaldado por los elogios del historiador francés, George Sadoul; la ya mencionada **“Juárez y Maximiliano”** [1933/Miguel Contreras Torres], obra que adoptaba la categoría de superproducción por su grande presupuesto; y **“Profanación”**/1933, primera obra del director Chano Urueta.
- 🎬 Por contenido se situaban, **“Una vida por otra”** [1932/John H. Auer], filme que vendría a ser referencial para la construcción de una fórmula utilizada en el

Cine Mexicano y fundamental para su crecimiento: el sacrificio; y **“Revolución”** [1932/Miguel Contreras Torres], primer filme sobre la Revolución Mexicana, con todo y sus fallidos *Stock Shots* de las verdaderas luchas revolucionarias. Esta última cinta tomaría importancia en cuanto a la primera temática que adoptaría el cine mexicano, misma que acompañaría a las concepciones de Fernando de Fuentes.

No era sino hasta **“La mujer del puerto”/1933**, **“El prisionero trece”/1933** y **“El compadre Mendoza”/1933**, que el cine mexicano comenzaba a tomar forma. Estos proyectos eran demeritados en su momento por la audiencia, pero en un futuro llegarían a considerarse verdaderas joyas de la cinematografía nacional.

Comenzando con **“La mujer del puerto”**, éste era un melodrama que se adelantaba a su época; que contrastaba con las buenas costumbres al narrar una historia pecaminosa donde el personaje protagónico era el de una prostituta, actor social prejuicioso dentro de la sociedad conservadora del México de principios del siglo XX. El ruso Arcady Boytler, era el encargado de dirigir tal empresa, dotando al cuestionable personaje de una humanidad, como el de cualquier “cenicienta” puritana: la actriz Andrea Palma daba vida a la mujer joven que terminaba en los burdeles vendiendo su cuerpo, pero la cinta también se detenía en mostrar los motivos que la orillaban a tomar tal decisión, de alguna forma acusando los actos a su inmadurez y mala fortuna.

El haber vulnerabilizado y a la vez sacudido el prototipo de la prostituta, le llevó a Boytler una primicia en el cine mexicano; su aportación ya era innovadora, que se reforzaba con el atrevimiento de naufragar en ambientes que ya eran considerados como un tabú. Sin embargo, el final de la trama tropical [rodada en Veracruz], determinaba un acierto más para **“La mujer del puerto”**, en el momento en que el personaje de Palma se enamoraba de un marinero maduro, en la figura del actor Domingo Soler; ambos vivían un amorío como perfectos amantes, pero su ilusión se invadía con una ola de fatalidad, cuando descubrían su parentesco [la hermandad].

Ningún espectador en las salas podía creer los destinos de los personajes de la cinta de Boytler; **“La mujer del puerto”** no era una obra simple o previsible; ahí se podía apreciar un trabajo concienzudo, ya con las herramientas que se albergaban en los albores del cine sonoro en México. La temática de ésta cinta no tomaría fuerza sino hasta años posteriores, pero en el momento, contribuiría a formar un prestigio y una motivación para la creación de la anhelada Industria. Cabe señalar que **“La mujer del puerto”** se basaba en los cuentos *Natacha* y *Le port*, de León Tolstoi y Guy de Maupassant, respectivamente; también marcaba el debut actoral de Andrea Palma, duranguense que se distinguiría bajo una imagen elegante y fría.

Las otras cintas resaltantes del año, **“El prisionero trece”** y **“El compadre Mendoza”**, eran obras de Fernando de Fuentes quien veía en la Revolución Mexicana, la vía genérica propicia para comenzar con la identidad que sostiene a toda Industria. Su aportación se basaba en la visión objetiva del histórico acontecimiento [él, en su calidad de integrante de la clase media alta, había vivido la Revolución como simple observador, sin

integrarla como en el caso de Miguel Contreras Torres ó Chano Urueta, realizadores que también abordaban el tema, teniendo como resultado una visión pasional y tendenciosa].

“El prisionero trece” retrataba la crueldad con que se conducía el Ejército Nacional en su persecución contra los Liberales. La actividad se reducía al microcosmos de una hacienda, donde inocentes pagaban la factura de una revuelta. La trama parecía un relato intimista de acontecimientos locales donde preponderaba la injusticia; una historia familiar se tejía dentro de las consignas revolucionarias y al final dejaba ver la fatalidad del bando gubernamental, misma que alcanzaba la ingenuidad de un sector que se delataba como víctima.

De Fuentes no era presuntuoso, o partidario, sino únicamente realista y esa facultad hacía de **“El prisionero trece”** una obra cruel, pero identificable a los ojos populares. **“Revolución”** [1933/Miguel Contreras Torres] y **“Enemigos”** [1933/Chano Urueta] carecían de ecuanimidad y eran simples historias motivadoras [y por cierto mal elaboradas]. De Fuentes aprovechó las circunstancias históricas y las utilizó a su favor, enalteciéndolas bajo la concepción artística y cultural. Su propia virtud [el realismo], le causarían los primeros actos de censura, alentadas por las buenas conciencias.

“El compadre Mendoza” sería la siguiente obra maestra del realizador veracruzano, quien volvía a incrustar su objetivo en los ambientes de la Revolución. Ahora centraba la atención en los individuos que se aprovechaban de las revueltas para beneficio personal, anteponiéndolo aunque se tratasen de banalidades, demeritando el espíritu revolucionario.

Es claro que existían dos bandos en la Revolución Mexicana: los Liberales y los Conservadores. La sociedad habitaba en medio de las dos fuerzas, algunos esperanzados al cambio y otros indiferentes. La apuesta de De Fuentes era por los comodinos que ignoraban cualquier estado político; de nuevo el realizador se empleaba en la virtud realista [existentes por antonomasia], dándole una nueva visión a un tema todavía presente en las mentes de la población nacional.

Aún cuando **“El Compadre Mendoza”** se alejaba de los esquemas revolucionarios [en cine era recién tratado, pero en prensa ya era sobreexplotado], no perdía autenticidad. El elogio también se debía compartir con el autor de la obra literaria en que se basó el filme; el escritor mexicano Mauricio Magdaleno, era el responsable de que Fernando de Fuentes llevara a cabo tal empresa.

Ahora bien, la labor de Fernando de Fuentes [con sus dos obras revolucionarias que formarían parte de una trilogía solo hasta 1935], hablaba de un cine auténtico, estético, pero sobre todo nacional. El contenido que fabricaba para los espectadores era terrenal y no ajeno a la cultura mexicana. La historia le sirvió a De Fuentes para presentar, como hemos mencionado, la primera temática de prestigio del cine nacional. **“El compadre Mendoza”** corrió la misma suerte de la censura, por su manera de ver la historia; el trabajo fotográfico de Alex Phillips, servía de antesala para las peticiones públicas de Alfonso de Icaza y Rafael Bermúdez [críticos]:

...[Icaza] “las lacras no deben mostrarse, y si la censura fue eficaz para contener los desmanes cometidos contra nuestra raza en tierra extraña, debiera también, vigilar a los que dentro de México mismo buscan nuestros defectos para exhibirlos ante los ojos del mundo entero”... [Bermúdez] “lo único lamentable” en la película era “el asunto”, pues “tramas como las de **El Compadre Mendoza** no deben preponderar”...⁹

1933 ya marcaba datos económicos y de auditoría: el costo promedio de una cinta era de 20 a 30 mil pesos, y era filmada entre 11 y 20 días; del capital redituable, el director cobraba mil quinientos pesos y la estrella de 500 a 1,000 pesos. Las películas registraban un personal de 200 a 300 integrantes, que esperaban ansiosos un gremio que los comenzara a proteger, como a todas las Industrias. Por otro lado, se gestaba la intención de crear un periodismo cinematográfico, que crecería con la actividad fílmica.

Entrando a 1934, la actividad política en el país influía involuntaria pero fuertemente en el transcurso de la creación de una Industria. A pesar de los 25 proyectos producidos en México, manteniéndose a la cabeza del cine en castellano [por 12 “hispanos”, 23 españolas y 6 argentinas], la cinematografía nacional continuaba sin una solidez que la respaldara en lo económico. Fernando de Fuentes había aportado buenos proyectos pioneros de una temática, pero en el financiero había fracasado; otra de sus cintas como “**El Tigre de Yautepec**”/1933, elaborada bajo los términos comerciales, alcanzaba el grado de éxito taquillero y así compensaba sus pretensiones artísticas con las lucrativas.

México albergaba aproximadamente 16 compañías productoras de cine; de ellas, 4 se repartían la fortuna con una realización de 2 a 3 cintas cada una. En total, las salas llegaban a exhibir únicamente 14 filmes de los 25 mencionados. En otras palabras, existían productoras que no llegaban a concebir sus proyectos, mientras que un mínimo definía la desproporción que surgía en la incipiente cinematografía.

A su vez, Lázaro Cárdenas asumía la presidencia de la república, dejando sentir un halo de socialismo político en el país, que asustaba a los capitalistas que podían llegar a financiar las películas. Muchos de los productores, por lo general gente burguesa, continuaban inquietos por los despojos que habían sufrido algunos de sus colegas a manos de los revolucionarios; así que preferían pasar desapercibidos y alejarse del glamour que envolvía a la cinematografía, prefiriendo instalar sus fortunas en el negocio de las bienes raíces. Otros aventurados, se “emborrachaban” por la vanidad de ver en pantalla sus ideas, siempre simplonas o banales; los verdaderos artistas debían soportar ver postergado su talento y confiar en el de los jefes

El sistema financiero en México para la elaboración de cintas, comenzaba a tomar un curso positivista; hasta que la cinta devolviera en taquilla su inversión, no se aprobaba el siguiente proyecto. Es indudable la importancia que se forjaba la figura del productor para el desarrollo industrial. Incluso el poderío de este capitalista, sometía los inicios de la crítica

⁹ GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Volumen 1. Universidad de Guadalajara. México, 1992. p.p. 114

fílmica en la nación: pagaban a los gacetilleros para que hablasen bien de sus trabajos, mientras que los empresarios que se negaban a solventar a los seudocríticos, debían observar sus obras sometidas al escarnio. Sobre este departamento, cabe señalar el fallecimiento de Carlos Noriega Hope, un hombre que se convertía en un crítico objetivo y semillero de la construcción industrial fílmica en México.

En el gobierno de Cárdenas, se formó la UTECM [Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México], organismo afiliado a la CTM, para organizar la actividad cinematográfica. La UTECM también formaba parte del STIC [Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica], este último fundado en 1919 por Juan Anderson con el nombre de Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo, pero que cobraba mayor fuerza ahora con el impulso del cine sonoro. Por último, el peruano Jorge Pezet consideró pertinente crear una unión de productores quienes eran las cabezas de los proyectos, llamándolo Asociación de Productores de Películas, conformado por Antonio Manero como presidente, el propio Pezet como secretario, Antonio Prida como tesorero y Gustavo Sáenz de Sicilia y José Alcayde como vocales.

El arribo presidencial de Cárdenas, contrajo un fuerte apoyo para la cinematografía como más adelante se verá; por lo pronto, la asunción al poder del izquierdismo quienes abogaban por una igualdad clasista, contagió a la sociedad de un nacionalismo, el cual también se anidó en el consumo de los públicos fílmicos; muchos mexicanos de todas las clases asistían a las salas, aunque modestas, para presenciar las películas de su país.

El gobierno comenzó a interesarse en la producción del celuloide, pero no para beneficio personal, sino para la exaltación cultural y los valores de una sociedad que tambaleaba su identidad a causa de los recientes eventos sociales. Fue así que apareció en taquilla la cinta **“Redes”** [1934/Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel], una historia de reivindicación y valoración hacia los indígenas, bajo una propuesta cercana al Neorrealismo [por la participación de gente común y no actores y la utilización de una iluminación natural]. Esta producción era subsidiada por la Secretaría de Educación Pública y marcaba el inicio del respaldo económico hacia la cinematografía por parte del Estado.

El antecedente de la obra inmiscuía la participación de muchos hombres, como el del fotógrafo neoyorquino Paul Strand, quien en un principio tenía la intención de realizar un libro sobre los pescadores en el país; el compositor Carlos Chávez, director del Departamento de Bellas Artes de la SEP; Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública; Agustín Velásquez, crítico e historiador de arte; y Emilio Gómez Muriel, anteriormente productor asociado del filme **“El Tigre de Yautepec”** [Fernando de Fuentes/1933].

Luego de la intención de Strand en el país, Bassols y Chávez recomendarían al primero organizar un sistema en el cual el gobierno financiara las películas; fue entonces cuando el neoyorquino decidiría hacer un documental sobre la vida de los pescadores. Después, Velásquez, Gómez Muriel y Strand propondrían a Chávez realizar una película a lo que respondería financiarlo únicamente en calidad de cortometraje; los tres hombres ignorarían las condiciones y escribirían un largometraje; serían auxiliados por el norteamericano

Henwar Rodakiewicz, quien les recomendaría al joven vienés Zinnemann para dirigir la cinta. Al comenzar a realizar algunas tomas, a la SEP le interesaría financiarlo como largometraje; debido a los movimientos realizados en los puestos públicos, el filme se postergaría, hecho suficiente para que el vienés partiera y el mexicano Gómez Muriel tomara su lugar.

“Redes” era la historia de unos pescadores que se sublevaban a la corruptibilidad del comerciante que los manejaba; este último aprovechaba una revuelta entre los primeros, para asesinar al líder de ellos; la muerte del cabecilla unía más a los pescadores. El filme, hacía de los rostros populacheros y de los escenarios [el puerto], bellas tomas bajo un montaje influenciado por el soviético Eisenstein, herencia que ya empezaba tomar práctica. Strand, encargado de la fotografía, aportaba un plasticismo seductor a la producción, así como Silvestre Revueltas hacía lo propio en la música.

A **“Redes”** le continuaba **“Rebelión”** [1934/Manuel G. Gómez], otra exaltación al indigenismo, con nativos de San Juan Teotihuacán, bajo una temática revolucionaria; esta obra también se encontraba influenciada por el estilo que había presentado Serguèi M. Eisenstein. La trama era interpretada por actores no profesionales y filmada sin diálogos, con el único sonido de las partituras del alemán Max Urban [un elemento más, determinante en el desarrollo de la Industria]. **“Rebelión”** nacía como la continuación de un estudio científico, realizado por el ex departamento de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento.

Por último llegaba a las pantallas **“Janitzio”** [1934/Carlos Navarro], otra producción sintomática con la misma temática de sus antecesoras [los maltratos de los que eran objeto un grupo de pescadores], pero más aderezada hacia el melodrama: la sexualidad determinada por el prejuicio de una población retrograda, era un factor suficiente para romper el esquema solemne que se venía mostrando.

La idea de esta historia provenía del talento del capitalino Luis Márquez, quien se había iniciado en la Cinematografía en algunas cintas cubanas mudas [dirigidas por Ramón Peón] y mexicanas [dirigidas por Manuel R. Ojeda]; Márquez hubo de vivir las vicisitudes de los marineros; pisar sus tierras y vivir su ambiente. Cabe señalar que la isla donde se realizó, de nombre homónimo al título de la cinta -situada en Michoacán-, descubrió la famosa celebración de la noche de muertos, que más tarde se trasladaría a la capital.

Tres aspectos sobresalían en la cinta:

1. El debut en la dirección de Navarro, quien ya contaba con experiencia en Hollywood; aunque su trabajo sufriría muchas especulaciones, pues se advertía que el mérito se lo debía al estadounidense Roberto O´Quigley, argumentista de la película y también debutante en la Cinematografía Mexicana.
2. El debut en la Fotografía del también estadounidense Jack Draper; este lograba captar la belleza de los paisajes y el hieratismo indígena que se volvía solemne por su folclorismo. El legado de Eisenstein seguía manifestándose en estos

filmes. Draper constituiría junto con Alex Phillips y Ross Fisher, la tripleta de Fotógrafos extranjeros en el Cine Mexicano.

3. El debut en plan estelar de Emilio Fernández en su papel del indígena Zirahuen; esta experiencia sería determinante para el actor, que años más tarde, le permitiría liberar su estilo [cine de “nativos”, embellecido por la antropología nacional] y plasmarlo como director.

Aunado a estos últimos tres largometrajes, aparecía otra representación artística en forma de cortometraje, llamado **“Humanidad”**/1934, dirigido por el pintor Adolfo Best Maugard, de quien ya hemos hablado en su afición por el trabajo en México de Eisenstein. El proyecto era realizado para la Beneficencia Pública. ¿Pero qué tenían de particular **“Redes”**, **“Rebelión”**, **“Janitzio”** y en su medida **“Humanidad”**? Todos los proyectos constituían una temática de contenido social, representada en el indigenismo. Junto con las producciones revolucionarias de Fernando de Fuentes, serían los trabajos fílmicos base de la Industria que estaba por gestarse; también las temáticas óptimas para la consolidación que empleaba un trabajo de verdadero contenido nacional, verista, que excluía la artificialidad mundana de los demás filmes de la época. Ese era el cine rescatable de los treinta. Al que se le veía acompañado del interés social, y que servía para culturizar a una población, a la par de divertirla. Fue ese el cine que los Productores no quisieron hacer, sino uno basado en la ambición económica redituable. Sobre tal aseveración, el pintor mexicano Diego Rivera hablaría sobre la exhibición de **“Humanidad”**, trabajo mostrado a él y al dibujante Miguel Covarrubias:

Hollywood logra éxitos con el trabajo de estudio a fuerza de invertir millones en sus películas (...) Creer que la infantil, paupérrima industria del cine mexicano puede competir con Hollywood en una técnica semejante, sobrepasa los límites de la ingenuidad para entrar en el dominio de la estupidez. En cambio, en el terreno “verista”, México es una mina inagotable, por lo que se puede llamar “riquezas naturales cinematográficas de México”, es decir la belleza infinita y variada de sus escenarios naturales y de la gente que puebla su territorio.

Para explotar esta mina y extraer de ella millones de pesos se requiere una sola condición, condición por desgracia muy rara, ser un artista cineasta de talento genial. Humanidad de Adolfo Best demuestra que él la tiene. ¿Habrá en México siquiera un hombre de empresa cinematográfica que lo entienda? Si no lo hay tanto peor para el cine nacional y para el bolsillo de los empresarios miopes.¹⁰

Otra temática que surgió en el año aparte de la indigenista, fue la del bandidaje noble; esta era la de un contenido ficticio o basado en hechos reales, siempre histórico, que se desarrollaba a través de narraciones de aventuras donde los protagonistas fueran ladrones bajo buenas causas; otra característica de estos proyectos, es que se suponían como

¹⁰ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* op.cit. p.p. 159.

superproducciones por su fuerte inversión económica, en escala de lo que representaba el cine mexicano. Algunos ejemplos de la temática del bandidaje, fueron **“Cruz Diablo”** [1934/Fernando de Fuentes], **“Chucho el Roto”**/1934 en el debut de Gabriel Soria como director, y **“Corazón bandolero”** [1934/Raphael J. Sevilla].

Otras cintas del año que cabe mencionar aunque en un menor nivel, fueron **“El escándalo”** [1934/Chano Urueta], el cual llevaba en su resalto el debut en la fotografía de Gabriel Figueroa, un valor que cobrará importancia en el futuro; **“¿Quién mató a Eva?”** [1934/José Bohr], fundiendo la comedia mundana, el melodrama truculento y el cine de misterio, similar a los que hacía Hollywood por la época; **“¡Viva México!”** [1934/Miguel Contreras Torres], cinta patriótica instalada en tiempos de la Independencia, que debutaba a la joven actriz Sara García [en el cine sonoro], interpretando a la corregidora Josefa Ortiz de Domínguez; **“Mujeres sin alma”**/1934, con el debut en la dirección de Juan Orol, bajo un sistema suyo muy particular: aquel que producía, dirigía, escribía, adaptaba y protagonizaba; y **“La isla maldita”** [1934/Boris Maicon], por la fabulosa “habilidad” del Cine Mexicano en hacer parecer los escenarios naturales en parques decorados de estudios.

Sobre todas las producciones, merece un apartado **“Dos Monjes”** [1934], una cinta que demostraba influencias expresionistas al mando del debutante en el cine sonoro, Juan Bustillo Oro. El filme contaba las versiones por separado de sus protagonistas, manejando un ambiente de cordura en paralelo con uno de demencia. Bustillo Oro hacía una obra experimental alejándose del trabajo convencional que se venía produciendo. Las críticas se dividirían: por un lado, algunos la verían como una producción de culto, mientras que otros, de forma inentendible; desafortunadamente para la taquilla, el público la catalogaría de compleja. Ellos no estarían preparados para una cinta, que se venía a constituir fuera de su época.

“Dos Monjes” también se destacaba por la Fotografía y Escenografía, producto de Mariano Rodríguez Granada y Carlos Toussaint, respectivamente. En el filme se podían apreciar retratos claroscuros sobre entornos subjetivos; esto se veía reflejado sobre figuras típicas de un convento, como lo eran el órgano y algunas estatuas. El vestuario de los actores junto con los diálogos completaba la intencionalidad del misterio. Luego de la incompreensión y el fracaso en taquilla, Bustillo Oro se dedicaría a realizar cintas comerciales.

Poco a poco el cine mexicano se iba armando de esfuerzos individuales, para la anhelada construcción de un Industria. En 1935, México produjo 23 filmes, por 13 de Argentina y 44 de España. La tabla cuantitativa hacia subir y bajar a estas tres naciones, máximas representantes del cine en castellano y principales competidores del cine “hispano”, que se esforzaban por abastecer sus propios públicos y así traspasar fronteras a todo el mercado latino.

En el camino para la coronación del mercado hispano, México continuaba descubriendo su identidad; ya existían algunos estudios que facilitaban la filmación de las obras y algunos

valores se estaban dando a conocer, demostrando su potencial. La primera noticia positiva para el cine nacional en 1935, era la fundación de unos nuevos estudios que resultaron superiores a los anteriormente mencionados, con equipos comparables a los de las compañías hollywoodenses [cámaras Mitchell, equipos de regrabación y sonorización sincrónica, un máquina de revelado basado en la curva “gamma”, equipos de proyección de fondo, impresoras ópticas, entre otras cosas]. La ubicación de esta infraestructura era en la Calzada de Tlalpan, y se les había bautizado como estudios CLASA.

Los novedosos nuevos estudios, eran propiedad de la compañía Cinematográfica Latinoamericana, S. A. [CLASA, por sus siglas], integrada en un principio por el ingeniero Alberto J. Pani a la cabeza, funcionario quien se había desarrollado en el gobierno de Venustiano Carranza como ministro de Industria y Hacienda, y posteriormente en el gobierno de Plutarco Elías Calles, en el mismo puesto. Los socios de Pani, eran burgueses de la época, como Hipólito Signoret, principal accionista de la empresa El Palacio de Hierro; también se encontraban el licenciado Aarón Sáenz, Jefe del Departamento del Distrito Federal en el actual gobierno de Cárdenas, así como Agustín Legorreta, el que fuera el primer presidente del Banco Nacional de México. Salvador Elizondo, sobrino de Pani, completaba el grupo asociado; en un futuro, Elizondo heredaría la dirección de la CLASA, encausándola hacia el éxito y la fortuna.

“Vámonos con Pancho Villa” [1935/Fernando de Fuentes], era la primera cinta que producía la CLASA; sin embargo, el millón de pesos invertidos para este filme, haría que la empresa se declarara en quiebra, pues esas cantidades eran exagerables para una incipiente cinematografía que todavía no encontraba un sistema solventable.

Las ilusiones de todos los grupos interesados en la formación de una Industria, regresaban con la segunda buena noticia del año; el presidente de la República, Lázaro Cárdenas, firmaría un decreto a principios de año donde su gobierno se comprometía a apoyar a la cinematografía mexicana. **“Vámonos con Pancho Villa”** contó con la prestación gubernamental, de un ferrocarril, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, uniformes, caballada y asesoramiento militar; ésta primera acción que se traducía en el reforzamiento técnico para efectos veristas de la cinta, se secundaba hacia la CLASA, al remunerarle la misma cantidad que la hizo habituarse en números rojos.

Otra más de las acciones del gobierno en apoyo hacia el cine, fue la formación de cooperativas, con la que se pudieron financiar cintas como **“Rosario”** [1935/Miguel Zacarías], **“¿Qué hago con la criatura?”** [1935/Ramón Peón] y **“Más allá de la muerte”** [1935/Ramón Peón]. El gobierno parecía resolver la problemática en que se había convertido la falta de un productor; sin embargo, las cintas mencionadas corrían con una mediana suerte en taquilla y la inversión continuaba insegura. Al cine mexicano le faltaban vías genéricas redituables que terminaran por darles a los productores la seguridad económica que tanto abogaban y por ende, el aumento de la producción.

Sobre las temáticas, hemos mencionado las revolucionarias, las indigenistas y las de bandidaje noble, como las más destacables. En el propio 1935, Juan Orol probaría con el melodrama maternal y populachero, en la cinta **“Madre querida”/1935**, mientras que

Juan Bustillo Oro se instalaba en la novela romántica con **“Monja, casada, virgen y mártir”**/1935; ambas obras se constituirían como las más exitosas a nivel taquillero, manteniendo una larga temporada de exhibición mediante un programa doble que mucho gustó al público.

En **“Madre querida”**, el cubano Orol debutaba sin apoyos en la dirección, rindiendo tributo a las madres y su real valor, el cual era descubierto poco a poco en la trama por un grupo de niños lastimeros. La cinta era rodada con premura para ser exhibida el 10 de mayo [día de las madres], y así lograr la apoteosis lacrimógena que buscaba el realizador.

Por su parte, **“Monja, casada, virgen y mártir”**, segunda de las dos cintas basadas en la literatura de Vicente Riva Palacio, retrocedía hasta la época de la Nueva España, para vivir las vicisitudes de una pareja que al final parecía ser separada por la asunción de la protagonista a los hábitos de monja. Bustillo Oro presentaba a la organización de La Inquisición como un juez insensible y prejuicioso, mostrando una vez más que el cine mexicano se despojaba de temas intocables.

Si las dos anteriores cintas ganaban fortuna y públicos manifestándose para efectos comerciales, **“Vámonos con Pancho Villa”** [1935/Fernando de Fuentes] era la contraparte que justificaba la balanza. Ya hemos hablado de la relación que tuvo la cinta de De Fuentes con la CLASA y el apego gubernamental, pero el proyecto destacaba más por su contenido, siendo el complemento de la trilogía revolucionaria que empezara el realizador dos años antes.

Fernando de Fuentes había puesto su atención en las injusticias del bando Federal en **“El prisionero trece”**/1933, mientras que exponía un sector neutral y convenenciero en **“El compadre Mendoza”**/1933; ahora presentaba el salvajismo de los revolucionarios, en particular del general Francisco Villa y sus seguidores, quienes llegaban a hacer de la Revolución un acto subjetivo.

“Vámonos con Pancho Villa” presentaba al grupo de los revolucionarios villistas más apegados a la realidad, más humanos; por primera vez se reconocía por completo aquella causa tan “venerada” como la Revolución. En conclusión, la cinta ofrecía una versión sobre aquel evento histórico que en su camino perdía su esencia, su filosofía y se convertía en una defensa por el simple hecho de pelear. La demostración que hacía De Fuentes sobre la ignominia del General Villa, contrastaba con lo que por años se ofrecía en las escuelas. **“Vámonos con Pancho Villa”** no tardaría en ser censurada por las autoridades, justificando una crueldad inverosímil.

Otras cintas que acompañaban al éxito taquillero y artístico de las obras arriba mencionadas, eran **“Todo un hombre”** [1935/Ramón Peón], primer melodrama pugilístico, llevando en su rol protagonista al verdadero boxeador, Raúl Talán; **“El tesoro de Pancho Villa”** [1935/Arcady Boytler], otro filme referencial al célebre revolucionario, influenciado por la producción hollywoodense de éxito mundial, **“Viva**

Villa" [1933/Howard Hawks y Jack Conway]; **"Luponini"** [1935/José Bohr], cinta gangsteril considerada como la más pintoresca de su época; **"Juan Pistolas"** [1935/Robert Curwood], cinta que abordaba el género de Charros, similar al western hollywoodense, pero que en México ganaría su propia identidad y sería piedra angular en la formación de una Industria; cabe resaltar de **"Juan Pistolas"** que su protagonista Raúl de Anda, limitado por su incapacidad como cantante, realizaba *play backs* en el momento en que la historia requería de esa cualidad del personaje; **"Rosario"** [1935/Miguel Zacarías], uno de los pocos filmes prostibularios pero con un final feliz; y **"Más allá de la muerte"**/1935, otro de los filmes sobresalientes del cubano Ramón Peón, realizador que se distinguía por ser el de mayor actividad por el época.

México continuaba sin contar con intérpretes taquilleros, como España y Argentina si lo tenían. Apenas se registraban los debuts del capitalino Pedro Armendáriz [en plan estelar] en la cinta **"Rosario"** [1935/Miguel Zacarías], y del yucateco Arturo de Córdova [nombre artístico de Arturo García], en la cinta **"Celos"** [1935/Arcady Boytler], actores que se consolidarían más adelante y que serían remitentes del *Star System* nacional. Otro actor, Emilio Tuero llamado el barítono de Argel, ya había debutado en la cinematografía mexicana y el joven Tito Guízar, comenzaba a presentarse en películas estadounidenses.

Mientras tanto, los técnicos Roberto y Joselito Rodríguez continuaban trabajando como sonidistas tanto en México como en Estados Unidos; los otros hermanos Raúl y Gilberto Martínez Solares, participaban en cortos documentales mexicanos, encargados de presentar parte de la vasta cultura; y un novato Alejandro Galindo realizaba cortos. A continuación presentaremos un cuadro de las películas mexicanas realizadas en éste periodo, que comprende de los años 1931 a 1936; también incluiremos, en forma de recordatorio los que comprenden en los años 1916 a 1919:

1916-1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936
90 (Promedio Anual de 6 películas)	2	2	6	21	25	23	24

2.4 Cineastas Trabajando

La apertura del sonido real en el cine, le dio a México la confianza para comenzar a realizar sus películas de manera profesional y constante, con el fin de crear una Industria formal como la de varios países europeos y deslindarse de la sombra hollywoodense que acaparaba la mayoría de las salas. Los factores se conjugaron para la ansiada oportunidad que buscaba el cine mexicano, mientras un grupo de idealistas trabajaba por su cuenta para sumar su esfuerzo en el beneficio colectivo.

El Cine Mexicano de los treinta, en particular el primer lustro, vio nacer a una camada de directores que debieron forjarse en la cinematografía hollywoodense. Resulta un patrón atrayente, que comenzaran su entrada al mundo artístico a través del Teatro, abandonando sus estudios o labores, que nada tendrían que ver con el cine; también desarrollarían un ideal aventurero y su estado económico sería de gran ayuda para solventar sus indecisiones. Los incipientes realizadores que radicaban en Hollywood, comenzaban su estudio propedéutico desde los puestos más inferiores en las producciones, sostenidos moralmente solo por su gusto hacia el cine; los extranjeros, arribaban México por obra de la causalidad y se dejaban llevar por las oportunidades que ofrecía la nación, como augurando su inminente proyección que estaba por suceder en el mercado hispano. Estos valores le darían a la cinematografía mexicana los causes idóneos, demostrando la capacidad existente, legando la motivación en sus predecesores, contribuyendo a la confianza de los productores para el sistema industrial y ganando terreno en las preferencias de los públicos.

Comenzaremos hablando de la carrera de Miguel Contreras Torres, que como ya hemos visto, fue uno de los primeros directores del cine sonoro. Nacido en el estado de Michoacán en el año de 1899, inicia la actividad fílmica en su incorporación a las filas carrancistas, produciendo una serie de cortometrajes documentales. Luego retirado de su aventura en el ejercicio militar, regresa a su tierra a desarrollarse como empresario itinerante. En su temporada como estudiante de preparatoria, arriba a la capital para producir y protagonizar la cinta muda **"El Zarco"** [1920/José Manuel Ramos]. Realiza su primer largometraje en codirección con Guillermo Calles, **"De raza azteca"**/1921; a partir de ese momento, continua codirigiendo algunas otras cintas en México, mientras aparece como actor ocasional en cintas hollywoodenses, imitando el estilo western, temática que también aplica a sus cintas campiranas. Durante un tiempo, se especializa en la realización de documentales durante los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Su labor como actor no convence, a pesar de su esfuerzo. Contribuye a la edad de 30 años con la cinta **"El águila y el nopal"**/1929, en el nacimiento del cine sonoro. En una de sus participaciones en Hollywood, conoce a la que sería su mujer, la también actriz Medea de Novaro, originaria del principado de Liechtenstein, quien protagoniza muchas de sus cintas. El cine de Contreras Torres se gestaría empíricamente y por lo general, sus contenidos serían recreaciones históricas o costumbristas impregnadas de un primitivo y contradictorio nacionalismo. Su filmografía no sería abundante y un futuro enfrentamiento con un empresario estadounidense, lo llevaría de vuelta a la controversia.

Guillermo Calles nace en Chihuahua en el año de 1893. Se le apoda el *Indio*, debido a su clara ascendencia tarahumara, delatada en sus rasgos físicos. De niño, el *Indio* abandona México luego de que su padre fuese asesinado por sicarios porfiristas; en su huida, se instala en los Estados Unidos, en las ciudades de Arizona y los Ángeles. Como extra, es testigo del nacimiento de Hollywood como emporio cinematográfico. Debuta como actor en 1911 en el cortometraje **A Mexican Tragedy/Tragedia Mexicana**, proyecto de la compañía Lubin Films. Más tarde abandona a sus "padrinos fílmicos" y se une al español Antonio Moreno en otra producción silente, para luego terminar bajo las ordenes de la empresa Vitagraph, en ambos como actor incidental, aunque en su última encomienda, se especializa en personajes rancheros y pieles rojas. En 1919 se rehúsa a adoptar la

nacionalidad norteamericana, y luego dirige cintas de dos rollos para la misma Vitagraph. En 1921, a la edad de 28 años, realiza su primer filme mexicano **De raza Azteca**, contratado por Miguel Contreras Torres. Calles vuelve a establecerse en Hollywood y en 1926, regresa a México para producir, dirigir y actuar **El indio Yaqui**, en el cual intenta reivindicar la imagen del mexicano, que desde tiempo atrás venía manipulando los Estados Unidos. Un par de cintas y algunos documentales para el gobierno de Baja California, son sus siguientes trabajos. **"Dios y ley"**/1929, marca el inicio del cine sonoro mexicano.

Gabriel Soria nace en Michoacán en el año de 1908. En su juventud gana un concurso organizado por el diario Excélsior, obteniendo una beca para estudiar en los Estados Unidos. Al finalizar el apoyo del periódico nacional, Soria decide continuar su estadía en el país norteamericano, solventándose con un empleo obtenido en el también diario los Ángeles Examiner; así, se enrola en diversas actividades periodísticas donde informa del progreso de la entonces incipiente cinematografía mexicana. Tal conexión lo acerca al mundo del cine como ayudante de dirección, en los estudios Tiffany-Stahl. En 1929, regresa a México donde firma un contrato para dirigir una revista virtual cinematográfica, titulada Revista Excélsior, consiguiendo ser uno de los pioneros del cortometraje sonoro en toda la nación; gracias a su elaborada planeación, consigue importar el primer equipo de sonido: una cámara Bell and Howell y un equipo Western Electric. Debuta como realizador, teniendo 26 años, con el filme **"Chucho el roto"**/1934, sembrando una gran expectativa apoyada por los existentes medios de comunicación.

Raphael J. Sevilla, nacido en la capital en 1903, es uno de los tantos valores que viaja a Hollywood para aprender del oficio fílmico. En su estancia de aprendizaje por los Estados Unidos, se encuentra a sus compañeros Gabriel Soria, Chano Urueta, Alberto Gout y Emilio Fernández [estos dos últimos realizadores que destacarán en la siguiente temporada], quienes mantienen las mismas intenciones que Sevilla. Es la compañía Warner quien le brinda la oportunidad de experimentar en México, respaldándolo con material virgen, logrando así filmar su ópera prima a la edad de 27 años: **"Más fuerte que el deber"**/1930. Ya instalado en México, Sevilla trabajaría como codirector técnico para Miguel Zacarías, Arcady Boytler, Miguel Contreras Torres y José **"Che"** Bohr, enriqueciendo su conocimiento. Sevilla trabajaría un cine primitivo, bajo argumentos truculentos e inverosímiles, que a la vez serían ingenuos y hasta pintorescos; esto determinaría un resultado ameno, sin mayores pretensiones. Algunas de las temáticas que adoptaría, serían la histórica, el bandidaje noble y la comedia costumbrista. Su carrera se manifestaría prolífica, sobre todo en sus inicios.

José **Che** Bohr seudónimo de Yopes Bohr Elzer, nace en Alemania en 1901. Como muchos de los europeos, emigra a América, asentándose primeramente en Argentina y después en Chile. En un inicio, Bohr, desarrolla una inquietud hacia la música constituyéndose como cantante y compositor, en el que destaca su particular modo de interpretación, al recitar las canciones. En su juventud cofunda un par de casas productoras mediante las cuales elabora una serie de documentales, revistas fílmicas y medimétrajes de ficción. Gracias a su oficio de cantante, recorre varios países a mediados de los años 20, entre los que se encontraba Estados Unidos; en ese último lugar, trabaja bajo las órdenes de Lee de Forest, reconocido inventor que creara el sonido óptico, realizando cortos

musicales. Más tarde, participa en **Sombras de gloria** [Andrew L. Stone/1929], uno de los primeros filmes “hispanos” que Hollywood practicaría. Años más tarde, arriba a México y debuta con la cinta **“La sangre manda”**/1933. *Che Bohr* se caracterizaría por la influencia del thriller y el melodrama desorbitado, anticipándose a la corriente gangsteril que consolidara tiempo después el cubano Juan Orol. Muchas de las cintas mexicanas de este realizador, muestran una manía por los personajes comunes y corrientes que se transforman [en algunas ocasiones mediante cirugías estéticas], en audaces y aventureros traficantes.

El ruso Arcady Boytler era uno de los extranjeros más sobresalientes en México, solo detrás de su compatriota Serguèi Eisenstein. Boytler nace en Moscú, en 1893, comenzando su acercamiento al arte por medio del Teatro, estudiándolo y laborando para Stanislavski y Meyerhold. Su juventud destaca por su versatilidad, aficionándose por el teatro, la poesía, la fotografía, el alpinismo, el automovilismo, la aviación, la tauromaquia y la cacería. Otra de sus pasiones la constituye el cine, de la cual prepondera sobre las demás. Dentro del Teatro aprende las estructuras dramáticas, influido por algunos escritores, como Maupassant, Tolstoi, Zweig, Shaw y Shakespeare. En Moscú, antes de la Revolución de 1917, filma y protagoniza sus primeros cortometrajes en el género cómico: **Arkadij Controler Spal´nych Vagoner/Arcady controlador del vagón cama, Arkadij zeni Tsija/Arcady se casa y Arkadij Sportsman/Arcady deportista**. Huye de su país para refugiarse en Alemania, donde continúa la realización de cortometrajes, sobre la misma línea [1920-1922]: **Boytler contra Chaplin y Boytler mata el aburrimiento**. Su arribo a América se produce en Chile, donde logra filmar su primer largometraje [**El buscador de fortuna**/1927]; luego se traslada a Estados Unidos, en 1929, contratado por la Empire Productions para realización de cortos en castellano, centrándose en las aventuras, comedias y musicales. La cercanía territorial y la fama social que ganaba México, despertan el interés en Boytler e inicia sus primeros trabajos fílmicos en la nación, al lado de Eisenstein, quien producía por el tiempo la cinta **¡Que Viva México!**/1931; Boytler participa como extra en el proyecto. Luego debuta en México con el cortometraje **Un espectador impertinente**/1932, interesante experimento que combina el espectáculo vivo con la proyección fílmica. Filma varios documentales y luego presenta su obra más sobresaliente: **“La mujer del puerto”**/1933. El cine de Boytler remite una falta que desequilibra el total del contenido, a veces siendo el montaje, la dirección de actores, la composición, la estructura, etc; esa variable, representa el sello distintivo del director, quien deja una escasa filmografía en México, la mayoría en la década de los 30.

Santiago Luciano Urueta, mejor conocido como Chano Urueta, nace en el estado de Chihuahua en 1895. Desde joven se enrola en el movimiento revolucionario, encabezado por Pancho Villa y Emiliano Zapata, situación que más tarde le serviría como motivación en sus proyectos, abogando por un nacionalismo. Desde joven, se dedica a recorrer el mundo por el continente americano, europeo, asiático y africano, siempre guiado por su espíritu aventurero. Enriquece su conocimiento con estudios en Leyes, Filosofía y Letras e Ingeniería Mecánica Electricista, en las Universidades de Londres, París y Canadá, respectivamente, de donde se titula en las tres carreras. Mientras ejerce estudios en la

North Western University, de Chicago Illinois, decide trasladarse a Los Ángeles para más tarde dedicarse al cine. En 1929, dirige para la RKO, el cortometraje **"Gitanos"**, en donde participa como actor secundario Emilio Fernández, su amigo de vivienda con quien haría escuela en Hollywood. Luego dirige **"Destino"**/1929, largometraje mudo que queda inconcluso por el abandono de su protagonista. A su regreso a México, encuentra en Eisenstein a su maestro, promoviéndose como su asistente en **¡Que viva México!**/1931; dos años después, le escribe el argumento a Raphael J. Sevilla para la cinta **Almas encontradas**. Encuentra en el propio Eisenstein y el escritor José Vasconcelos, a sus fuentes de inspiración en las temáticas de su cine. Es hermano de la pintora Cordelia Urueta y de la escritora Margarita Urueta.

El director más prolífico del cine mexicano en la década de los 30, fue el veracruzano Fernando de Fuentes, constituyéndose como un valor determinante para la creación de una Industria. De Fuentes nace en 1894, y su calidad burguesa [hijo de un gerente bancario establecido en Monterrey] le permite realizar sus estudios de Ingeniería y Filosofía y Letras, en los Estados Unidos. Una vez alcanzada la mayoría de edad, regresa a México para instalarse en la capital; trabaja en la administración bancaria como secretario auxiliar de Venustiano Carranza, así como en la embajada de México en Washington. De Fuentes desarrolla el gusto por el arte, dejándolo ver en un concurso de poesía, convocado por los diarios *"El Universal"* y *"Excelsior"*, del que sale triunfador. Cabe mencionar una colaboración eventual en el último periódico. Ya entre 1924 y 1925, se introduce en el mundo fílmico manejando las exhibiciones del Circuito Máximo, además de administrar el Cine Olimpia, del que introduce los subtítulos para las cintas extranjeras. Luego deja de lado la actividad empresarial para dedicarse a la producción; en 1931 se involucra con la Compañía Nacional Productor de Películas; colabora en el mismo año como asistente en la cinta **"Santa"** [Antonio Moreno] y en 1932 en el filme **"Una vida por otra"** [John Auer], ahora como asistente en la dirección de diálogos. Apoya en la dirección a Arcady Boytler en la cinta **"Mano a mano"**/1932 y por fin debuta como realizador a la edad de 27 años con **"El anónimo"**/1932. De Fuentes es el primer director que crea una temática en el cine, tanto artística como comercial, ganando el respeto de sus colegas y crítica por la primera, mientras que la reputación de público por la segunda. El trabajo de este realizador sería catalogado como "joyas invaluable", en particular sus concepciones revolucionarias, gracias a la crudeza, pero sobre todo al realismo con que se presentan los hechos sociales; por esas virtudes, se presentarían en México las primeras censuras.

Otro buen realizador que destacaría, sería Miguel Zacarías. Nacido en la Ciudad de México en 1908, desciende de padres libaneses. Zacarías comienza sus estudios primarios en un colegio marista, en los Estados Unidos; la secundaria la desarrolla en un internado para varones, mientras el bachillerato en Líbano. Se convierte en un políglota, dominando los idiomas del inglés, francés, italiano, árabe y castellano. Pronto se aficiona a la lectura, en particular la literatura francesa. A la par de su nueva pasión, se dedica a las bienes raíces, labor que abandona para dedicarse al cine, camino donde creó pertinente expresar sus inquietudes artísticas. En 1931 decide viajar de nueva cuenta a los Estados Unidos para estudiar Teatro, en la Universidad de Columbia. Ahí trabaja para los laboratorios Malcolm, donde aprende técnicas de montaje. Regresa a México para montar obras teatrales de literatos nacionales poco conocidos en ese momento, como Emilio Carballido, Salvador

Novo, Mauricio Magdaleno, Torres Bodet y Rodolfo Usigli. Recibe la ayuda de Raphael J. Sevilla, para poder debutar en el cine a la edad de 24 años, con la cinta **Sobre las olas**/1932, tercer filme sonoro en México, en el que daría a conocer al actor cómico Manuel Medel. Desarrolla una técnica de dirección que consiste en registrar en audio los diálogos de un argumento para definir intención, tono y variaciones, con la que facilita el aprendizaje para intérpretes a los que él otorga sus primeras oportunidades, como Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, María Félix, Marga López, Eulalio González "*Piporro*", Pedro Infante, Mario Moreno "*Cantinflas*" y Libertad Lamarque, entre otros.¹¹ Zacarías se destaca por ser un director práctico y sencillo, pero con buena hechura; su versatilidad abarca musicales, dramas y comedias, género en el cual parece más seguro.

Ramón Peón nace en La Habana, Cuba, en 1897, pero tiene ascendencia española. Huérfano de madre desde nacimiento, arriba a los Estados Unidos con el fin de aprender el inglés. Regresa a Cuba ilusionado en dedicarse al Teatro; ahí, alterna su pasión con la ciencia, graduándose de Químico azucarero. Este último oficio lo desarrolla por un tiempo, pero termina abandonándolo para dedicarse al mundo de la farándula. Llega a laborar como tenedor de libros. Su trabajo en el Teatro como prestidigitador y transformista, lo alientan para dar el paso al escenario y debutar como bailarín, en 1915. A los 18 años se aventura a los Estados Unidos con el fin de aprender las técnicas del cine; trabaja en los Laboratorios Republic como asistente de revelado y como segundo fotógrafo. Aprende todo lo relacionado con la química y la mecánica en la Industria Hollywoodense. También labora como camarógrafo en actividades periodísticas. Incursiona en el cine primero como maquinista y luego como actor de cuadro en algunas producciones estadounidenses; asciende a asistente de director y luego emprende el regreso a Cuba, donde se le considera precursor de la cinematografía cubana, gracias al filme **Virgen de la Caridad**/1930, alabado por el reconocido historiador George Sadoul. En 1931 se traslada a México, donde visualiza una carrera y el lugar perfecto para desarrollar sus aspiraciones. Comienza asistiendo a directores como Antonio Moreno y Miguel Zacarías, para debutar con "**La Llorona**"/1933. Su trabajo inicial entra en controversia, al llegar a pensarse que sus asistentes son los que dirigen sus obras. Lo cierto es que durante una temporada [1932-1936], es el director que registra la mayor actividad fílmica.

Juan Orol era un realizador que comenzaba a destacar en el primer lustro de la década de los 30, pero terminaría por aportar una temática inigualable en la segunda mitad. Orol nace en España, en 1897, aunque desde niño se traslada a Cuba donde se cría; ahí desarrolla su gusto por el cine hollywoodense, y se ventura en un viaje a los Estados Unidos con el fin de absorber los conocimientos posibles. Este realizador caribeño, dedica sus años de juventud como mecánico, corredor de autos, pitcher de béisbol, boxeador, actor teatral, reportero, agente secreto y director artístico de la WEO, Radio Nacional. A principios de la década de los 30, arriba a México para fundar la empresa Aspa Films y produce la cinta "**Sagrario**" [Ramón Peón/1933]; debuta como codirector con el filme "**Mujeres sin alma**" [Ramón Peón/1934]. Orol se consagraría con la vía genérica de las víctimas de la corrupción moral, de la quiebra de valores familiares, los justicieros implacables y devotos hijos que tenían como mayor refugio el consuelo de la madre; entre sus personajes,

¹¹ CIUK, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. CONACULTA. México, 2000. p.p. 650.

se distinguían los cónyuges infieles, mujeres diabólicas, y los gánsters como elementos principales. El cine Oroliano se traduciría a parodias detectivescas hollywoodenses, pero con elementos terrenales y muy simbólicos de México; las mujeres jugaban un papel preponderante, pero no solo en la ficción sino también en la vida real: hacia de ellas sus musas en pantalla y esposas fuera de ellas.

Por último, Juan Bustillo Oro completaría la vieja camada de realizadores que impulsaría la edificación de la Industria Fílmica. Bustillo Oro nace en la Ciudad de México en 1904. Es hijo de un empresario, administrador del Teatro Colón, por lo que su condición económica le permite conocer Madrid a temprana edad, donde asiste al estreno de la obra *La verbena de la paloma*. Estudia la carrera de Leyes, pero su fanatismo por la zarzuela, la ópera y el teatro de revista le hacen inclinarse por las bellas artes, en particular por la literatura dramática y el cine. Toma un curso por correspondencia para guión, argumento y adaptación cinematográfica, en contra de la voluntad de sus padres. En su adolescencia se emplea como periodista y como escritor de obras de Teatro, hasta 1927, fecha en la que consigue producir su ópera prima silente, **“Yo soy tu padre”**. En los inicios de la década de los 30, funda el grupo experimental Teatro de Ahora, con su amigo el también literato Mauricio Magdaleno. Bustillo Oro también se dedica al ensayo y la narración, donde destaca su experiencia con el movimiento vasconcelista. Precisamente de esa formación provienen dos de sus primeras manifestaciones fílmicas: los guiones de **El compadre Mendoza**/Fernando de Fuentes y **Tiburón**/Ramón Peón. Debuta en el cine sonoro con **“Dos Monjes”**/1934 del que recibe buenos elogios del surrealista André Breton, durante una visita a México. Inaugurador de la corriente porfiriana añorante, Bustillo Oro se destaca por ser un buen director que domina las estructuras dramáticas, entregándole al cine mexicano productos comerciales justificables.

2.5 Cine Folclórico Cine Comercial

Una nueva etapa para el cine mexicano estaba por aparecer. El primer lustro de la década de los 30 había entregado buenos esfuerzos de forma moderable pero plausible, buscando las estructuras de la Industria. Sin embargo, los capitalistas de ese momento que se constituían como los productores de las cintas, continuaban sin una garantía que les asegurase la devolución de las inversiones que efectuaban. La suerte de los proyectos nacionales en cartelera, era variable y aunque la incipiente comunidad fílmica se había encargado de dar a conocer su potencial artístico, aún no aparecían las temáticas suficientes que condujeran a una rentabilidad, equilibrando la balanza industrial.

Como lo hemos dicho, México continuaba sin una fórmula para asegurar el éxito en taquilla; sus 24 filmes así lo indicaban, pero comenzaba a tomar ventaja involuntariamente sobre sus rivales hispanos en la producción en castellano: España elaboraba 19 obras, y

algunas de ellas inconclusas, debido a los levantamientos franquistas y la Guerra Civil por la que comenzaba a acontecer en el país; a su vez, Argentina ofrecía 15, detonando una baja constante.

El año de 1936 aún aguardaba sorpresas para la cinematografía mexicana y para finales del mismo, se presentaba en taquilla la cinta salvadora de la producción fílmica, siendo también la respuesta clara hacia la confianza de los productores: **“Allá en el Rancho Grande”/1936**. Precisamente era Fernando de Fuentes el realizador responsable de la mejor obra comercial hasta el momento, traspasando fronteras y comenzando la presencia en los mercados hispanos. De Fuentes adoptaba un papel importante no sólo en la cinematografía nacional, sino en el desarrollo del país como figura determinante para el progreso, bajo su aportación sistemática en la rentabilidad en que se estaba convirtiendo el cine mexicano.

“Allá en el Rancho Grande” era un melodrama ranchero que presentaba una temática muy mexicana, colorida y sin mayores presunciones; el éxito de la obra de Fernando de Fuentes, se debía principalmente a tres factores:

1. Al argumento de los hermanos Antonio y Luz Guzmán (el primero mejor conocido como Guz Águila), que realizaban una historia donde se resaltara el folclor mexicano del ambiente rural; hacían de la protagonista Esther Fernández, una cenicienta campirana. También, teniendo una extracción teatral como libretistas, los hermanos dotaron a los personajes secundarios de *Chaflán* y Emma Roldán, de diálogos graciosos y chistes al modo de los sketechs, característicos de ese mismo Teatro. La obra no era realista ni estaba hecha para un público exigente, sino que constituía una comercialidad, un artificialismo para sobrepasar los acontecimientos de la Revolución Mexicana y su conexión que había dejado en aquel ambiente. Al campo se le devolvía su tranquilidad característica.
2. La música como elemento esencial del folclor, con los charros, chinas poblanas y mariachis. Lorenzo Barcelata se encargaría de algunas canciones, al igual que José López Alavés. Un anónimo que más tarde se presentaría como Silvano R. Ramos, reclamaría la autoría de la canción *Allá en el Rancho Grande*. Barcelata, también actor del filme, lograría su mejor participación en un duelo de coplas con Guízar, por el amor de la protagonista.
3. El debut de Tito Guízar en la Cinematografía. Cabe resaltar este hecho, porque Guízar dotaba al Charro de un arma valiosa que no cualquiera que se vistiera como tal, la poseía: el canto.

“Allá en el Rancho Grande” tenía una visión ligera sobre la Revolución, ya no tan trágica y verista como lo había ofrecido el mismo De Fuentes en su trilogía. Al fin, el cine mexicano podía hablar de tal evento sin formalismos, sin concepciones históricas, e incluso mofarse [en este caso hacer de las consecuencias de la Revolución, una historia romántica]. Si se tardó tanto en llegar tal demostración, fue, muy seguramente, por el empeño en

desmentir la imagen de un México poblado sólo por “nativos” simples y silvestres, o sea, el México denigrado y estereotipado por Hollywood.¹²

Irónicamente, la cinta prodigio no era del todo agradable para su autor; De Fuentes era una persona más instalada en las concepciones artísticas; proviniendo de un ambiente urbano, también resulta curioso que sus mejores obras fueran sobre temáticas rurales. **“Allá en el Rancho Grande”** logró la identificación con los pueblos hispanos, al motivarlos con una trama [caricaturizable] donde combinaba la derrota de los terratenientes, con el triunfo de los campesinos, éste último representando a la mayoría en las sociedades donde lógicamente obtendría el éxito: Latinoamérica.

“Allá en el Rancho Grande” se exhibió en el cine Alameda, inaugurado en 1936 por su dueño, el magnate Emilio Azcárraga. El fotógrafo de la cinta, Gabriel Figueroa, obtendría su primer reconocimiento [y el del cine mexicano], en el Festival de Venecia, comenzando así la exposición de la cultura nacional a nivel mundial.

Las siguientes películas acusaban una influencia temática, del legado que dejaba De Fuentes; **“Cielito lindo”** [1936/Roberto O’Quigley y Roberto Gavaldón], era una producción que centraba su historia en las guerras revolucionarias, jugando con el entorno para ofrecer una historia de amor, resaltando la actuación protagónica de Arturo de Córdova, que comenzaba a tomar popularidad; pero lo que más llamaría la atención, sería la elemental herramienta en que se estaba convirtiendo la música, aquí compuesta por Lorenzo Barcelata, Mario Talavera y Manuel Castro Padilla.

Por su parte, **“¡Ora Ponciano!”** [1936/Gabriel Soria], se abocaba al melodrama ranchero añadiendo el tema taurino, con la finalidad de lograr un mayor éxito en taquilla, tomando en cuenta la popularidad que gozaba la tauromaquia en México como uno de los pocos espectáculos existentes masivos. El *Chato* Ortín y *Chaflán*, quienes eran los personajes cómicos de la cinta, dejaban entrever lo que era una inminencia para los de su especie en el cine mexicano: siempre utilizados como soporte para el papel del protagonista y portadores de una carisma que les daba la oportunidad de ganar preferencia en los públicos, terminaban casi siempre salvando los proyectos, otorgándoles la confianza para aventurarse a liderar las tramas; solo esperaban a un director valiente que se atreviera a ejercer la práctica.

En esos años, nacieron concepciones estéticas, ramificaciones del nacionalismo cinematográfico:

- El nacionalismo “liberal” promovido por el régimen cardenista, con cintas como **“Janitzio”** [1934/Carlos Navarro], y todas aquellas que se encontraban influidas por la visión eisensteniana, en la cual los movimientos musicales nacionalistas tuvieron un acomode.

¹² GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Volumen 1. Ed. Universidad de Guadalajara. México. 1992. p.p. 211.

- El nacionalismo “conservador”, cuyas representantes principales eran las cintas de comedia folclórica **“Cielito Lindo”** [1936/Roberto O´Quigley y Roberto Cavaldón], **“Allá en el rancho grande”** [1936/Fernando de Fuentes] y **“¡Ora Ponciano!”** [1936/Gabriel Soria]: obras inspiradas en el Teatro, la novela, la pintura costumbrista y los programas radiofónicos de música vernácula.

La comedia ranchera que había impuesto Fernando de Fuentes como temática por excelencia en el cine mexicano, gracias a su cinta **“Allá en el Rancho Grande”** [1936], misma que continuaba obteniendo éxitos a nivel taquilla, le permitió a los productores aventurarse a financiar más proyectos; sin embargo, las cintas que vendrían a continuación, no debían alejarse mucho de ese estilo folclórico que garantizaba el gusto en los públicos, medida a la que debieron sujetarse por el momento los realizadores, algunos por conveniencia, aunque también otros por admiración a De Fuentes. Tal acontecimiento se podía apreciar en la totalidad de las 38 producciones que se realizaron en 1937, llevando en sus filas 20 proyectos con la intencionalidad del color local, el costumbrismo y el mencionado folclor rural

México llevaría la ventaja sobre Argentina aún cuando este último contaba con un *Star System*; las cintas argentinas se asemejaban a los productos europeos [situación que desagradaba a la audiencia hispana, por la diferencia abismal de las costumbres y sobre todo del lenguaje], mientras las producciones mexicanas ganaban prestigio, esto debido a su autenticidad y a la identificación que originaban a pesar de no manifestarse aún como industria. Argentina ofrecía 28 obras, constituyéndose con México como los reinantes del mercado hispano, mientras España se rezagaba con 12 obras, todavía inmerso en las revueltas. En el mismo 1937, Cuba realizó su primer largometraje sonoro, **“La serpiente roja”** [Ernesto Caparrós]; a su vez, resurgía una fiebre en el cine peruano, quienes hasta el momento llevaban registradas dos producciones: **“Resaca”**/1934 y **“Buscando olvido”**/1935. Perú, como otras naciones, interrumpiría su labor cinematográfica con la apertura de la Guerra Mundial, la cual les impediría el suministro de película virgen.

Las cintas que se destaparon bajo la comedia ranchera fueron, **“Bajo el Cielo de México”** [1937/Fernando de Fuentes], en el que debutaba al joven argentino Rafael Falcón; **“Amapola del Camino”**[1937/ Juan Bustillo Oro], financiada por Jesús Grovas, el mejor productor de la época; **“Allá en el Rancho Chico”** [1937/René Cardona], que desde el título dejaba ver su clara influencia por su predecesora; **“Jalisco nunca pierde”** [1937/Chano Urueta]; **“Huapango”**[1937/Juan Bustillo Oro], comedia folclórica de ambiente veracruzano; **“Las cuatro milpas”**/1937, en el debut como director de Ramón Pereda, encabezando todos los departamentos de su cinta: actor, director, argumentista, editor, etc; y **“La madrina del diablo”**[1937/Ramón Peón], debutando al antes barítono, Jorge Negrete, actor que se consagraría en el futuro aportando un nuevo matiz al personaje del Charro, enriqueciendo la temática de la comedia ranchera, y fungiendo como un elemento esencial en el nacimiento del *Star System Mexicano*. En **“La madrina del diablo”** moría la protagonista, la actriz María

Fernanda Ibáñez, [hija de la reconocida Sara García] sucediendo irónicamente lo mismo en la vida real.

De nuevo era Fernando de Fuentes quien se adelantaba a sus colegas, pensando en la constancia de su carrera; forzado por los productores para realizar un nuevo éxito, detuvo su atención en los actores que radicaban en Hollywood. Por esos años, Dolores del Río y Lupe Vélez eran las actrices que portaban la categoría de estrellas; ambas se caracterizaban por haber declinado a las intenciones de Estados Unidos por hacer cine “hispano”. Con ayuda del productor Pedro A. Calderón, De Fuentes consiguió la hazaña de traer a México a Vélez para la cinta **“La Zandunga”/1937**. Este filme volvía a contener la estructura folclórica, destacándose por la aportación argumental [en los diálogos], del escritor Salvador Novo. Aún con las innovaciones, **“La Zandunga”** no tuvo buen éxito en taquilla, acusando una atracción actoral. Vélez regresaría a Estados Unidos, continuando con la imagen de mujer fogosa que le había atribuido Hollywood, solo para cintas de segunda factura económica.

La cantidad de filmes rancheros influidos por **“Allá en el Rancho Grande”**, tenían en común no solo la música, el galán Charro cantor, y la ubicación del medio rural; todos los contenidos se basaban en una formula esquemática, la cual también se debía al genio de Fernando de Fuentes:

- AUSENCIAS INESPERADAS, generalizadas para separar el amor de la pareja protagónica y a partir de ahí, generar el conflicto en busca de la solidez sentimental. Por lo general, el Héroe/Charro/Inmaculado debía partir [contra su voluntad], en busca de un objetivo material o moral, dejando a la bella protagonista sola, a merced de los villanos y bajo la duda del regreso.
- SACRIFICIOS AMOROSOS, en los cuales la lealtad al sentimiento rebasaba límites; cabe señalar que este acto no siempre determinaba finales felices -el sacrificado debía vivir con la tranquilidad moral de su buena obra, pero también con la compañía de la soledad-. Aquí, la mujer era quien rendía culto a la abnegación, por la felicidad de su amado, ya sea aceptando las propuestas amorosas del antagonista, o bien, huyendo de la situación que abrumba su existencia.

No existía cinta folclórica que no llevara cualquiera de éstas premisas, mismas que entretejían la estructura melodramática. En calidad de contenidos románticos, era común que las parejas protagónicas de estas cintas superaran las pruebas que les presentaban los guionistas, solo para contribuir con el estado motivacional de la naciente industria y por supuesto, con la identificación con un pueblo latinoamericano, que como dijimos, su mayoría era analfabeta y correspondiente a la clase baja siempre reprimida; éstos últimos, no buscaban hacer más sufrible su condición y las historias positivas, simples y campesinas, redondearon el inevitable éxito.

Tampoco podemos olvidar lo importante que fue la participación cómica en el género ranchero, que era bien canalizado por los escritores como contrapeso de los infortunios que vivían los protagonistas. Los cómicos eran personajes secundarios fieles a su suerte;

escuderos oportunos que se manifestaban como cómplices activos, simpáticos y terrenales. No sería raro entonces, que el espectador encontrara en ellos la balanza emocional, y el centro de la identificación, debido al estereotipo físico y espiritual en que se les encasillaba. El apoyo que les otorgaría el público, sería consecuente con la futura “independencia” del cómico.

El Cine Ranchero respaldaría por sí sola la mitad de la producción de 1937, y para el siguiente año no sería la excepción; en 1938 se realizarían 58 cintas y si bien es cierto que de nuevo 20 proyectos contenían el folclorismo, las demás llevaban la motivación del éxito que alcanzaba este género entre el público.

Dentro de esas 20 producciones, resaltaban una provinciana titulada “**Juan Soldado**”/1938, dirigida por el francés veterano Louis Gasnier, quien llevaba una carrera moderada en Estados Unidos y dentro de su curriculum, estaba el haber dirigido al intérprete argentino Carlos Gardel; y el debut de Raúl de Anda “**La tierra del Mariachi**”, realizador de quien ya hablaremos más adelante. Una nueva productora establecida en Tijuana, le había encomendado la tarea de realizar una obra en donde resaltara dentro del melodrama ranchero, el espíritu “pocho” fronterizo. Las ramificaciones del nuevo gran género, tomaban cauce, situándose en escenarios nuevos.

Los realizadores debían pasar una suerte titánica para ver sus obras en pantalla, como lo veremos más adelante; aún con estos obstáculos, México continuaba a la cabeza en producciones en castellano, seguido de Argentina con 41 películas; España concentraba sus producciones en Berlín, a causa de la ya mencionada Guerra Civil por la que atravesaba la nación ibérica, registrando 6 filmes de largometraje de ficción. Venezuela lograba su primera obra sonora, llevando como título “**El rompimiento**” [Antonio Delgado Gómez].

La sobreproducción de cintas rancheras, comenzó a finales de año [1938] a cobrar las consecuencias lógicas, pero solo algunos críticos supieron detectarla, como en el caso de Rubén Mallén quien realizó un artículo para la revista *Cine*:

Cada día los films nacionales son más, ninguno de ellos significa pérdida para los empresarios, es verdad; pero no es menor verdad que los últimos, en su mayor parte, apenas dejan huella, en tanto que los del tiempo, relativamente próximo, del nacimiento del cine mexicano, impresionaban más vivamente...

[...] La fiebre del folclor ha paralizado al cine mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía, insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla. El cine mexicano medra, pues, bajo el signo de la monotonía.

El charro, la china poblana, la canción quejumbrosa, o fanfarrona, todo eso son cosas que se repiten incesante, implacablemente. Se diría que México es, sobre todo, cantores,

*sombreros anchos y guitarras o bien palurdos más o menos cómicos. [...]*¹³

Durante años, el cine mexicano se quiso despojar de la imagen impuesta por Hollywood: la de los hombres salvajes que viven en guerra, arcaicos en su desarrollo y con una política incipiente. La práctica del cine ranchero conseguía caricaturizar esa imagen, sin alejarse mucho de la anterior.

En efecto, lo que auguraban los críticos se volvía una realidad. Para 1939 la producción mexicana bajó a 40 películas. Esto debido a lo que ya se venía adelantando: la saturación de cintas con contenido folclórico. La fórmula realizada por Fernando de Fuentes con su **“Allá en el Rancho Grande”**/1936, parecía llegar a los excesos por parte de quienes adoptaron aquella temática; en ese año, solo fueron 7 las cintas que la abordaron. En cambio Argentina, el rival más cercano a México en cuanto a producciones en castellanos se refiere, parecía ganar terreno, al producir 50 filmes. Como ya habíamos mencionado, los sudamericanos ya poseían una especie de Star System, como el de Estados Unidos, entre los que destacaban los cantantes de tango Hugo del Carril y Libertad Lamarque, y los cómicos Luis Sandrini y Niní Marshall.

La repetición de historias en el cine mexicano había empezado como una moda, pero el género folclórico se agotaba; existían algunas vías genéricas que intentaban repuntar y aliarse a una diversificación, pero no llegaban a consolidarse, en parte por la carencia de figuras actorales con las cuales se identificara al público. Por si fuera poco, existía la elevada economía que significaba la realización de las cintas mexicanas [esto traducido a las malas planeaciones de los realizadores mexicanos y el derroche que ejecutaban]. Y bajo estos términos, el mercado fílmico argentino comenzaría a crecer, como lo demostraban sus 50 estrenos, y pronto dominaría la audiencia de los países latinos, los cuales le quedaban más cercanos que a México, y por consecuencia, podía existir una mayor identificación, inclinada hacia los sudamericanos. Por último, en España terminaba la Guerra y eso le beneficiaba en la actividad fílmica, presentando 21 cintas.

La industria hollywoodense planearía el despojo de la pantalla que significaba la fortuna de la cinematografía mexicana; el panorama se delataba obscuro y esto se podía apreciar en la cantidad de realizaciones para el último año de gobierno cardenista. Según la revista *Cinema Reporter*, el cine mexicano había retrocedido a la situación de 1933 o 1934, pues sólo se produjeron en 1940 27 películas. Cabe señalar que en esta ocasión, solo fueron 5 las cintas de corte folclórico. Argentina y España se mantenían en sus producciones, con 49 y 22 filmes respectivamente. Una diferencia según el historial y las condiciones, con las dos mayores fuentes de fabricación fílmica hispanoparlante.

Retomando a De Fuentes, en el mismo año presentó otro filme, **“Allá en el trópico”** /1940, siguiendo con su fórmula probada en 1936; aquí, repetía no solo la similitud del título, sino también al argumentista (Guz Águila), y a los actores (Tito Guízar, Esther Fernández, *Chaflán*, Emma Roldán, René Cardona, y la agregación de Sara García).

¹³ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Vol. 2. op.cit. p.p. 8

Como podemos ver, **“Allá en el Trópico”** no era otra cosa mas que una absoluta copia de su otra cinta **“Allá en el Rancho Grande”/1936**, claro, trasladando la versión del Rancho a el Trópico; la gran diferencia era la incursión de Sara García, la cual anteriormente tuvo la voluntad de retirarse todo sus dientes a la edad de 45 años, para poder interpretar el personaje de una abuelita, que se repetiría en otras cintas a lo largo de la época del *Cine de Oro*.

En la cinta se podían apreciar los diálogos excesivos, un lenguaje demasiado construido que seguía una moda impuesta por las películas de Bustillo Oro, el cual De Fuentes copiaba como ya lo habíamos mencionado.

La repetición de De Fuentes dejó un saldo negativo, y no solo para él fue perjudicial, sino para su protagonista Tito Guízar el cual dejó ver en claro que luego de su ausencia en el cine mexicano [laborando para Hollywood y Argentina, en esta última nación constituyéndose como el primer mexicano en actuar para esa industria], su fama se eclipsaba, con la incursión de otro galán actor-cantante, Jorge Negrete, dejando en manifiesto que la Cinematografía Nacional ya contaba con un sucesor.

A continuación presentaremos una tabla donde podremos ver el registro de las tres máximas cinematografías en castellano, incluyendo las producciones “hispanas”, donde se denota el pequeño auge por parte de México así como su inminente crisis, mientras que España veía doblegada su cuantitatividad debido a la Guerra Civil, a diferencia de Argentina que mantenía un paso ascendente:

País/Año	1935	1936	1937	1938	1939	1940
México	23	24	38	58	39	27
Argentina	13	15	28	41	50	49
España	44	19	10	7	21	22
Cine “Hispano”	13	2	2	7	-	1

2.5.1 Política Cinematográfica

La CLASA fue la productora que solventó las actividades de la cinta de De Fuentes; sin embargo, sufriría ciertos reajustes laborales, como la sustitución de Paul Castelain como gerente, por la de Salvador Elizondo, que comenzaba a ganar terreno en la empresa. Tras la segunda financiación de la CLASA **“Las mujeres mandan”** [1936/Fernando de Fuentes], volverían los números rojos y Salvador se iría a Berlín, Alemania, como cónsul de México en aquel país. Por fin la productora de Alberto J. Pani vería cristalizadas sus inversiones en la mencionada **“Allá en el Rancho Grande”/1936**, formándose como la compañía más poderosa en su tiempo.

Esto sucedía a la par de un decreto presidencial, donde se exceptuaba a los productores nacionales del pago del 6% sobre el impuesto a la renta; de nuevo el gobierno consideraba hacer valido su apoyo hacia el cine. Mientras tanto, en enero de 1936 se fundaba la Unión de Directores Cinematográficos de México, compuesto por De Fuentes en la presidencia, Gabriel Soria como secretario y Juan Bustillo Oro como primer vocal; esta asociación se emparejaba con la de productores, fundada en 1934, compartiendo la misma ideología: la realización de un cine mexicano que resalte las costumbres y tradiciones nacionales. En tales medidas, se dejaba ver en claro la organización que estaba empleándose en la comunidad fílmica, en aras del servicio sindical.

Lázaro Cárdenas cumplía sus últimos años en la presidencia mexicana; entre otras acciones de su buen gobierno, se le recordaría por uno de los mayores acontecimientos en la historia de México: la expropiación petrolera. Este suceso impidió el desarrollo de un proyecto ambicioso en aras de la producción cinematográfica; un grupo de la élite fílmica, apoyada por algunos senadores, logró que en la Cámara de Diputados se discutiera la aprobación hacia un Banco como fuente crediticia exclusiva para el Cine Mexicano. La propuesta sobre la aportación de cien millones de pesos fue denegada; se le otorgó mayor importancia en el aspecto monetario a lo que sería una de las mejores fuentes comerciales del país.

En el mismo año [1938], se publicarían algunas revistas temporales, siendo *Cine* la más famosa, las cuales se dedicarían a analizar la producción fílmica en el país; entre los escritores se encontraban Salvador Novo, José Pagés Llergo (director de *Cine*), Juan M. Durán y Casahonda, René Capistrán Garza y Rubén Salazar Mallén entre otros; en uno de los títulos se publicó un análisis que venía a poner al descubierto la manera en que se conceptualizaban las cintas en México, teniendo como pantalla la iniciación de una industria, agregando una visión futurista:

La mayoría de las películas mexicanas se han hecho en la siguiente forma: un individuo emprendedor convence a un valiente [productor/inversionista] y consigue que aporte la cantidad de veinte o treinta mil pesos; en seguida, sobre esa base, vende la distribución de la referida cinta, en los Estados Unidos, por la suma de veinticinco mil pesos; por el mismo precio vende la distribución en Cuba y en la América Central; y con estos exiguos elementos, se lanza a la aventura como un nuevo Simbad el marino.

A media producción se le acaba el dinero y entonces empeña la reducida parte que le queda; y aún suele suceder que la vuelva a empeñar para pagar los gastos de corte y arreglo final. Y así, la producción cinematográfica, en vez de presentar el aspecto de una industria seria, parece más bien un negocio abigarrado de barilleros. Entretanto, el capital mexicano, que siempre ha sido pusilánime y receloso, está perdiendo la oportunidad estupenda y

*única para fincar el negocio de la pantalla sobre cimientos inconvencionales. Si los productores actuales obtienen ganancias considerables con las migajas que les dejan los distribuidores que les adelantan el dinero, ¿qué no se podrá ganar cuando la fabricación se ajuste a un sistema comercial?*¹⁴

Por otro lado, Salvador Elizondo volvía de Berlín para hacerse cargo de la empresa CLASA, una productora y una casa de estudio; en su ausencia, se había quedado a cargo Fernando de Fuentes. CLASA no pudo regresar a la producción de filmes sino hasta la década de los cuarenta.

Con la aparición de nuevos directores en escena, los realizadores que ya habían adquirido un rango en el grupo fílmico nacional se sentían amenazados; debido a esto, se creó en la UTECM [Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México], un departamento especializado en la Dirección, en donde se estableció una especie de agremiados nepotistas cinematográficos, buscando asociar a los consagrados; primeramente, ésta asociación aceptó a los directores que ya tenían en su currículum, por lo menos tres producciones; después fijaron un sueldo base de 7 500 pesos por película y un determinado número de horas trabajadas por día. Los consagrados tuvieron que aceptar las leyes impuestas, buscando protegerse, aunque esta medida los colocaría a la altura de todos los empleados de un filme, siendo que el Director es un empleado de rango superior que presta confianza a los productores, ya que en algunos casos, éste mismo funge como tal o asociado.

En 1939 se vivían altibajos; cuando parecía que la Industria iba a tomar camino, sucedía lo impensable. Justo en esa situación, una disposición gubernamental salió al aire: el Presidente Lázaro Cárdenas decretó a todas las salas del país, la obligación de exhibir por lo menos una película mexicana al mes.

Esta medida obedecía a que muchas producciones terminaban no siendo exhibidas en las salas cinematográficas. El público ya estaba cansado de ver lo mismo. Las películas comenzaban a tener deficiencias para su realización; desde la preproducción surgían los problemas, pues muchos proyectos se quedaban solamente en el argumento; aquellas afortunadas que pasaban las etapas y llegaban a realizarse, corrían con el infortunio de ser exhibidas en algunos estados fuera de la capital, o si llegaban a ésta, se programaban con meses de retraso. Ante esta situación, se ahuyentaba la confianza de los Productores quienes algunos eran eventuales y temían del resultado económico. El decreto de Cárdenas, parecía tener también, de alguna manera, la intención de proteger el empleo de los trabajadores de cine, pues con la reducción de producciones, sucedía lo mismo con las plazas. La UTECM contaba con 91 agremiados en 1935, subiendo a 410 en el año de 1938; la tranquilidad de todos esos empleados pendía de un hilo con la suerte que correría la Cinematografía Mexicana, pues veían reducidas las ganancias hacia la Cinematografía.

En una revista de cine llamada *Cinema Reporter* [por cierto fundada en 1938 por Roberto Cantú y con una clara línea corporativa a favor de los productores], se publicó un artículo

¹⁴ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Vol. 2. op.cit. p.p. 7

estadístico sobre la inversión en el Cine Mexicano; el análisis comenzaba desde la apertura de las películas habladas, con la realización de "**Santa**" [Antonio Moreno/1931], hasta el año de 1939; según el informe, se había destinado la cantidad de \$15,000,000 en la producción de cintas nacionales; la recuperación en taquilla resultó muy insegura.

Tomando en cuenta que en 1935 se realizaron 22 películas, para 1939 se debían producir 99 filmes en beneficio de empleo a todos los agremiados de ese último año; la saturación no solamente era en las historias, sino también en los mismos agremiados y sus posibilidades de mantenerse en una actividad como el Cine.

Con la disminución de cintas, la competencia se volvía una realidad; Hollywood seguía con su industria, y no veía la manera de acaparar el mercado hispano; veía en México un claro contendiente y rápidamente intentó eliminarlo del mapa con algunas tácticas, que se evidenciaron en un reporte de la revista *Cine Club*, publicado solo hasta el año de 1955:

La industria norteamericana tiene ante sí el problema de la demanda de películas de producción nacional, que es cada vez mayor en México. Convencidos los productores norteamericanos de esta verdad, están procurando por todos los medios (y en ello aguzan el ingenio sus gerentes de producción y de distribución) detener este avance de la industria nacional. Su arma favorita y de mayor eficacia la constituyen las compañías distribuidoras. En primer lugar, manteniendo cerrada a toda intervención exterior sus relaciones con los exhibidores, sobre los cuales pesa la amenaza de retirarles la dotación anual de películas, si violan sus contratos a este respecto; después, cubriendo con "estrenos" de procedencia extranjera todas las fechas de renovación de programa de los salones de espectáculos; luego disponiendo a su guisa, por medio de sus agencias, de la distribución de las películas nacionales, dentro y fuera de la República, ya con el conocido procedimiento de los "anticipos" a cuenta de distribución, ya interviniendo directamente en la producción nacional por medio de agentes que ocupan así lo elementos con que cuenta la cinematografía en México -"estudios", grupo de trabajadores, etcétera-

Otro procedimiento por el cual merman los ingresos de los productores nacionales y aprovechan la afición del público por nuestras películas, consiste en admitir que algunos de los exhibidores permita que la cinta extranjera que habría de exhibirse como "cabeza de programa" pase a segundo término y se proyecte en la misma exhibición que la mexicana; pero reservándose un tanto por ciento de la entrada, lo cual les suministra mayor rendimiento que si se presenta solamente el programa anteriormente arreglado.¹⁵

¹⁵ Ibidem. p.p. 90

Es por eso, que la medida decretada por el Presidente Cárdenas, se veía como una traba para las intenciones imperialistas de Estados Unidos; con el poder Hollywoodense en los distribuidores, el cine nacional tendría que batallar con el paso de los años.

Pero Estados Unidos tenía planes alternos al ya mencionado, con la industria fílmica mexicana; aunque la producción nacional había registrado un descenso, mantenía el interés de los mercados hispanos, cosa que Argentina, aún cuando su industria mejoraba, no lograba imprimir el modo gustoso (folclor) que atraía a los países latinoamericanos, y que solo México sabía hacer.

Y un ejemplo de aquellos planes alternos, lo delataba la incorporación de la compañía hollywoodense RKO, a través del director William Rowland, quien realizó dos cintas mexicanas en 1939: **“Perfidia”** y **“Odio”**. La intención, era apropiarse de la reputación del cine mexicano, y convertirlo en una fuente de cine “hispano”.

Analíticamente, México llevaba una gran parte de la culpa sobre la suerte que corría la cinematografía, respecto a lo que refiere la distribución de sus ganancias; es cierto que la planeada estrategia de Hollywood en el cine mexicano, ataba de manos a los productores y realizadores, viendo coartada su ilusión de crear la industria fílmica nacional. En lo que refiere a los estudios extranjeros establecidos en México, equipo, herramientas y materiales que se utilizaban para la realización de las cintas, Hollywood, a través de sus agentes, los rentaba a una alta cantidad a los productores mexicanos. Ésta era otra ventaja que tenían los argentinos al no tener que rentar productos pertenecientes a la industria Hollywoodense [debido a la ausencia de estos por la lejanía, no solo kilométrica, sino cultural].

México contaba con la capacidad en sus realizadores, y también poseían buenos estudios para el sostenimiento de una Industria Fílmica; contaban con los materiales que alguna vez tuvieron que adquirir, pero ellos mismos estaban bloqueando el desarrollo de esa industria, obstaculizándola con elementos que se encontraban a su alcance. De este tema, se publicó en la revista *Cinema Reporter* el párrafo siguiente:

Culpables, sí señores, todos son culpables de lo que ocurre. Tenemos estudios cinematográficos que han ganado cantidades fantásticas de dinero (también tiene cuentas pendientes con productores poco solventes), y esas utilidades, en lugar de invertirse en mejoras a los laboratorios y equipos que redunden en beneficio de la producción, han sido empleadas en cosas ajenas a la cinematografía. En esos estudios todavía se usa el primitivo sistema de revelado y secado...Las cámaras suenan a carretas desengrasadas... fuera de foco. Existen, por exigirlo así las “necesidades”, niños de escuela encargados de compaginar las escenas y sin ningún concepto de responsabilidad. Existen personas convertidas de la noche a la mañana en productores, que se han dejado fascinar por la palabra fácil de personas bien

*intencionadas quizá, pero impreparadas para figurar decorosamente como realizadores...*¹⁶

Con esa incursión de Productores al cine Mexicano, aumentaron los problemas, pues muchas producciones no llegaban a estrenarse, al ser mal manejadas en los circuitos; algunas, quedaban en simples proyectos, que si bien eran buenos, la organización reflejaba lo contrario.

Con todos esos problemas, dos buenas noticias trataban de hacer digerible la situación para pensar en las mejoras; la primera de estas, fue en el aspecto técnico, con la apertura de unos nuevos estudios, llamados Azteca, fundados por Gabriel García Moreno y ubicados en la calzada de Tlalpan; estos estudios, contaban con una extensión de 75 mil metros cuadrados y con 18 foros; también aportaban grandes terrenos para filmar en exteriores y mantenía grandes laboratorios cercanos a los 2 mil metros cuadrados; en el mismo año empezaron sus actividades.

La segunda de las noticias tuvo que ver en el aspecto motivacional, pues un Comité Nacional de la Industria conformado por directores, argumentistas, publicistas, gente del gobierno, agremiados a la UTECM, y algunos periodistas, premiaron lo mejor del cine del año 1939; esta premiación se llevó a cabo hasta el siguiente año, pero lo que coronaban, eran las producciones estrenadas en medio de esta debacle. **“La noche de los mayas”** [Chano Urueta/1939] había sido designado como mejor filme; Fernando de Fuentes como mejor director por **“La casa del ogro”**/1938, una cinta de suspenso. Fernando Soler e Isabela Corona fueron catalogados como mejores actores, en su género.

En el rubro del cortometraje, el publicista Santiago Reachí comenzaba sus primeras obras con su firma POSA Films, la cual conseguiría un futuro económico envidiable, respaldando los trabajos del cómico *Cantinflas*. Por ahora, producía dos cortos de 15 minutos, protagonizados precisamente por el antiguo actor de Teatro, escritos por otro futuro elemento de la comedia, Estanislao Schillinsky y dirigidos por Fernando A. Rivero.

El último año del sexenio del Presidente Lázaro Cárdenas, la Cinematografía lo recordaría por las vicisitudes que se desarrollarían para el establecimiento de una Industria Fílmica. Todo comenzaría con el fortalecimiento del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC), organismo extensible de la Confederación de Trabajadores de México (CTM); este sindicato trataba de respaldar al trabajador, situación favorable para ellos, ahora que el cine vivía una época dura, existencialista y formadora.

Por otra parte, México vivía la transición presidencial de cada seis años; el General Manuel Ávila Camacho, por parte del Partido Revolucionario Mexicano (PRM), ganaría las elecciones al también General Juan Andrew Almazán, en una contienda de resultados dudosos. Gente que militaba en el cine, simpatizaba con el vencido, pues con la repetición

¹⁶ Ibidem

del PRM en el mandato, la gente solía culpar de todos los problemas al gobierno, una costumbre vieja y con gran futuro.

Ante esa nebulosa que rondaba en la proclamación de Ávila Camacho, tuvo éste que declararse en público un creyente, como medida para calmar “el fuego” de las sospechas y el descontento de la sociedad, antes de que tomara dimensiones incontrolables.

La UTECM trató de apoyar la realización de cine, convirtiéndose en una especie de cooperativa; facilitaban el financiamiento en forma de créditos; esos créditos traducidos salarios a elementos técnicos, materiales fotográficos y algunos préstamos, significaban hasta un 70 %; los productores no aprovecharon tal medida.

En marzo de 1940 se formó una comisión en la que participaban, tanto productores mexicanos, como exhibidores y los famosos distribuidores estadounidenses; la intención era discutir sobre la medida impuesta en 1938 por el Presidente Lázaro Cárdenas, sobre la exhibición de cintas mexicanas. Todos creían que lejos de beneficiar, perjudicaba el decreto de exhibir por lo menos una cinta mexicana en los complejos. Los distribuidores, en defensa, habían repartido las peores cintas mexicanas, en las mejores salas, con el afán de que el público terminara por despreciar el cine nacional. En consecuencia, las cintas mexicanas, salían de cartelera más rápido de lo que llegaban; cintas extranjeras entraban al relevo.

La comisión mixta propuso una clasificación en todas los filmes nacionales: las primeras, en donde estarían las mejores, serían exhibidas en las salas de lujo; las segundas, de mediana categoría, en cines de circuito; y las terceras, de peor factura, simplemente serían quemadas; pero esa clasificación no sería para nada objetiva, ya que en esa comisión, se encontraban los mismos que realizaban las cintas nacionales y que después, debían decidir la categorización; quienes serían el objetivo a desaparecer, eran los nuevos productores, y los pequeños que no tuvieran tanta experiencia; sin embargo, fueron estas cintas las que mayor éxito tuvieron.

Al paralelo, la UTECM recordaba la propuesta al gobierno, sobre el Banco Cinematográfico; también presentaba otro proyecto en donde se sugería la retención de un 25% de los 8 o 10 millones de pesos que se llevaban las distribuidoras extranjeras. Ninguna de estas demandas fue atendida por los otros acontecimientos históricos, que ocupaban en su totalidad a las autoridades mexicanas.

En la misma UTECM, había movimientos, y Armando Espinosa dejaba su cargo de Secretario General, el cual Enrique Solís vendría a ocupar; las acciones realizadas por el nuevo Secretario, le trajeron discrepancias con la comunidad fílmica; el director Chano Urueta fue una de las personas que se manifestó en contra del gobierno de Solís:

La opinión pública se ha dado cabal cuenta de las maniobras que el líder Enrique Solís, Secretario General de la Sección número 2 del Sindicato de Cinematografistas, ha puesto en juego por enésima vez para lucrar a costa de los intereses de trabajadores y

productores de películas en particular, y de los intereses de la industria fílmica en general...

La condición impuesta por Solís al productor Sánchez Tello, pretendiendo obligarlo a usar un equipo de sonido -propiedad del capitalista Solís- bajo la amenaza de no prestarle servicio obrero, en caso de no aceptarla, choca con los más elementales conceptos del derecho y la dignidad personales.

Sánchez Tello hizo bien al no aceptar tal condición vergonzante.

E hizo doblemente bien, porque sabía, como todos, que el equipo no sólo era perteneciente a un secretario general, sino a un equipo deficiente que demeritaría la calidad técnica de la película por filmarse...

Solís, sabe también cuantos han sido los esfuerzos de trabajadores y productores que se han empeñado en una acción tesonera buscando elevar el nivel de nuestra producción fílmica, con la mira generosa de convertirla en un verdadero vehículo de cultura y un exponente de nuestro pensamiento nacional.¹⁷

La Asociación de Periodistas Cinematográficos de México, presidida por Roberto Cantú y Tomás Perrín como vicepresidente, fue la encargada de premiar a lo mejor del cine en el año. La cinta **"Mala Yerba"** [1939/Gabriel Soria] fue premiada como mejor cinta.

2.5.2 Cimientos Genéricos

1936 continuó embelesado por las historias al estilo de **"Madre querida"** [Juan Orol/1935]; más de la mitad de las 24 producciones realizadas en el año en México, trataron el tema de las madres abnegadas que hacían todo por sus hijos, o que por lo menos, eran protagonistas para bien o para mal del futuro de sus descendientes. Un ejemplo era, **"Madres del mundo"**/1936, melodrama incestuoso ubicado en la primera guerra mundial, dirigido por el debutante Rolando Aguilar.

El papel de la mujer comenzó a formarse una constante en los contenidos de las cintas mexicanas; mientras unos las convertían en monjas tras los prejuicios de las sociedades, tal como lo hizo el salvadoreño Jorge M. Dada con **"Tras la reja"**/1936, otros contradecían la propuesta presentando la capacidad de la maldad femenina en **"Irene la mala"** [1936/Raphael J. Sevilla]; incluso hubo quienes relacionaron a la mujer con la

¹⁷ Ibidem. p.p. 146-147.

ciudad, sector poblacional que comenzaba a catalogarse como sinónimo de malicia, aseveración que pudo verse en **“Mujeres de hoy”** [1936/Ramón Peón].

En respuesta a los ataques a la mujer, se presentaban **“Las mujeres mandan”** [1936/Fernando de Fuentes], que llevaba en su sustancia a las féminas como redentoras de los hombres; **“El rosal bendito”** [1936/ Juan Bustillo Oro], la cual redimía a la mujer luego de un vida de libertinaje, justo al ingresar a la Iglesia como monja, situación que se hacía acompañar de un acto santificable; y **“¡Esos hombres! (Malditos sean los hombres)”** [1936/Rolando Aguilar], historia donde la mujer se sacrificaba por el futuro del hombre, pagándole éste con la traición. A esta última cinta se le escapaba la intencionalidad de las manos, dejando ver una actitud feminista.

Otras cintas sobresalientes fuera de esta controversia fueron, **“Así es la mujer”** [1936/José Bohr], primer filme de comedia musical en español y realizado en México; **“El baúl macabro”**/1936, cinta de terror y misterio que se constituía como una de las mejores producciones del año, gracias al argumento de Alejandro Galindo [su estilo adquirido en Hollywood sobre la acción dinámica y el diálogo informal], y a la dirección de Miguel Zacarías, quien utilizaba una técnica nueva [cortes rápidos, mismos que en un futuro harían famoso al francés Jean Luc Godard], bajo buenos y continuos movimientos de cámara, contrastes de luz y sombra y encuadres inventivos, al modo barroco; **“Marihuana”** [1936/José Bohr], melodrama detectivesco de buena factura, relacionado con el tráfico de drogas y el cuerpo policiaco; y **“No te engañes corazón”** [1936/Miguel Contreras Torres], que tenía de relevante el debut cinematográfico del actor, Mario Moreno *Cantinflas*, el cual se presentaba en un papel secundario, haciendo pareja con Eusebio Pirrín *“Don Catarino”*. Contreras Torres no alcanzaría a percibir el potencial que hubiese logrado con *Cantinflas*, y de éste último se decía que su caracterización de pelado era copiado de un personaje de historieta gráfico, llamado *Chupamirto*, publicado desde 1927 por Jesús Acosta; el destino del joven capitalino (25 años) de origen humilde, egresado de las carpas y del teatro de revista, y poseedor de un don asombroso en la capacidad de improvisación, le aguardaría una fama que ningún otro alcanzaría; ni siquiera Leopoldo Ortín, que por esa época era el único cómico capaz de convertirse en el centro de la acción.

Estadísticamente, en 1936 se producirían los primeros trabajos mexicanos a color, basados en la técnica del procedimiento Cinecolor [modalidad de la cual se hablará más adelante]. **“Novillero”**[Boris Maicon] era un cortometraje de tres rollos [30 minutos] que iniciaba la utilización de la nueva herramienta en el cine; por su innovación, se le dio el mismo carácter que cualquier largometraje exhibiéndose en las salas, iniciando en el cine Alameda en octubre de 1936, para después ser reestrenada el 2 de febrero de 1937, en el cine Regis; cabe decir que **“Novillero”** era un documental apoteósico, que destacaba la escena de la faena del diestro Lorenzo Garza a su toro *Bonito*, indultándolo por bravo y noble. La fotografía corría a cargo de Ross Fisher, mientras el músico Agustín Lara obtenía una participación especial, además de encargarse de la música y canciones. Detrás de **“Novillero”**, llegaba **“La Cucaracha mexicana”** [Juan José Segura], otro cortometraje de dos rollos, influido por el corto hollywoodense de ambiente folclórico

mexicano, **“La Cucaracha”** [1934/Lloyd Corrigan], éste último primer trabajo a colores en Estados Unidos bajo el sistema Technicolor tricromático.

Una vez exhibida **“Allá en el Racho Grande”** [Fernando de Fuentes/1936], las demás cintas copiaron hasta el hartazgo la fórmula ranchera de esta cinta; dentro del inicio de la era del folclor nacional, surgían algunas manifestaciones interesantes, que aunque no alcanzaban mayor diferencia, vale la pena comentarlos ya que se definían como las primeras manifestaciones seguras de la gran diversidad que estaba por presentarse en la cinematografía mexicana.

Una de las propuestas diferentes fue el cine con contenido político, tales como **“La honradez es un estorbo”** [1937/Juan Bustillo Oro], comedia melodramática urbana con el cómico Leopoldo Ortín como protagonista; y **“Mi candidato”** [1937/Chano Urueta], con Pedro Armendáriz.

Las adaptaciones jugaban un papel importante en el cual los cineastas aún no medían las consecuencias. Por parte de la literatura mexicana, Ramón Peón adaptaba la novela *La Llaga*, del escritor Federico Gamboa, ya reconocido por su obra *Santa*, también llevada al cine en dos ocasiones hasta esa fecha. La Literatura Extranjera también recibía una atención, como la cinta **“Don Juan Tenorio”** [1937/René Cardona], siendo la más importante en su año.

Durante los 41 años de vida del cine mexicano, eran varios los cineastas que se habían dedicado a llevar la historia verídica de México, a la cinematografía. Un hecho lógico en sus inicios, cuando los camarógrafos de aquellos tiempos captaban las revueltas sociales y políticas, que culminaría en la Revolución Mexicana; las tomas por parte de los Presidentes en turno, batallas y decretos oficiales, eran los actos más solicitados por el lente de la cámara. Justo cuando el país encontraba una estabilidad, dejando atrás esos acontecimientos, no hicieron falta cineastas que contaran la historia nacional.

Parecía que al público mexicano le gustaba ver los resultados de su lucha, contra los que anteriormente los habían conquistado y sometido, en todas las condiciones: políticamente, moralmente, etc. El nacionalismo que vivía el país, era contagiado en el cine mexicano y algunas cintas tocaron esos temas, recayendo en las mentes de Miguel Contreras Torres y Raphael J. Sevilla, cineastas que harían lo propio por el género.

En **“Paloma”** [1937/Miguel Contreras Torres], se narraban algunas anécdotas de la Emperatriz Carlota. Por su parte Sevilla presentaba en el mismo año **“Guadalupe la Chicana”**/1937, con la actriz Marina Tamayo interpretando a una heroína del siglo XIX, envuelta en la lucha contra la intervención francesa. También, dentro de las películas históricas, la guerra que vivía España tuvo un impacto importante. Parecía que los problemas que se suscitaban en otras naciones, México los absorbía, plasmándolos en el celuloide. Raphael J. Sevilla, inspirado en las hostilidades que se suscitaban en el país europeo, filmó **“La gran cruz”**/1937.

El género cómico parecía doblegar al melodrama, y el realizador Arcady Boytler finiquitaba la contienda; por primera vez los comediantes eran los protagonistas y las historias giraban en torno a ellos, dejando de lado a los héroes galanes, quienes ahora fungían como soporte. Los cómicos afortunados de esta buena elección, eran *Cantinflas* y Manuel Medel.

Primero en la cinta **"¡Así es mi tierra!"**/1937, Boytler le dio escasa importancia a la pareja de enamorados y al villano, para dar paso a un muy bien caracterizado *Cantinflas*, que veía en su oposición perfecta a Manuel Medel, ambos en un mundo rural. Luego aparecía **"Águila o Sol"**/1937, donde ahora Boytler los colocaba en un ambiente más cercano a sus habilidades picarescas, en el contexto urbano: específicamente los adentraba en una comedia musical moderna, arropados por una gran producción como las que se visualizaban en la industria norteamericana, con maravillosos conjuntos coreográficos, grandes sets, etc.

En medio de una entidad cinematográfica dominada por los hombres, una mujer se abrió paso para dirigir dos películas de buen valor: **"La mujer de nadie"** y **"Diablillos del arrabal"**, ambas en 1937. Adela Sequeyro *Perlita* era la responsable de tales proyectos, portando el calificativo de la única realizadora de la década de los treinta.

Adela Sequeyro Haro nacía en Veracruz en 1901. De joven la caracterizaba su carácter decidido, el cual la llevó a combinar las actividades periodísticas y teatrales [actriz debutada a los 15 años]. El cineasta José S. Ortiz es quien la descubre y la invita a participar por vez primera en el cine, con la película silente **El hijo de la loca**/José S. Ortiz/1922. De ahí, la joven *Perlita* actúa bajo las órdenes de Gustavo Sáenz de Sicilia y Jesús Cárdenas, entre otros directores, dedicándose principalmente a la entonces incipiente cinematografía. En 1923 participa para un concurso patrocinado por la Distribuidora Paramount, el diario *El Demócrata* y el Cine Olimpia, con el fin de buscar a la primera estrella mexicana que participaría en Hollywood; dentro del fracaso obtiene numerosos contactos que la mantienen ligada al cine. Funge como pionera del cine sonoro en México, con el cortometraje **"El inocente"** [1929/Charles Amador], donde comparte créditos con un iniciado Emilio Tuero. Más tarde, crea la cooperativa Éxito con la que produce **"Más allá de la muerte"**/1935, escribiéndola, protagonizándola y codirigiéndola con Ramón Peón. Debido a unos conflictos, abandona la cooperativa y con capital propio funda Producciones Carola, con la que produce su ópera prima y se convierte en la primera mujer directora del cine sonoro.

Un director que comenzaba a llamar la atención era Alejandro Galindo. Su ópera prima era **"Almas Rebeldes"**/1937, melodrama de aventuras interpretado por Raúl de Anda y Nancy Torres. Galindo había tenido un paso importante en Hollywood, en donde hizo su formación cinematográfica, asistiendo a grandes cineastas; a su regreso en México, solo pudo participar como argumentista en algunas cintas, pero con el impulso de una Industria Nacional, pudo mostrarse y mostrarnos del talento que tenía, y eso lo dejó ver en su historial de obras, perfilándose como un director con un futuro vertiginoso.

Como ya habíamos mencionado, las cintas de corte folclórico reinaban en las producciones nacionales; sin embargo, en un apartado inferior, las cintas cómicas sumaban tanto en calidad como en número. 13 realizaciones de comedia de las 58 totales, se efectuaron en 1938 entre las que destacaron las protagonizadas por *Chaflán* y Leopoldo Ortín.

“Los enredos de Papá”/1938 dirigida por Miguel Zacarías, fue la cinta en donde participó el cómico Ortín, compartiendo créditos con Sara García; ésta comedia lograría en su primera semana de exhibición, una recaudación record de 45 mil pesos. Por su lado, *Chaflán* participaría en la cinta **“Los millones de Chaflán”** [1938/Rolando Aguilar], en donde la actriz Gloria Marín tenían una participación pequeña. Al papel del comediante se le atribuían una serie de malentendidos y fortunas inesperadas, con lo cual los realizadores jugaban hasta el hartazgo.

Otra pareja de cómicos era la representada por Enrique Herrera y Joaquín Pardavé. Ellos participaban en los éxitos taquilleros de Juan Bustillo Oro, **“La tía de las muchachas”**/1938 y **“Cada loco con su tema”**/1938, ambas producidas por Jesús Grovas.

También continuaron las películas históricas. Miguel Contreras Torres presentaría la cinta **“La Golondrina”**/1938, asemejando su trama a la historia verídica entre la periodista norteamericana, Alma Reed, con el gobernador socialista de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto; **“El cementerio de las águilas”**/1938, en el que debutaba como director del cine sonoro, Luis Lezama, en una historia sobre la hazaña de los Niños Héroes.

En el rubro literario, se adaptó la novela de José López Portillo, *La parcela*, para la cinta **“Nobleza Ranchera”**/1938, única cinta mexicana del director Alfredo del Diestro; anteriormente, Del Diestro había realizado el primer largometraje colombiano en 1919 [una adaptación de la novela *María* del escritor Jorge Isaacs, donde el propio literato y su esposa Emma Roldán actuaban en roles secundarios]. Precisamente la novela de Isaacs, también sería adaptada y llevada al cine, dirigida por Chano Urueta, en 1938. También la novela de Manuel Payno sería llevada a la pantalla, en **“Los bandidos del Río Frío”**/1938, única cinta en México de Leonardo Westphal.

La influencia española también apareció en el año de 1938, destacando la cinta **“El capitán Aventurero”**, dirigida por el ruso Arcady Boytler; el proyecto registraba el debut en la actuación en el cine mexicano, del célebre tenor jalisciense José Mojica, quien interpretaría pocas cintas en México, para luego encomendarse a las órdenes de *Dios*, como fraile en Perú.

Las exaltaciones del indigenismo se convirtieron en una moda en el arte mexicano, y por consecuencia, en los cineastas; Antonio Helú lo dejó ver en la cinta **“La India Bonita”**/1938, y Carlos Véjar en **“Rosa de Xochimilco”**/1938. La película **“El indio”** [Armando Vargas de la Maza/1938] fue apoyada por el gobierno y tuvo influencia en la novela de Gregorio López y Fuentes, anteriormente reconocido con el

premio nacional de literatura. **“El Indio”**, protagonizado por Pedro Armendáriz, mostraba a un rebelde en contra de los explotadores porfirianos.

La política tuvo su presencia en la Cinematografía con un par de cintas: **“El Rosario de Amozoc”** [José Bhor/1938]; **“El Señor Alcalde”**/1938, que debutaría en la dirección al antes fotógrafo, Gilberto Martínez Solares; **“Perjura”** [Raphael J. Sevilla/1938], presentaba una historia situándola en la época porfiriana, remitiendo a la nostalgia de la llamada *belle époque*; y por último **“Hambre”**/1938, en el también debut de Fernando A. Palacios, como realizador, trabajo polémico por el impulso del gobierno y la propia Iglesia quien la calificaba de recomendable por el tema del socialismo que se manejaba en la historia. Otro que debutaba en el cine mexicano, era Alberto Gout con la comedia **“Su adorable majadero”**/1938.

“Refugiados en Madrid”/1938 fue el segundo filme de Galindo, tratando el tema de la guerra civil española. Por supuesto, la historia se centraba en la capital española en donde un grupo de refugiados, se alojaba en una embajada latinoamericana. Dentro de los refugiados, había un espía, que no se sabía sino hasta después; ese juego psicológico, fue lo que llamaría la atención e innovaría de manera determinante la forma de presentar los filmes, que algunos escritores y críticos tomarían en cuenta:

El poeta Xavier Villaurrutia escribió en la revista Hoy: “Refugiados en Madrid es desde luego un film que por su idea motriz pone en juego la atención y la curiosidad del espectador. Tiene un argumento desarrollado hábilmente y que hace sentir y pensar. ¿Puede decirse otro tanto de las ya numerosas producciones del cine nacional?”

Nemesio García Naranjo opinó en la revista Todo: “Refugiados en Madrid va a extender la buena noticia de que la cinematografía mexicana ha salido de la monotonía desesperante de charros postizos y de cintas falsificadas [...] Es una película que [...] viene a marcar nuevas orientaciones a la cinematografía nacional.”¹⁸

En el mismo año Galindo presentaría su tercer filme: **“Mientras México duerme”**/1938, protagonizada por Arturo de Córdova. Este era un filme que unía por su contenido, el antecedente de las cintas gangsteriles de Hollywood con la temática urbana arrabalera que en un futuro tomaría gran fuerza en el cine mexicano. Esta venía a ser la película que impulsara la carrera de Galindo como se verá más adelante; la forma en que manejaba el dinamismo, las acciones y una atmosfera con identidad propia, eran los factores que hacía de **“Mientras México duerme”** una producción notable, que los críticos de cine volverían a alabar:

¹⁸ GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano* Vol. 1. Era. México, 1969. p.p. 180

*(Luz Alba) Un buen director se impone inmediatamente. El detalle más insignificante basta para revelar sus aptitudes. Y desde que comienza **Mientras México duerme** se adivina al hombre que tiene sentido de la técnica fílmica. Los balbucesos infantiles, en los que anda todavía perdido el cinema nacional, están muy lejos. La acción es rápida, lógica, natural; la cámara no gasta tiempo en detalles que no aporten algún valor al desarrollo, ni los personajes parecen seres ficticios, que hablan, maquinalmente, cosas de escasa significación.*

*(Xavier Villaurrutia) Alejandro Galindo, su director, ha evolucionado progresivamente. De **Refugiados en Madrid**, dirigido también por él, a **Mientras México duerme** hay, desde el punto de vista exclusivo de la dirección, un progreso apreciable. Tiene el joven director mexicano instinto cinematográfico, visión y malicia. Sabe y demuestra, en la medida de lo posible y con sólo ligeras excepciones, que la cámara no debe permanecer inerte, sino por el contrario, convertirse en el privilegiado testigo curioso, en el anhelante cazador de la acción. Por ello la emplaza con acierto para registrar la acción desde ángulos diversos; la mueve para acompañar a los personajes; la hace girar para perseguirlos; la tiene, en una palabra, en constante actividad.¹⁹*

También la dirección de actores le era alabada; sin embargo, el erotismo que abordaría en esta cinta, reflejaría su talón de Aquiles. Gabriel Figueroa se encargaría de la fotografía, mientras que Agustín Lara de las canciones.

La carencia de inventiva se demostraba con la multiplicidad de las cintas rancheras, que únicamente copiaban las estructuras, cambiando actores, componiendo nuevas canciones, o situando la trama en ciudades distintas. Tres cintas destacaban no por su producción, sino por su argumento, que auguraba buenas condiciones: **“La Casa del Ogro”** [1938/Fernando de Fuentes], la cual centraba su historia en un edificio y todos los inquilinos que lo habitaban: un Fernando Soler les hacía la vida imposible a sus vecinos, quienes entre ellos se encontraban Arturo de Córdova y una debutante Gloria Marín. Otro filme era **“La Bestia Negra”** [1938/Gabriel Soria], presentando las aventuras de una niña maltratada por un empresario de circo, entre un ambiente ferrocarrilero. Finalmente **“Juntos pero no revueltos”** [1938/Fernando A. Rivero], donde una provinciana (Susana Guízar), luego de quedar embarazada, arriba a la ciudad donde se exhiben personajes pintorescos, propios de la ciudad, entre los que destacan dos jóvenes parranderos (Jorge Negrete y Rafael Falcón), quienes aún sabiendo de la condición de aquella mujer, luchan por su amor sin reservas mentales, algo que nunca hubiese sucedido en el entorno provinciano. Cabe señalar que **“La casa del Ogro”** contó con un presupuesto de 150 mil dólares, realizada en estudios de la CLASA.

Un nuevo género que cobraba fuerza en la temporada, fue el de la nostalgia porfiriana; si bien es cierto que el realizador Juan Bustillo Oro no la creó, si la promovió a grandes

¹⁹ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 2. Universidad de Guadalajara. Óp. cit. p.p. 48.

escalas, solo detrás por supuesto, de la comedia ranchera. La nostalgia porfiriana, como su nombre lo indica, se basaba en la época presidencial de Porfirio Díaz; durante su gestión, la nación vivió un sistema político que promovía el desarrollo, beneficiándose un mínimo sector, mientras el resto de la sociedad recibía el sistema de gobierno autoritario, viéndolo irónicamente como una figura paterna; esa percepción era el contenido de las cintas de este género, caricaturizando los entornos e idiosincrasias.

La ola de la nostalgia porfiriana, comenzaría con **“En tiempos de Don Porfirio”** [1939/Juan Bustillo Oro], comedia romántica que ganó éxito en taquilla a pesar de sus dos horas y cuarenta minutos de duración; Bustillo Oro ya venía practicando esa modalidad, ya que sus cintas **“La tía de las muchachas”/1938**, **“Cada loco con su tema”/1938**, y una próxima **“Caballo a caballo”/1939**, también sobrepasaban la hora y media que comúnmente registraban los proyectos nacionales. Otra cinta que se abocó a la *Belle Epoque*, fue **“Café Concordia”/1939**, del joven Alberto Gout.

Otra de las consecuencias de la escasez de temas, que se veía identificada con la autorepetición de cintas rancheras, fue la práctica de las adaptaciones de obras extranjeras. Las novelas del español Carlos Arniches se tomarían en cuenta para filmar **“La locura de Don Juan”/1939** y **“¡Que viene mi marido!”/1939**, de los directores Gilberto Martínez Solares y Chano Urueta, respectivamente. Un filme más que tomó una novela extranjera para llevarla a la pantalla, fue **“En un burro tres baturros”/1939**, del debutante José Benavides Jr. (quien había trabajado como asistente de Arcady Boytler), tomando como referencia la novela del argentino Alberto Novión. Fernando de Fuentes había filmado la cinta **“Papacito lindo”/1939**, basada en una obra francesa de Flers y Caillavet. Por su parte, Alejandro Galindo presentaba la cinta **“Corazón de niño”/1939**, adaptación de una novela del escritor italiano, Edmundo D´Amicis.

Ante esta situación, Xavier Villaurrutia dedicó una crítica hacia el cine hispano que México realizaba:

*¿El cine nacional va a entregarse ahora a la melancólica tarea de llevar a sus terrenos las obras teatrales del tipo y calidad de la obra de Alberto Novión? ¿No hay autores mexicanos de la misma o mejor calidad? Con adaptaciones como ésta y las obras de Arniches que ya se anuncian, el cine mexicano se desmexicaniza.*²⁰

Y no era extraño que personajes españoles invadieran las cintas mexicanas; España estaba de moda, pues vivía una etapa histórica debido a la Guerra Civil. México como siempre, recibía con los brazos abiertos las situaciones extranjeras. Ejemplificando esto, podemos tomar en cuenta a las cintas mencionadas: Carlos Orellana, Sara García y Joaquín Pardavé, interpretaban a tres aragoneses en la cinta de Benavides Jr.; en **“Papacito**

²⁰ Ibidem. p.p. 89

lindo", un aristócrata mexicano (Fernando Soler), se enamoraba de una joven cinéfila española (Manolita Saval).

Debido a la Guerra Civil, muchos refugiados del bando republicano llegarían a México, esto, con la victoria franquista en España. La *política de asilo* del gobierno Cardenista, permitiría que se quedaran en tierras aztecas. Entre esa gente, figuraban actores madrileños del teatro y cine, como José Pidal, Antonio Bravo y Luis Alcoriza; un director de filiación falangista, Francisco Elías, de quien ya hemos hablado, también se uniría a la iniciada Industria Fílmica Nacional. Este último director debutaría en México con el melodrama **"Calumnia"**/1939.

El director Chano Urueta salió a la causa mexicanista, efectuando dos cintas en contrapeso de las realizaciones de influencia extranjera: **"Los de Abajo"**/1939 [adaptación de la novela homónima del escritor mexicano Mariano Azuela] y **"La noche de los mayas"**/1939.

"La noche de los mayas" constituyó una cinta alabando al indigenismo y a los dioses que rigen las costumbres de esas sociedades; la música de Silvestre Revueltas, la fotografía plasticista de Gabriel Figueroa, bajo los escenarios de Chichén Itzá y Uxmal, le daban un valor ejemplar partidario de la cultura mexicana. Arturo de Córdova, Isabela Corona y Stella Inda protagonizaban la historia. **"La noche de los mayas"** sería alabada por la crítica, reconociéndosele su labor con una importante distinción. Por su parte, **"Los de Abajo"** se adentraría en el mundo de los guerrilleros de la Revolución Mexicana, poniendo en juicio los ideales del movimiento que los llevaría a tal suceso histórico. La redención en los agitadores, era la base de la novela, en donde logran salir airoso de sus demonios internos.

En 1939 debutarían algunos realizadores, como Juan J. Ortega con el melodrama **"Sendas del destino"**; Alfonso Patiño Gómez con **"Carne de Cabaret"**; Roberto Rodríguez con **"Viviré otra vez"**. La mención de cintas del año, terminaba con **"El secreto de la monja"** [Raphael J. Sevilla], biografía de Sor Juana Inés de la Cruz; y **"El signo de la muerte"** película de Chano Urueta, en donde se volvía a presentar la dupla Cantinflas-Medel, mezclando la intriga con la comicidad dentro de la época azteca; esos detalles fueron vistos como cinta de horror, que mas adelante tomaría otro curso.

En 1940, los dudosos resultados de las elecciones para presidente donde triunfaría Manuel Ávila Camacho, obligarían a este a escudarse tras la imagen religiosa. El Cine acompañó ese acto de exposición devota con algunas cintas, como **"El milagro de Cristo"**/1940 del español Francisco Elías; el debutante en cine nacional, Joselito Rodríguez, aportó la película **"El Secreto del Sacerdote"**/1940 uniéndose a la ideología del cambio político "sobrellevado" por el catolicismo; Fernando de Fuentes completaría con la película **"Creo en Dios"**/1940.

Las adaptaciones al cine de la Literatura Extranjera, ya eran una realidad en México y uno de los realizadores que se manifestaba como el más importante de la década, se unía a tal empresa: Fernando de Fuentes presentaba **"El jefe máximo"**/1940, basada en la novela *Los Caciques* del escritor Carlos Arniche.

"El jefe máximo" también hacía referencia a la situación política por la que atravesaba el país; lejos del gobierno cardenista, la gente siempre había tenido el prototipo de las autoridades, como ladrones y malos manejadores de la patria. La cinta que era satírica, tenía una duración tan larga, como resultaba la moda de aquellos tiempos; además, contenía aspectos similares al universo porfiriano de Bustillo Oro:

- El diálogo teatral era una característica importante que se dejaba apreciar en la cinta, expuesta de manera directa, en los nombre de los personajes.
- El personaje de Pardavé, mantenía un lenguaje rimbombante, que caía en lo ridículo, opuesto al del personaje de Luis G. Barrerero, que se despojaba del prototipo de catrín impuesto por una sociedad, y hablaba de manera graciosa y desenfadada, con actitudes revolucionarias.

"El jefe máximo" había tenido importantes renovaciones, aunque no serían fundamentales para catalogarla como buena producción, ya que además de ser una mala cinta de comedia, hecha a base de situaciones forzadas, tenía la desfortuna de haber sido exhibida luego del impresionante éxito de la película **"Ahí está el detalle"**, la cual presentaba situaciones naturales y espontáneas, pero de la cual hablaremos más adelante.

En el rubro de la historicidad, Raphael J. Sevilla presentaría la cinta **"La torre de los suplicios"**/1939, una historia de época como las que le gustaba realizar al director; resaltaría la escena del discreto desnudo de la actriz Stella Inda, mientras es torturada sobre un potro de madera. Otra cinta que debía su éxito a su contenido sintomático fue **"Mala Yerba"**/1939, del director Gabriel Soria; la cinta remitiría a las injusticias y arbitrariedades de los hacendados, que serían la causa, en una buena parte del estallido revolucionario mexicano en el año de 1910. Esta cinta sería una adaptación del escritor mexicano, Mariano Azuela, quien ya había llevado una de sus novelas al cine (*Los de Abajo*). El músico Silvestre Revueltas compondría por última vez, la música para una película.

Miguel Contreras Torres dirigiría la cinta **"Hasta que llovió en Sayula"**/1940, con las actuaciones de *Chaflán* y Leopoldo Beristáin. El cómico *Chaflán* moriría dos años más tarde y esto acompañaría el declive de las carreras de sus colegas Enrique Herrera y Leopoldo Ortín.

Antes de ver reducidos sus bonos en pantalla, Ortín realizaría en el mismo año, de nuevo bajo las ordenes de Miguel Zacarías, **"Papá se desenreda"**/1940, **"Papá se enreda otra vez"**/1940 y **"Las tres viudas de Papá"**/1940, como parte del éxito que tuvo en 1938 la cinta precursora **"Los enredos de Papá"**, en donde Ortín

había creado una buena franquicia. En el último filme mencionado, la actriz y vedette puertorriqueña, Mapy Cortés, hacía su debut en el cine mexicano, donde haría una buena carrera.

1940 terminaba y a su paso dejaba los cimientos de la diversidad de géneros; algunas temáticas habían fungido como pioneras del cine sonoro, como la revolucionaria y la indigenista, ganando el respeto artístico; otras como la prostibularia, la gangsteril/detectivesca y la evocada a las madres abnegadas, amenazaban con aumentar su fortuna en los siguientes años. El cine ranchero aportó la comercialidad, respaldando la inversión y originando la constancia fílmica; durante su reinado, aparecieron más vías, como la comedia urbana, la histórica, la religiosa y la nostalgia porfiriana, que no terminarían por practicarse. El último género que aparecía en la década de los 30, era el de aventuras y su fabricación se debía al mexicano Raúl de Anda.

A esas alturas, De Anda contaba con 32 años, y si recordamos su carrera, dos cintas rancheras antecedían a su mayor logro para el cine mexicano. De Anda nacía en la Ciudad de México, en 1908. Desde niño aprende el manejo ganadero y la charrería, sirviéndole para ingresar a la actividad circense. Convertido ya en un buen charro jinete, ingresa a la cinematografía hollywoodense como extra, haciendo gala de su aprendizaje a caballo, espectáculo que llamaba la atención de los estadounidenses. Su primera participación en México, es en la cinta **"Alma mexicana"**/1929/David Kirkland; luego se enrola en la cinta pionera **"Santa"**/Antonio Moreno/1931. Es indudable que por su condición de Charro, obtiene trabajo en las cintas nacionales, como **"Mano a mano"**/Arcady Boytler/1932. Luego, interesado más a fondo en la cinematografía, se estrena como coguionista en la cinta **"Vámonos con Pancho Villa"**/Fernando de Fuentes 1935. La carrera de Raúl de Anda como director no sería prolífica, pero su futuro rol como productor le dejaría mejores sabores, patrocinando en un inicio las concepciones de Alejandro Galindo y más adelante, las carreras de Emilio Fernández y Fernando Méndez.

Volviendo a 1940 con el desarrollo del género de aventuras, De Anda presentaría **"El Charro Negro"**, filme que además protagonizaría, dándole vida a un justiciero rural que cubría su rostro y montado en su caballo, enfrentaba a los villanos de la localidad. La cinta se basaba en la historieta nacional homónima al título de la obra, autoría del escritor tampiqueño Adolfo Mariño Ruíz; sin embargo, los historiadores de cine, creen que De Anda no se basó en las aventuras de dicho personaje para crear la cinta. Lo cierto era que el personaje de *El Charro Negro* se convertiría en el primer héroe popular del cine mexicano.

2.5.3 La primera estrella

Durante los diversos apartados hemos visto como se conjugaron los factores para la creación de la Industria Fílmica Nacional. Hasta la aparición del Cine Folclórico, como contenido comercial en la compensación de la desconfianza de los inversionistas, se creyó que el cine mexicano estaba listo para emprender su carrera; sin embargo, el vuelo que tomó el género ranchero gracias a la cinta **“Allá en el Rancho grande”**, condujo [involuntaria, pero fortuitamente] hacia un nuevo problema. 1937 y 1938 produjeron una veintena de cintas enfundadas en la primera fórmula dramática [ausencias inesperadas y sacrificios amorosos], copiando todas las áreas posibles: música, escenarios y protagonistas. Tito Guízar fue el ranchero que revolucionó el papel del Charro en el cine mexicano, otorgándole voz propia: el atrayente canto.

Pero después de Guízar, se intentaron convertir a varios actores de cierta moda en Charros cantantes; los resultados harían ver a los responsables su equivocación. José Mojica y Rafael Falcón librarían a cuenta gotas el resultado. Ahora los héroes debían mantener cierta carisma que no se encontraba en cualquiera; lo mismo sucedía con las mujeres y eso comenzaba a determinar la suerte de las películas en las taquillas. Precisamente ahí fue donde el cine mexicano encontró el siguiente obstáculo: la carencia de figuras o el llamado *Star System* que todas las Industrias existentes mantenían.

Las figuras otorgaban la metodología de identidad que no solo se aprobaba en las temáticas, sino que se sostenía desde los actores, centro de toda trama. Las cintas del último lustro de la década de los 30 escondieron tal necesidad, basándose empíricamente en el aislado esfuerzo de Fernando de Fuentes y su género ranchero.

Guízar era un actor exclusivo de la Paramount y tenía la primicia de portar el primer traje de ranchero que gozaba de popularidad; pero la carrera de este actor se basaba en la música, y esa condición lo mantuvo alejado de las insuficiencias del cine. Otro Charro aparecía en escena, en la figura de Jorge Negrete, de extracción similar a la de Guízar [cantante/actor], y aunque figuraría en un futuro como elemento importante en el *Star System*, por lo pronto debía someterse a la nebulosa por la que atravesaba la cinematografía.

Como hemos mencionado, los cómicos ganaban terreno en el cariño del público, gracias a la naturalidad de sus personajes y la identificación que provocaban; no era extraño que la primera figura del *Star System* fuera uno de ellos como sucedió en 1940.

El 11 de septiembre se estrenaría la cinta **“Ahí está el detalle”**/1940 del director Juan Bustillo Oro. Esta película tenía como protagonista al cómico Mario Moreno *Cantinflas*, actor que anteriormente había participado en otras cintas, con un mediano éxito; pero no sería sino hasta el filme de la productora Grovas-Oro Films, que *Cantinflas* lograría el éxito arrollador superando a todos los artistas de la época y siendo artífice de la creación del *Star System Nacional*.

Cantinflas era un exponente de una retórica mal armada, pero que curiosamente, era entendido por quienes lo escuchaban; portaba el semblante de vago, comodín, borracho y

lujurioso, pero con buenos sentimientos, incapaz de hacer daño alguno. Vestía una indumentaria humilde y mal cuidada, típica de su desenfado hacia la vida; con un pequeño sombrero de alas cortas; una camisa desaliñada; unos pantalones rotos con algunos parches y que desafiaban toda ley de la gravedad; un harapo que utilizaba de saco; y un casi inexistente cigarrillo, de no ser por la boquilla. *Cantinflas* remitía a la perfecta caricatura del andarín de los barrios bajos.

Tal personaje adoptado por el cómico, también se presentó en las anteriores cintas dirigidas por Miguel Contreras Torres y Arcady Boytler. La suficiencia de Bustillo Oro fue otorgarle toda la libertad y crear una atmósfera a partir de las capacidades de la nueva estrella, que jugaran a su favor y comenzara a hacerlo entrañable.

En **“Ahí está el detalle”**, con argumento de Humberto Gómez Landero y el propio Bustillo Oro, el realizador se dedica a crear un enredo humorístico perpetuado en el mundo burgués [pomposo, a decir verdad]; también le provee las herramientas necesarias, los esquemas protocolarios, solo para que *Cantinflas* logre destruirlos. La imagen del cómico cambia la atmósfera prudente de los personajes sensatos, volviéndola en dirección contraria, siendo estos ahora lo risible de la sociedad, y no la intromisión del vago en terrenos ajenos.

En una de las escenas más recordadas no solo de la cinta, sino de toda la historia fílmica nacional, *Cantinflas* comparece ante la corte que lo juzga por un malentendido; de esa tipo de “conversaciones” se puede decir:

*...Cantinflas emplea su lenguaje incoherente con un claro propósito de defensa. El lenguaje sirve a la enajenación del catrín; Cantinflas, en cambio, enajena al lenguaje en provecho propio. O dicho en otras palabras: el “hombre de razón” se pierde en el lenguaje; en cambio, el propio lenguaje se pierde al servicio del “pelado”, héroe de una picaresca capitalina.*²¹

Otro escritor contemporáneo, Carlos Monsiváis, también describiría en un futuro el efecto de aquel lenguaje en la sociedad mexicana, incluso a los largo de los años:

De la manera de hablar de Mario Moreno surgirían un verbo (cantinflear) y un adjetivo (cantinflesco) que denotan algo indefinible, pero que todo mexicano entiende... en México... el papel del cómico es decisivo: representa la vanguardia verbal, arremete antes que nadie los cánones lingüísticos inoperantes y propicia la aparición de nuevas formas, más vinculadas con el momento histórico y social. Cantinflas anunció y presagió la expropiación del español... Todas las idas y venidas de las frases, los corredores donde ninguna palabra tenía sentido o redención, son a la postre, la materia prima que, con mayor humildad,

²¹ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 2. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 160.

*hemos de usar para fabricarnos un idioma que no nos sea ajeno. Cantinflas fue el profeta de una manera definitivamente mexicana de hablar y de entenderse.*²²

La retórica fue la principal arma de *Cantinflas*; la muchedumbre lo idolatraba, porque se mostraba desenfadado frente a la miseria, a la hambruna, a la ley... su personaje, aunque estereotipado, hacía frente bajo su limitada cultura pero increíble ingenio, a las autoridades que de alguna manera también se llegaban a caricaturizar: toda una cuadrilla de pusilánimes policías y detectives que caían en la redes de la confusión involuntaria. El desarrollo de las sociedades urbanas jugó un factor tangible en el desenvolvimiento de los personajes arrabaleros, entre ellos el singular peladito, *Cantinflas*, que se manifestaba en el detrimento de la época folclórica y de una era de inseguridades industriales.

Bustillo Oro continuó adoptando su postura teatral, y eso fortaleció el desenvolvimiento humorístico de los actores, entre ellos un Joaquín Pardavé y una Sara García interpretando a un par de personajes conservadores, pero influidos por la misma modernidad.

Cantinflas arribó al *Star System* gracias a su carisma y cariño ganado entre el público. Una legión de cómicos esperaba su turno; para esos momentos existía un Leopoldo Ortín, un *Chaflán*, y un Manuel Medel, que eran reconocidos, sin embargo, ninguno de ellos ganaría tal fortuna en el cine mexicano. Sobre los galanes de las tramas, las carreras de Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, y sobre todo Jorge Negrete, tomarían un auge particular. Entre las mujeres, debutaban Gloria Marín, Mapy Cortés y Esther Fernández, que se unían a un sector maduro compuesto por los hermanos Soler, Andrea Palma, y las asentadas en Hollywood, Lupita Tovar y Lupe Vélez.

²² LOZOYA, Jorge Alberto. *Cine Mexicano*. IMCINE. México, 1992. p.p. 18

Capítulo 3

Cine Industrializado

3.1 La Época de Oro

La década de los Cuarenta. Una nueva historia se escribiría en la Cinematografía, a partir de los hechos sociales que incidirían en el desarrollo del mundo entero. Mientras en México el General Manuel Ávila Camacho asumía el cargo de Presidente, Estados Unidos y Japón comenzarían con las hostilidades que dieron causa a la Histórica Segunda Guerra Mundial.

Esta Guerra, de alguna manera afectaría no solo a los países involucrados, sino también a aquellos que se encontraban en una mínima cercanía, ya sea para bien o para mal. México no fue la excepción y de principio manifestó su apoyo hacia la causa de los Aliados (en donde se encontraba su similar vecino, Estados Unidos), que tenían por enemigos a la coalición del Eje [Alemania, Italia y Japón]. Por su parte, España y Argentina, las otras dos industrias de Cine en Castellano, también jugaron su suerte: el primero comprometido con el Eje, debido a la política franquista; el segundo, manteniéndose neutral, aunque manifestándose como sede eventual de militares progermánicos y espías nazis.

Anteriormente, Hollywood intentó por todas las vías posibles apoderarse del público latinoamericano, realizando una especie de cine hispano bizarro. La Guerra tuvo muchas consecuencias desastrosas, pero curiosamente en México, trajo un beneficio que se traducía en la propia Cinematografía; la duración del choque entre los Aliados y el Eje (1941-1945), tuvo como mismo periodo la llamada *Época de Oro* del Cine Mexicano.

Después de todos los problemas por lo que atravesaba la Cinematografía Nacional, parecía que se quitaba uno -la presión (momentánea) Hollywoodense por erradicar la industria mexicana-, para dar paso al desarrollo que necesitaba el llamado séptimo arte. Un artículo de la Revista *Cinema Reporter* lo describió de la siguiente manera:

*Es muy probable asimismo, que la producción norteamericana disminuya a causa de las restricciones naturales impuestas por la guerra; en cuyo caso, tanto los productores mexicanos, como los de los otros países indolatinos tendrán que acelerar el ritmo de su producción hasta alcanzar el límite necesario para cubrir la demanda de los exhibidores de Centro y Sur América.*¹

Hollywood empleaba sus fuerzas en lo que ese momento era su prioridad: la Guerra. La industria fílmica norteamericana debía ser leal a la nación y toda la sofisticación desaparecía para dar paso a un cine bélico; dentro de ese involuntario cambio, se encontraba su obstinada intención de conquistar los mercados hispanos. México supo aprovechar perfectamente la situación, pero en definitiva, la Guerra no fue el factor preponderante para la creación de la Industria; desde antes el cine “hispano” ya estaba muerto y sus insignificantes concepciones eran rechazadas por todo el público latino; en cambio, México encontraba en sus experimentos de la década de los 30 los primeros

¹ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 2. Era. Op.cit. p.p. 10

géneros, tanto artísticos como rentables. La cinematografía mexicana no lograba establecerse como industria, pero hablando cualitativamente, obtenía el reconocimiento de la muchedumbre latina gracias a sus contenidos, los cuales les resultaban más identificables. España atravesaba la crisis de su guerra civil, buscando la manera de filmar sus proyectos, aunque fueran en otras naciones; por su parte, Argentina siempre llevaba la delantera cuantitativa, pero el reinado se eclipsaría cuando el material le sería escaso: el celuloide era un derivado de la celulosa y esta misma, se llegaba a emplear como explosivo, siendo el arma principal de toda revuelta.

También, en México surgía la primera piedra para la creación de un *Star System* Mexicano y las insuficiencias en el rubro de la inversión de cintas, pronto se cubrirían con la estabilidad social y económica, gracias a la política cardenista [sin olvidar la ayuda económica que significó la Expropiación Petrolera]. En conclusión, los elementos que conducirían hacia una formalidad eran obra de la casualidad, pero sobre todo del esfuerzo e ingenio del mexicano. El nacimiento de la Industria era inminente y la Guerra solo dio las libertades necesarias para la difusión del cine mexicano, mediante el aleccionamiento de las distribuidoras. Pronto las producciones hollywoodenses y europeas, eran sustituidas por las nacionales en el codiciado mercado hispano.

Pero si la Guerra fue un factor incidental, así como la Expropiación Petrolera, ¿qué fue lo que hizo México para desarrollar el auge de su Industria Fílmica? La llamada *Época de Oro* pudo llamársele así, gracias a la diversificación de géneros sólidos que se presentaban en las películas; al máximo apoyo por parte del gobierno hacia la Cinematografía, respaldados por el sector privado y las instituciones bancarias; al patrocinio de grandes capitalistas que confiaban en el Cine Nacional; a la implantación de un *Star System*, sin el cual ninguna industria fílmica puede sobrevivir; a la suma de talentos que aportaron su propio estilo; a la llegada de extranjeros que encontraron en México una segunda patria; a la agregación de elementos técnicos y herramientas, que engrandecen las obras; a la expansión hasta convertirse en la dueña del mercado fílmico hispano; a la retribución monetaria, significando una estabilidad.

Y como logro más importante, la Cinematografía Mexicana tendría el gusto del público. También el apoyo por parte de los norteamericanos, sería fundamental en la creación de la Industria y de su éxito en calidad de exportación. Para esas alturas, la Cinematografía, ya que se consolidaba como la sexta industria del país solo debajo de la laminación, el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y el acabado de algodón.

Entrando en datos estadísticos e históricos, el cine mexicano produjo 37 películas en 1941. Ante la demanda de cintas por parte de los países americanos, se fortalecieron tres productoras que realizarían cintas con criterio industrial, o sea, con bases sólidas de planeación e incremento:

- FILMEX, presidida por Simón Wishnak y Gregorio Walerstein, que realizarían cuatro cintas.
- FILMS MUNDIALES, presidida por Agustín J. Fink, la cual realizaría tres.

- POSA FILMS, presidida por Santiago Reachy y Jacques Gelman, la cual realizaría tres, y contaría con la exclusividad de *Cantinflas*.

Estas productoras, la cuales contarían con grandes aciertos, competirían con la ya establecida GROVAS; los hermanos Rodríguez se unirían al grupo de productores, con la cinta **"¡Ay, Jalisco, no te rajés!"** [Joselito Rodríguez/1941], película que igualaría el éxito descomunal de un filme estrenado cinco años atrás: **"Allá en el Rancho Grande"** [Fernando de Fuentes/1936].

Por otra parte, algunos españoles emigrados a México por la Guerra Civil se incorporarían a la Cinematografía Mexicana a lo largo de los años; entre ellos estarían: José Cibrián, Rosita Díaz Gimeno, José Baviera, Amparo Morillo, Florencio Castelló, Paquita de Ronda, Ana María Custodio, Carlos Martínez Baena, Conchita Martínez, Emilia Guiú, Ofelia Guilmáin, José Morcillo, Paco Fuentes, Amparo Villegas, Aurora Segura, Alicia Rodríguez, Gustavo Rojo (uruguayo de nacimiento), Rubén Rojo, la hermana de ambos, Pituka de Foronda, Rafael Banquells, entre otros. Antonio Moreno, director de la primera **"Santa"**/1931 sonora, regresaría de Hollywood para enrolarse como actor.

Otros extranjeros de otros países también se incorporarían al Mundo del Celuloide Nacional guiados por la situación de guerra, o por la impresión cosmopolita:

- ✘ Los Cubanos, Lina Montes, Marta Elba, Blanquita Amaro, Dalia Íñiguez, Carmen Montejo, Amalia Aguilar, Rosita Fornés, y el cómico Federico Piñeiro;
- ✘ Los Argentinos, Jorge Reyes, Amanda Ledesma, Rosario Granados, Andrés Falgás, Marga López, Alicia Barrié, Agustín Irusta y Anita Muriel;
- ✘ Los Chilenos, Sara Guash, Malú Gatica, Gloria Lynch y Ana María Lynch;
- ✘ El costarricense, Crox Alvarado;
- ✘ La Puertorriqueña, Blanca de Castejón (nacida en Nueva York);
- ✘ El Venezolano Rafael Lanzetta;
- ✘ La Brasileña, Leonora Amar;
- ✘ La Guatemalteca, Canta Maya;
- ✘ La Alemana, Hilda Kruger;
- ✘ El Francés, Paul Cambó;

El saldo de 1941 dejaba en América Latina 6,358 salas de exhibición cinematográfica, repartidas de la siguiente manera, según un publicado de la revista *Cinema Reporter*:

Divididas en 2,360 brasileñas, 1,125 mexicanas, 1,021 argentinas, 375 cubanas, 276 colombianas, 243 chilenas, 242 peruanas, 150 uruguayas, 146 venezolanas, 82 portorriqueñas, 51 panameñas, 40 costarricenses, 37 ecuatorianas, 34 guatemaltecas, 34 salvadoreñas, 28 dominicanas, 27 hondureñas, 24 nicaragüenses, 22 bolivianas, 19 jamaicanas, 15 paraguayas, 7

*haitianas, de acuerdo con una información publicada por Cinema Reporter (enero de 1942).*²

Norteamérica aportaba 145 salas donde se exhibían cintas en castellano. Esto hablaba no solo de la preferencia del espectador hacia el espectáculo que era el cine, sino de la demanda que ejercía el público latino sobre las producciones, así como del crecimiento del sector empresarial, constituido por los exhibidores.

Para 1942, México aumentaba ligeramente su cantidad de realizaciones con 47 filmes. La diversificación de géneros comenzaba a tomar un camino más seguro y formal, pero la noticia que destacaría sobre las demás, sería la esperada inauguración del Banco Cinematográfico, factor consecuente de la estabilidad nacional y causante del fortalecimiento industrial. A su vez, la crítica fílmica motivaba al espectador mexicano y manifestaba su insólita preferencia hacia las cintas nacionales. Como dato estadístico, éste año presentaría el debut de la segunda directora del cine sonoro y única de la temporada [Duquesa Olga], así como la primera cinta hispana filmada a colores [**“Así se quiere en Jalisco”**/1942/Fernando de Fuentes].

Con ese último empujón que sufría la Cinematografía Mexicana, se capitalizó en 1943, un logró en la joven Industria: ¡la realización de 70 películas!, el mayor número registrado, luego de que en 1938 se presentaran 57 filmes. Las cintas que se hicieron comenzaron a exportarse, debido a su hechura, en particular las concepciones de Emilio Fernández bajo el lente de Gabriel Figueroa. El año de 1943 fue el más importante en la llamada *Época de Oro* del Cine Mexicano. Nuestra nación seguía compitiendo con España y Argentina, únicos países en la producción de cintas en castellano.

El año de 1944 no fue tan vertiginoso como sus antecesores; México continuaba con la producción de cintas, alcanzando la cifra de 75 realizaciones, subiendo a 5 más que el año pasado. Sin embargo, la Cinematografía Nacional se consolidaba año con año en el mercado fílmico hispano, como la número uno en el abastecimiento.

Las productoras CLASA, FILMEX, GROVAS y FILMS MUNDIALES, prolongaban su desarrollo ocupando la tercera parte de las cintas que se realizaban en el país; esta última productora, sufriría la pérdida de su líder, Agustín J. Fink, quien fallecería en 1944.

Como lo habíamos mencionado, 1944 registraría en la producción cinematográfica una prolongación común en la conquista fílmica hispana; mientras algunos directores debutarían [siendo el caso más relevante el de Roberto Gavaldón, quien se convertiría años más tarde en el más importante], y los veteranos ya establecidos explorarían la comercialidad, las novedades que significaban Julio Bracho y Emilio Fernández perpetuarían su estilo, volviendo a presentar obras exitosas.

En el buen camino que se continuaba cosechando, se presentaría el primer avistamiento de lo que sería a futuro, la decadencia de la famosa *Época de Oro*; esta vez, la problemática

² Ibidem. p.p. 50

que afectaría a la Industria no recaería en el dinero o en los distribuidores, sino en un nivel más interno de la Cinematografía Mexicana: los sindicatos. Por otra parte, las producciones de ese año, fueron consideradas para la distribución de premios [estatuillas denominadas bajo el nombre de Ariel], que otorgaba la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, fundada hasta 1946.

Llegaba el año de 1945, el último de la llamada *Época de Oro* del cine mexicano y con él, el fin de la Segunda Guerra Mundial. A esta altura se hacían evidentes las consecuencias del vertiginoso ascenso de la Cinematografía [a toda acción corresponde una reacción]: el alto costo de las producciones y la escasez de película virgen.

Atendiendo el segundo punto, la Asociación de Productores nombró a cuatro de sus elementos, Gregorio Walerstein, Raúl de Anda, José Luis Calderón y Santiago Reachí, como cabezas de una comitiva que se encargara de supervisar las nuevas condiciones que se implantarían en las siguientes 60 producciones:

*I. Respeto absoluto por el Código Moral en vigor .II. Uso preferente de argumentos originales o de literatura nacional, latinoamericana y española, siempre con la tendencia a crear fisonomía propia, en la Cinematografía Nacional. III. Preferencia para los productores que sostengan mayor número de compromisos de exhibición en el país y en el extranjero. IV. Sin las condiciones del inciso anterior se preferirá al productor cuyo historial de solvencia moral y económica satisfaga el propósito del inciso I. V. Preferencia en igualdad de circunstancias al productor de nacionalidad mexicana. VI. Preferencia a las películas que vayan a ser dirigidas por directores mexicanos, y VII. Preferencia a los productores que prueben tener contratados en firme los servicios de los estudios cinematográficos, para realizar sus producciones dentro del primer trimestre.*³

Sin duda esta medida obedecía a lo anteriormente citado: las cintas nacionalistas conseguían un mayor público, y en consecuencia, un mayor dividendo en las Salas de Cine; por otro lado, las realizaciones de gente experimentada daban superior confianza de que lograrán el éxito en taquillas. Como podemos ver los directores extranjeros y los temas con referencia a otras naciones, parecían marginados, aún cuando fueran buenas realizaciones [hábalese del ejemplo de Norman Foster con **"Santa"**/1943, o Alejandro Galindo con **"Tribunal de Justicia"**/1943].

La firma CLASA, la cual se encontraba como la productora de confianza de las acciones del Banco Cinematográfico, se mantenía a la cabeza con las exigencias, realizando 6 filmes, seguido de FILMADORA MEXICANA, FILMS MUNDIALES, PRODUCCIONES GROVAS, RODRÍGUEZ HERMANOS, PRODUCCIONES RAÚL DE ANDA, entre otras.

³ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 3. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 213

Hablando del alto costo que habían alcanzado los filmes para ese año, basta mencionar algunas de las cantidades que se manejaban en la Industria Fílmica: Julio Bracho cobraba por dirigir un filme, la cantidad de 75 mil pesos, mientras que la actriz María Félix resultó la mujer mejor pagada, con una cantidad de 166 mil pesos, en las cintas **“El Monje Blanco”** y **“Vértigo”**; solo la joven María Elena Marqués se le acercaba a la diva, con la cantidad cobrada de 90 mil pesos, por las dos versiones realizadas de **“La perla”** [la estadounidense y la mexicana]. En los hombres, el cómico *Cantinflas* sobrepasaba cualquier aspiración, cobrando la cantidad de 500 mil pesos; quienes se mantenían en una posición “cercana” a este, eran los actores Jorge Negrete, Emilio Tuero y Arturo de Córdova, con la cantidad de 75 mil pesos cada uno. El fotógrafo Gabriel Figueroa era el técnico mejor pagado con la cantidad de 60 mil pesos. Los costos totales se elevaban año con año: en 1941, 156 mil; en 1942, 278 mil; en 1943, 350 mil; en 1944, 580 mil; en 1945, 648 mil pesos.⁴

1945 sería recordado, no por alcanzar el máximo número de realizaciones anuales hasta el momento [82 cintas], sino por la feroz batalla sindical, donde se manejaron intereses económicos, sociales, siendo la Guerra Civil de la Cinematografía Nacional. Tales diferencias sindicalistas protagonizadas por el STIC y STPC, tuvieron meses de duración, llegando a hacer alegoría de la Revolución; una vez superadas las revueltas, las productoras decidieron recuperar el tiempo que habían perdido al estar “secuestrados” los estudios, redoblando esfuerzos para sacar adelante a la Industria.

La firma CLASA se unió a la FILMS MUNDIALES, produciendo nueve cintas; con la llegada del empresario Manuel Espinosa Yglesias, la añeja productora de cintas emblemáticas, como **“Vámonos con Pancho Villa”** [Fernando de Fuentes/1935], alcanzaría éxitos sin precedente, logrando posicionarse como la más fuerte de América Latina; Salvador Elizondo se encargaría de la dirección general de esta firma pródiga.

La firma de Grovas [dejando de ser la consentida del Banco Cinematográfico], obtuvo el apoyo de Fernando de Fuentes, Miguel Zacarías y Juan Bustillo Oro, bajo el nombre de DYANA FILMS; por su parte el español Ramón Pereda lograba la realización de 8 cintas sin ayuda de las instituciones bancarias [bajando el costo de las producciones al realizar simultáneamente varias cintas, y contando con un sistema de distribución propio].

Ante la carencia de producciones en Argentina, y por consecuencia la falta de ganancias y de proyección artística, varios sudamericanos llegaron a nuestro país; entre ellos figuraba Hugo del Carril; la eterna política de asilo que adoptarían los mexicanos permitía la incorporación de estos extranjeros a la Cinematografía Nacional.

Una noticia enigmática, le correspondía a la creación de los Estudios Churubusco, de la cual la RKO Radio de Hollywood era dueña del 50 %; la otra mitad le pertenecía al magnate radiofónico Emilio Azcárraga Vidaurreta, en asociación con Miguel Zacarías,

⁴ GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano: primer siglo 1897-1997*. Ediciones Mapa. México, 1998. p.p. 122.

Mario Moreno *Cantinflas* y Howard Hughes. Resultaba enigmática la incursión del ciudadano estadounidense en el desarrollo industrial del cine en México, albergando personajes singulares, entre los que se destacaba, bajo actividades ilícitas [como ya más adelante se verá], el empresario William Jenkins.

3.1.1 Apoyo Gubernamental

1942 significaría un año importante para la Cinematografía Mexicana, en ciernes del mantenimiento de una Industria. Con la declaración del Presidente Ávila Camacho sobre su catolicismo (recordemos que pretendía crear una pantalla, utilizando la imagen religiosa para distraer la calidad de su triunfo en las elecciones y otros problemas), continuaron más y mejores acciones por parte del gobierno hacia la Cinematografía.

La afición que tenía el Presidente, el éxito en Latinoamérica de las cintas mexicanas, y por consiguiente los buenos dividendos y las anteriores propuestas [o mejor dicho presiones] por parte de la comunidad fílmica, desencadenaron una importante contribución:

... el 14 de abril de 1942 fue creado el Banco Cinematográfico, SA, por iniciativa del Banco de México y con el respaldo moral del Presidente.

El banco, que no era aún institución nacional (lo sería en 1947), y que sustituyó a la Financiera de Películas, SA, filial del Banco de México, suponía una experiencia única en el mundo: ningún país había contado –ni contaría, aparte del mexicano- con un banco como fuente crediticia exclusiva. El primer gerente de la institución, Carlos Carriedo Galván, explicó a la revista México Cinema (febrero de 1943) que el banco se había creado para dar respaldo a los “capitalistas que consideran al cine como una actividad” y, que no fueran, caso frecuente en México, “hombres ricos a los que tentaba una aventura sugestiva”. Gracias al banco, el cine nacional ya no tendría que financiarse por fuerza, como era costumbre, con anticipos por distribución (la “venta de territorios” que exponía a la ganancia nula y al fraude)⁵

El Banco de México respaldó las actividades Cinematográficas con un crédito de dos millones de pesos, que se administrarían por diez años. Carriedo Galván, abogado de profesión, explicó a la revista *Cinema Reporter* la procedencia del dinero que se depositó al Banco Cinematográfico, y la importancia de la función que tenían las instituciones bancarias en la cinematografía:

⁵ Ibidem. p.p. 123

*...el capital con que gira el Banco Cinematográfico, cuya gerencia me fue confiada, ha sido aportado por personas particulares o proviene de otras instituciones bancarias privadas, y solamente en un porcentaje que no llega al diez por ciento, hemos contado con la colaboración de una institución bancaria oficial, lo cual sólo constituye representación simbólica de la simpatía con que el Estado vio la creación del Banco Cinematográfico. Y a este respecto, me permito añadir que el hecho de que en Argentina no exista ningún banco similar al nuestro, puede muy bien significar una organización distinta, ya que, en Norteamérica, donde existe la más poderosa industria cinematográfica del mundo, la Chase National Bank y algunas otras entidades, constituyen el apoyo económico más importante de dicha industria. Es más, cualquier industria de la clase que sea y por muy grande que sea su envergadura, se desenvuelve siempre contando con la colaboración bancaria, ya que de otro modo la existencia de la mayor parte de los bancos sería inútil.*⁶

Como primera medida, el Banco creó la firma Grovas SA de CV, una compañía no solo de producción, sino también de distribución, algo que a México le faltaba; por supuesto Jesús Grovas se encontraría en la gerencia general, y tenía la consigna de producir 20 películas anuales, bajo el monto de un millón de pesos; las decisiones tomadas por la empresa, debían estar supervisadas por un comité, constituido por figuras reconocidas del cine de aquella época: Juan Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Mauricio de la Serna, Vicente Saisó Piquer y Miguel Zacarías.

Cabe destacar que tiempo antes de la consumación del Banco Cinematográfico, la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, animados por la buena disposición que había mostrado el gobierno [encabezado con el apoyo total del Presidente Manuel Ávila Camacho] y guiados por el buen camino por el que comenzaba a encausarse la cinematografía nacional, presentaron un memorandum [20 de enero de 1942] al Departamento de Supervisión Cinematográfica, en donde se hacía referencia los siguientes puntos:

[Primeramente] “se establece en todos los cines de la República la obligación de exhibir películas nacionales con la frecuencia determinada por el volumen de producción”; segundo, que se obtuviera “de los gobernadores de estados y territorios federales una reducción en los impuestos que pagan los cines cuando exhiben películas mexicanas”, ya que “en la actualidad, nuestras películas pagan exactamente los mismos impuestos que gravan las películas extranjeras”; tercero, exención por otros cinco años del impuesto de patente del departamento del Distrito Federal (exención ya otorgada por cinco años en 1937); cuarto, “que se

⁶ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Vol. 2. Era. Op.cit. p.p. 54

*elimine todo impuesto aduanal a la importación de implementos necesarios a la industria cinematográfica, tales como película virgen, cámaras fotográficas, equipo de sonido, maquinaria y aparatos para laboratorios, etc. etc.”*⁷

Este proyecto de ley estaba apoyado por el Secretario de Gobernación, el Licenciado Miguel Alemán. La comitiva encabezada por Fernando de Fuentes, fue recibida en Palacio Nacional donde el regente de la ciudad fungiría como intermediario entre ellos y el Presidente; al final, prometería atender rápidamente las peticiones de orden fiscal, dejando el punto número uno a resolver, en base al desarrollo de la Industria y a la respuesta por parte del público. Años después, las autoridades observarían que estas interrogantes serían cubiertas favorablemente con creces. Poco a poco las dificultades financieras se resolvían en beneficio de la Cinematografía; no había duda que el memorando intentaba cobijar todos los sectores de la Industria

Ateniéndonos al punto financiero de las producciones, el valor que tomó la creación del Banco Cinematográfico resultó verdaderamente necesario para que la Industria Fílmica tomara forma; recordemos el proceso en el que anteriormente a esta ayuda bancaria, se concebían las cintas: un director tenía una buena historia; deseaba llevarla al cine y buscaba los recursos para realizarlo; primeramente necesitaba capital para solventar el filme; como en muchas ocasiones, él mismo tenía que fungir como productor de la misma; invertía en el proyecto todos sus ahorros; a media película, se le terminaba el dinero y por consecuencia tenía que acudir a alguna distribuidora [comúnmente esta última compraba el filme cuando era terminado, proporcionaba una cierta cantidad al dueño y luego se encargaba de repartirla por toda la República Mexicana y fuera de ésta]; ya frente a la casa distribuidora, “rogaba” por un adelanto... ¡cuando todavía no tenía terminada la película!; el Director prácticamente vendía su alma al diablo y la distribuidora le proveía de cierta cantidad, con la cual el Director se iba a terminar su película; este mismo regresaba a sus labores y continuaba filmando la cinta; en ocasiones sucedía que se le volvía a terminar el dinero y regresaba con el Distribuidor a pedir un segundo adelanto; claro que el Distribuidor se lo daba, y el Director volvía a su cinta. Ya cuando el filme se encontraba terminado, el Director lo llevaba con el Distribuidor y este último ya no compraba el filme porque... ¡ya era suyo de tanto adelanto que le había dado al director! ¿Entonces, dónde estaba la ganancia del Director, que había invertido todos sus ahorros en el filme? Esto le sucedía a todo aquel que deseaba realizar una película y que no contaba con dinero. En conclusión, la Cinematografía Mexicana no veía un desarrollo seguro bajo éste proceso de producción.

Cuando el Director encontraba a un capitalista que fungía como Productor del filme [a una persona que se aventurase a llevar a cabo una producción, a sabiendas del arriesgue de su dinero], parecía más fácil; siendo así, el Director no tenía que ir por los molestos adelantos con la distribuidora; sin embargo, la situación resultaba como el arma de doble filo, ya que si la cinta no tenía buen éxito en taquilla –precisamente como ocurrió en la creación de la Industria-, el primero que sentía la derrota era el Productor, pues su dinero no lo volvería a recuperar; con este ambiente, todos los capitalistas huían a la idea de entrar al mundo de la

⁷ Ibidem. p.p. 53

Cinematografía, cuando no significaba un negocio para ellos. Finalmente con, o sin Productor, el control lo seguía teniendo Hollywood, dueño de las distribuidoras.

Es por eso que, con el incipiente intento de Hollywood por apropiarse del mercado fílmico hispano, con la concepción de buenas cintas mexicanas que lograban el éxito en la República y el extranjero, y la ofensa por parte del gobierno mexicano hacia las voraces intenciones hollywoodenses [con el decreto del Presidente Lázaro Cárdenas, sobre la obligación de exhibirse en las Salas de cine una cinta nacional como mínimo], los Distribuidores jugaron la mala pasada de repartir en las mejores salas mexicanas, las peores cintas nacionales [con la finalidad de que el público mexicano se desilusionara y viera que en su país, no existía el talento necesario para realizar buenas cintas, y por consecuencia, adoptara la propuesta hollywoodense de un cine “hispano-gringo”; también tomarían como medida, cerrarle la distribución al extranjero al Cine Nacional] eso sí, el Distribuidor tenía el suficiente dinero para pagarle al dueño de la película, incluso podía darle el doble, pero la cinta se quedaba totalmente enlatada para el extranjero, y así ni los argentinos, ni los colombianos, ni los ecuatorianos, ni toda Latinoamérica, podía continuar gozando de la fama que comenzaba a alcanzar el Cine Mexicano; muerta la propuesta mexicana, todos terminarían por adoptar el ofrecimiento hollywoodense.

No resultaba para nadie un secreto las intenciones de Hollywood por apropiarse del mercado fílmico hispano; ni tampoco de los numerosos intentos por atraer la atención del público latino, con diversos experimentos que resultaron abominables [no se puede suplantar toda una gama de costumbres con valor propio, ni en 15 segundos, ni en toda una vida]; mucho menos resultaba desconocido la preferencia que tenía la sociedad latina por el cine mexicano [aún con todas las inconvenientes de fabricación mencionadas].

El Banco Cinematográfico vino a “sacudir” todas esas injusticias; el viejo proceso había terminado, y apoyados por empresas sólidamente establecidas [productoras bajo la tutela de hombres no seducidos por el ambiente del espectáculo, sino por el interés de realizar cine], con el talento y la experiencia unidos [con directores, argumentistas, actores, técnicos, etc, que sepan y convenzan de lo que hacen], con el respaldo de capitalistas confiados en que el cine es una industria con la seguridad de que existirá remuneración en sus aportaciones y la ayuda de las instituciones bancarias [que son la caja de los empresarios, capitalistas y gente confiada en apoyar el cine como arte y como fuente de ingreso al país], se pudo crear en el aspecto económico la Industria Cinematográfica Nacional.

La función que desempeñaba el Banco Cinematográfico en la Cinematografía se podía ver de la siguiente manera:

... las instituciones de crédito nunca podrán conceder préstamos por más de un 50% del valor de una película. Eso, que aparentemente es una desventaja, en realidad es una garantía de solidez en el desarrollo de la industria. O, en otras palabras, que en lo futuro ya no deben hacerse películas sin que el productor o empresa productora aporten por su parte otro 50% pues

*solamente así podrá llegar nuestro cine al éxito, sobre bases seguras y definitivas.*⁸

El Banco Cinematográfico se constituyó como el aval hacia los inversionistas, y dentro de esa seriedad se inmiscuía la palabra del estado, perteneciente a la nueva empresa económica, que con el ejemplo iniciaba no solo la organización, sino un financiamiento a ciegas. Más adelante, la firma Grovas dejaba ser el máximo organismo que recibía el apoyo del Banco para ser sustituido por la CLASA, ya que ésta última concebía un mayor número de realizaciones nacionalistas, y coincidía con el sentir del mexicano [ya anteriormente citado], reflejado en las taquillas. La fortuna que asumía la productora de Jesús Grovas no duraría por mucho, pero el empresario mexicano encontraría otros caminos.

3.1.2 Mediación Estadounidense

Durante un periodo, Hollywood quiso acaparar el mercado hispano intentándolo de distintas formas, sin éxito alguno. Ya hemos dicho que la Guerra Mundial favoreció a México en su realización cinematográfica; Estados Unidos dejó su incisivo interés en “frenar” la Industria Fílmica Nacional, por un momento, para ocuparse de aquella revuelta histórica; México supo aprovechar perfectamente el respiro que le habían proporcionado, con buenas cintas que tenían un tremendo éxito en taquilla en países latinos, y por fin los Productores pudieron darse cuenta del buen negocio que significaba la Cinematografía Mexicana. Irónicamente, la participación estadounidense volvía a ejercer presencia en la actividad fílmica nacional, ahora de distinta manera; para llegar a tal afirmación, basta recordar las cuatro acciones voluntarias que contribuyeron a la creación de la Industria, tanto en mayor como en menor medida:

- El mejoramiento en las realizaciones fílmicas con buenas historias, saliendo del melodrama ranchero, basadas en la diversificación de géneros y renovación de cuadros: buenos actores que conformaban un *Star System* [*Cantinflas*, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, Fernando Soler, Mapy Cortés, Gloria Marín, Sara García, Arturo de Córdova, David Silva, Emilio Tuero, Susana Guízar, Pedro Infante, María Antonieta Pons, Luis Aguilar, Germán Valdez *Tin Tan*, entre otros]; nuevos directores [Julio Bracho, Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, por mencionar algunos]; la consolidación de los veteranos [Fernando De Fuentes, Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo, Miguel Contreras Torres, Raphael J. Sevilla, Chano Urueta, Gilberto Martínez Solares, Miguel Zacarías etc.]; cinefotógrafos de primer nivel [Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Jack Draper, Ross Fisher, Raúl Martínez Solares, Víctor Herrera, y más] que no solo lograban el éxito local, sino que gustaban al público latinoamericano.

⁸ Ibidem. p.p. 116

- El apoyo gubernamental, proveniente desde la presidencia; la reafirmación del decreto cardenista [exhibición de una cinta como mínimo en las salas], nivelación en los impuestos que pagan las salas [donde se exhiben cintas nacionales y extranjeras], la creación de un Banco Cinematográfico [que aporta un crédito complementario], el fortalecimiento de firmas productoras [entre las que destaca la del mexicano Jesús Grovas] , la organización del Sindicato, el abastecimiento de algunos estudios [CLASA y Azteca], y la confianza en los capitalistas -como consecuencia- que invierten en la Cinematografía Nacional.

- El nacionalismo que se vertió en la sociedad, comprensible después de un evento histórico [Revolución Mexicana], del cual no había pasado mucho tiempo; la declarada antipatía de los mexicanos, hacia lo *yankee* [ya que en algunas de sus cintas añejas, México era visto todavía con huaraches y sombrero, imagen que perduraría por décadas]. La asunción al poder del izquierdista Lázaro Cárdenas, contraía el reanimo de las clases proletarias, mayoría en la sociedad mexicana y principal público del cine nacional. Este factor fue fundamental para hacerle frente a los intereses hollywoodenses por “obtener” el mercado hispano, ya que el público mexicano exigía cada vez más, ver cintas nacionales; pero no solo en el país gustaba el cine que se estaba haciendo, sino que también Latinoamérica estaba contento con el trabajo que se producía en México. Recordemos que Hollywood era dueño de las distribuidoras y repartía las cintas nacionales a las peores salas, o nulificaba su distribución en el extranjero, por mencionar algunas de sus tácticas. Los cineastas mexicanos supieron corresponder a los públicos y a los distribuidores no les quedó otra opción que llevar los filmes a aquellas naciones, antes ignoradas.

- Por último, la ayuda Norteamericana [el “interés” hollywoodense por la Cinematografía Mexicana, cambió mientras sucedía la Guerra Mundial]; luego de que el emporio fílmico norteamericano quisiera arrebatárle el mercado hispano a México, lo apoyó de la siguiente manera:
 1. *Refacción de maquinaria para los Estudios.*
 2. *Refacción Económica a los Productores de Cine.*
 3. *Asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.*⁹

El apoyo provino de la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller. Hollywood, al igual que todo Estados Unidos, dirigía su atención a la Guerra Mundial (en la cual, era protagonista dentro del grupo de los Aliados), con la producción de cintas bélicas, en donde se exaltaba “su causa” como la única y verdadera. Ante la incapacidad de Hollywood frente al mercado hispano, los gringos decidieron realizar con México lo que el famoso dicho dice: “*si no puedes con el enemigo,*

⁹ GARCÍA RIERA, *Breve Historia...* Op.cit. p.p. 120

únete”. Es importante señalar que para Estados Unidos, esa alianza era temporal y de carácter beneficioso.

Pero esa fidelidad hollywoodense que al principio pasaba inadvertida, tarde o temprano terminaría por destapar sus intenciones; y así sucedía a través de la *Época Dorada*, en la cual sabrían cobrarse y con creces; éstas eran algunas de las formas en que Hollywood producía su propia paga:

- Reconociendo a México como el amo del mercado hispano, sobre Argentina y España, y dado el poder de convocatoria cinematográfica que tenía sobre los países latinos, aprovechó para “recomendar” a la Cinematografía Nacional, la realización de un cine de corte bélico, en donde enalteciera la postura de Estados Unidos y el grupo de Alianza -participantes en la Segunda Guerra Mundial-, como un país que luchaba por la paz y la igualdad.

De ahí que la Industria Nacional produjera un par de cintas bajo esa premisa, alcanzando incluso la sensibilidad de un Emilio Fernández (*“Soy puro mexicano”*/1942), aunque los resultados terminasen en parodias.

- Bajo el pretexto de utilizar algunos escenarios mexicanos para sus cintas, parte de su comunidad fílmica se metió hasta el corazón de la Cinematografía Mexicana, al grado de llegar a dirigir algunas cintas nacionales; entre los directores que trabajaron en la Industria, se encontraban Norman Foster, Herbert Kline, Dudley Murphy y William Rowland, entre otros [del primero mencionado, lejos de que la sociedad mexicana se sintiera despojada, le agradecería por su buena contribución a la filmografía de nuestro país].
- Del tercero y más preocupante, sería que las compañías Hollywoodenses, como la Columbia, tendrían no solo injerencia, sino preponderancia en la producción y distribución del cine nacional.¹⁰ Tal vez con esto, empleaban una táctica de estudio desde adentro, sobre la fórmula que daba éxito al Cine Mexicano sobre Hispanoamérica.

Ante ese plan que se encontraba en etapa de gestación e invisible para el público, el crítico Roberto Blanco Moheno, jefe de redacción del *Diario Fílmico Mexicano*, hacía un análisis:

*[Publicaba el] “inminente peligro de una invasión”, afirmaba que “el cine mexicano debe pertenecer a los mexicanos” e informaba que “se ha iniciado una serie de viajes de toda clase de elementos de Hollywood, desde magnates millonarios, directores, y en fin, toda la enorme variedad de especialistas que requiere la industria”*¹¹

¹⁰ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 2. Era. Op.cit. p.p. 111

¹¹ *Ibidem.* p.p. 113

Como hemos mencionado, lejos de aquella prefabricación Hollywoodense, se podía rescatar el trabajo realizado por el norteamericano Norman Foster. Su primera cinta para sorpresa de los puristas, era la adaptación de la novela Santa, del escritor mexicano Federico Gamboa; era esta la tercera vez que se llevaba a la pantalla, corriendo como la mejor de todas las adaptaciones que se realizaran sobre ésta novela, en la historia de cine nacional.

Hollywood nunca dejaría de conspirar contra el cine mexicano, en su afán por apoderarse del mercado hispano; la Guerra lo detenía, pero durante ese tiempo, estudiaría detenidamente la temática y las fórmulas que determinaban el éxito de las películas mexicanas en taquilla. Las manifestaciones gringas que a lo largo de la década de los 30 se habían exhibido, carecían de un contenido cultural; Hollywood aprendía lo necesario de los mexicanos y aunque posteriormente no conseguiría crear el ansiado cine “hispano”, sí controlaría ese mercado desde otros niveles, precisamente elaborados en México: la exhibición.

3.1.3 Públicos Hispanos

La aparición del cine en México había tenido muchas connotaciones a lo largo de su historia. Lejos de manifestarse como un espectáculo o un vehículo cultural, lo hizo como un medio de comunicación mediante el cual se exhibe información, los llamados acontecimientos sociales. Así, como todo medio comunicativo [en aquellos tiempos reinados por la Radio y la Prensa], necesita de los elementos interactivos del que se desprende uno, el cual da nombre a este apartado: los receptores.

Esos receptores son conformados por el espectador que en su colectividad constituye al público, masa determinante en el cauce del mismo medio comunicacional. En lo que concierne al cine, que por el momento no asumía como tal la responsabilidad informativa como en sus inicios [como si esperara el arribo de la Televisión, medio más acorde], no exceptuaba la importancia de dicho sector.

Durante años el espectador mexicano se había mostrado indiferente con el cine nacional. Los trabajos hollywoodenses llegaban a invadir las carteleras, delimitando las oportunidades de un cine propio. Con la llegada del cine sonoro, tal apreciación cambiaba, motivada con la confianza que adquirirían los cineastas y la comunidad filmica al ver en pantalla su potencial cristalizado. Los públicos comenzaron a valorar, o por lo menos reconocer las capacidades de sus connacionales.

El gobierno de Cárdenas era otro factor categórico que traía consigo el ya mencionado nacionalismo. La idea de un progreso fundado en la justicia, los valores, la historia y el trabajo honesto, acompañado de la derogación de la desigualdad de clases sociales, amplificaba la actividad colectiva que asumían todos y cada uno de los involucrados en materia industrial. El espectador adoptaba su fracción correspondiente y abogaba la

demanda de un cine propio, donde se atendieran sus costumbres, su geografía, su arte... en pocas palabras su identidad.

Los cineastas hicieron lo necesario para cubrir la demanda, bajo reserva de la condición analfabeta de la media del mexicano; sin embargo, a medida que el progreso se ejercía en la nación, los públicos tendían a revolucionarse, exigiendo productos de mayor calidad; ahora la comunidad fílmica debía emplear su inventiva para crear producciones rentables, aquellas que combinaran la calidad artística con el objetivo comercial. Agustín J. Fink, productor de la compañía FILMS MUNDIALES, afirmaba que con la gama de géneros y la obtención de elementos técnicos, el cine podría crear una expresión propia, pero que por lo pronto y de manera primordial, el cine mexicano contaba con el gusto del público.

El público pudo saciar tal necesidad con la diversificación de géneros que le ofreció el cine mexicano; la popularidad que adquirió en toda Latinoamérica fue la garantía de su éxito y la guía de su desarrollo. Cabe mencionar la evolución, entonces, adquirida por el espectador del cine mexicano; ese proceso el cual de inicio era estimulado por la reciente revolución, arribando una nueva burguesía ya marcada bajo el concepto de una nación liberada, variaba según el prejuicio patriótico que se perdía hasta desvirtuarse en un absurdo sin fundamentos. Basta citar los ejemplos de **“Tribunal de Justicia”** y **“Santa”**, que no gozaron de la fama de otras –como las nacionalistas de Emilio Fernández–; la primera, porque presentaba su historia en un escenario estadounidense, y la segunda porque tenía en su dirección a un “gringo”; sin embargo, técnicamente se pueden definir como buenas realizaciones, incluso superando a muchas que fueron consideradas como las mejores. Faltaría mucho para que la sociedad mexicana se pudiera despojar de esa percepción, y ahondara en el verdadero significado de la Revolución Mexicana.

Paralelamente al nacionalismo extremista, surgían los públicos con cultura nacional [verdaderos espectadores y no paleros], pero también los malinchistas. Éste último sector, que increíblemente existía, representaba un mayor mal al retroceder lo ganado por la comunidad cinematográfica; Carlos Carriedo Galván, gerente del Banco Cinematográfico, intentaba abrir conciencia a los públicos snobistas que veían con malos ojos la aparición de una Industria Cinematográfica Mexicana:

“¡Hay todavía mucho imbécil que no va a ver las cintas hechas en el país por juzgarlas inferiores a las importadas! ¡Son gentes que hablan mal del cine mexicano sin conocerlo! ¡Gentes que presumen de su antinacionalismo!”¹²

En aquellos tiempos, el periodismo jugó un papel importante en la suerte de las producciones en cartelera y en las percepciones de los espectadores; las críticas contra las cintas eran mal vistas por los productores, quienes sentían que dichos informes alejaban a los capitalistas del Cine, factor importante para la comunidad fílmica. Existía una Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos (UPCM) que era respetada por los Sindicatos y Empresarios Fílmicos; algunas críticas provenían de grupos ajenos a este, y era entonces cuando las relaciones se volvían ríspidas. Ambos bandos contenían una veracidad analítica.

¹² Ibidem. p.p. 51

Los Productores aceptaban las críticas, no cuando no reconocían los meritos de una cinta, que los propios productores catalogaban como las mejores, superando a las Hollywoodenses. Era lógico que ellos le dieran esa clasificación, apegándose a los métodos mercadológicos y a una cultura nacional. En el otro lado de la moneda, una compañía productora afirmaba en favor de la objetividad:

*No; el periodismo mexicano no puede ser el sirviente de los comerciantes e industriales mexicanos, sino su colaborador leal, entusiasta, empeñoso. Y la colaboración significa el mutuo respeto y la mutua comprensión. Si un productor se siente autorizado para afirmar, en su publicidad comercial, que una de sus películas es superior a las mejores de la cinematografía mundial, la responsabilidad por esa afirmación debe corresponder al productor y nadie está obligado a aceptarla sin antes haber visto la película y, lo que es más, no hay ninguna ley que prohíba a los críticos y espectadores aceptarla o rechazarla, según le satisfaga o no la obra presentada... el periodismo, si es leal debe decir la verdad y nada más que la verdad, cuidando, eso sí, de no producir desaliento ni desorientación, de no dañar los intereses superiores de un país.*¹³

Por supuesto el Periodismo debía ser honesto, veraz, siendo esa su principal cualidad; en la crítica cinematográfica no era la excepción, siempre y cuando, esa libertad de la que goza, no fuese mal encausada, con fines destructivos que desconozcan la importancia de una industria fílmica como arte, como cultura. El presidente Ávila Camacho tenía una percepción hacia la Cinematografía:

*“Puede hacerse mucho en el cine mexicano... Debemos confiar en él...” ... (del reportaje de Luis Spota) uno de los deseos del primer mandatario es que el cine mexicano en el que tiene confianza, al que juzga un vehículo poderosísimo para desarrollar un amplio programa de propaganda “pro-México” en tierras extranjeras, dé el salto definitivo y triunfe, de una vez por todas, como arte y como industria.*¹⁴

Pero por otro lado, esa cultura nacionalista era confundida con un nacionalismo mecánico, (por algunos sectores periodísticos) del que ya venía haciendo uso el público mexicano desde años atrás, con la indiferencia hacia lo norteamericano, y que en cierta medida había sido benéfico para un surgimiento fílmico industrial, pero que podía ser rebasado hasta llegar a su extremo:

... al buen cinéfilo mexicano de 1942 ya se le planteaba un problema de conciencia en los más ortodoxos términos de

¹³ Ibidem. p.p. 55-56

¹⁴ Ibidem. p.p. 51-52

*terrorismo patriotero: no se podía preferir a Jean Renoir sobre Fernando de Fuentes -por ejemplo- sin recurrir quizá a un vituperable antinacionalismo.*¹⁵

La percepción del público podría resultar un arma de doble filo, ya que si no se entendía lo que los productores querían expresar, se podía llegar a una adoración mal encausada. En conclusión, el público se enajenaba bajo un patriotismo absurdo, guiado por la carencia analítica; frente a ello se podía llegar al otro extremo, al de los desnaturalizados, que si bien se manifestaban aficionados hacia la cultura hollywoodense o críticos contra la actividad fílmica nacional por el simple hecho de no ser de su agrado, portaban la misma carencia analítica al exhibirse igual o más incultos, desconociendo el cine hecho en su país, su valor y con ello la inmensa y vasta cultura, aspectos no solo inigualables sino también carentes para la materialista industria hollywoodense. El público era muy extremista, y sobre estas vertientes, gran función tenía el periodismo.

3.2 Diversificación de Géneros

Sin duda México atravesaba por buen camino y algunos de sus problemas se comenzaban a resolver; uno más (que no consistía en el financiamiento, ni en la sombra hollywoodense, sino en la calidad de las producciones), se vería detectado precisamente por la competencia, en los escritos del argentino Domingo Di Núbila para la Historia del Cine Argentino:

*México producía cada vez más películas. Casi todas tenían el primitivismo que caracterizó a las argentinas de los primeros treinta. Ninguna había conseguido repetir el éxito de "Allá en el Rancho Grande". Estaban bastante detrás, en técnica, de las nuestras; carecían de estrellas tan populares como las argentinas y su lenguaje resultaba extraño al público familiarizado con los modismos rioplatenses. En buenos aires, en 1941, pocos hubieran apostado cinco centavos al porvenir del cine mexicano. Este menosprecio por el rival se convirtió pronto en otra causa fundamental de la futura crisis de nuestro cine. Nadie advirtió que, allá en México, un grupo de empeñosos dirigentes estaba haciendo experiencia por el mismo método acierto y error que se había empleado aquí años antes. Y es que no sólo sacaban lecciones de sus errores sino también de los errores argentinos.*¹⁶

¹⁵ Ibidem. p.p. 51

¹⁶ Ibidem. p.p. 50

A la observación de *Di Núbila* se le agregaría el valor que adquirió la película virgen en tiempos de la Segunda Guerra Mundial; la ayuda Norteamericana de la que hablamos, impidió que México se quedara sin material. Argentina no corrió con la misma suerte y ese fue un motivo por lo que en un futuro no solo dejara el primer lugar de producciones en castellano, sino que cayera en una crisis severa.

Acompañado a ese método en la que el cine mexicano aprendía de sus errores y realizaba mejores cintas, se nivelarían los temas de las producciones mexicanas; anteriormente, el melodrama ranchero era la única fórmula a seguir; ahora, con el apoyo gubernamental, y con la aparición de nuevos valores, el cine nacional diversificaría sus géneros: desde las famosas comedias, pasando por los melodramas religiosos, patrióticos, cintas eróticas, maternales, infantilistas, folclóricas, psicológicas, de misterio, pintoresquistas, románticas, taurinas, de contenido de espionaje, nostálgicas, hasta las comprobadas rancheras, entre otras.

La *Época Dorada* veía como México comenzaba su exposición en el extranjero, representado por su particular forma de realización comercial que obtenía fama en Latinoamérica; frente a ello, también existieron las producciones de autor que daban la cara por el arte fílmico mexicano en los festivales internacionales, obteniendo la categoría de corriente fílmica, al igual que otras naciones pioneras en este espectáculo.

Esto quiere decir, que México aprovechó las condiciones bélicas y no solo su número aumentó, sino también sus contenidos. Primeramente el melodrama ranchero sufrió una evolución a través de su principal personaje, el Charro, al cual se le dotó de una singular valentía y un carisma que lo hacían entrañable. Antes, la comedia exponía las relaciones de los hacendados con los peones, todos en armonía, tal como lo mostró **"Allá en el Rancho Grande"** [Fernando de Fuentes/1936]; ahí, las clases sociales eran retratadas sin los inminentes prejuicios, y eso se debía en gran parte a la política Cardenista. El propio De Fuentes, Bustillo Oro, Miguel Zacarías, los hermanos Rodríguez, entre otros, se encargaron de reinventar el género, para prolongarlo un par de años más.

Pero si la actividad cinematográfica de los 30 fue sintomática a la política gubernamental, la década de los 40 no sería la excepción. El manejo presidencial de Manuel Ávila Camacho fue consecuente con su gusto al cine, apoyándolo como ya se ha visto [destacándose la creación del Banco]; su gobierno permitió las libertades para la creación de una Industria, pero no albergó un interés por las leyes, como si lo hizo Lázaro Cárdenas. En el periodo de la llamada *Época dorada*, existieron los principales avistamientos de la desunión que tanto había caracterizado al precedente industrial. Los actos de censura y las regulaciones sindicales hicieron mella en el desarrollo de la cinematografía. Así como en la administración, los contenidos fílmicos hicieron acto de presencia en el mandato avilacamachista, siendo el resultado de esas manifestaciones, que dieron vida a la gran diversificación, rompiendo con los prejuicios, manías, e informalidades.

La Cinematografía Mexicana abordaba temáticas donde pudiera incluir a las naciones rezagadas por la Guerra, como las europeas, adaptando obras de todo tipo debido a la

detención de pagos de derechos de autor. La literatura francesa y española fueron las más practicadas, mientras las obras latinas eran olvidadas, exceptuando casos individuales, como las novelas de Rómulo Gallegos. El cine mexicano se dio el lujo no solo de adaptarlas, sino parodiarlas como lo hizo *Cantinflas*.

El cargo de conciencia que invadía al cine mexicano por apartar la literatura latinoamericana, parecía recompensarse con el corte musical panamericanista que la nueva Industria presentó. Con él, llegarían nuevas caras de Argentina, Puerto Rico, Cuba, Chile, Brasil, Colombia y aquellos países que ni siquiera podían sostener la producción de un filme. Fue por éste camino que debutaría un nuevo cómico que más adelante haría competencia a *Cantinflas*: *Tin Tan*.

Las mencionadas libertades se resumían en las concepciones cabareteras, las cuales se sobre explotarían en el siguiente lustro; el cine pecaminoso lo antecedería. Muy pronto los prejuicios hacia las prostitutas se desechaban, pues éste género hizo de éstas mujeres unas *Santas* abnegadas, que caían en los burdeles por su inocencia, por soledad o simplemente por falta de dinero; generalmente, una decepción amorosa las antecedería y para variar, eran corridas de sus casas. La suerte de las pecadoras se retribuía al final, encontrando el verdadero amor, pero lo interesante era que el público simpatizaba con éstos personajes, y ya no era mal vista la cantidad de amantes que le acompañaba. La Industria se encargaba de exteriorizarlas y mostrarle al espectador sus verdaderos sentimientos.

El género que brillaba por el respaldo presidencial era el religioso, por las causas ya mencionadas; representaciones de Juan Diego, Jesús y la Virgen de Guadalupe fueron las más utilizadas. Frente a ello, el cine histórico se valió de la figura paternalista de Porfirio Díaz y de los Insurgentes. Sobre éste último, se desprendía la nostalgia porfiriana, que continuaba presentando buenas apreciaciones bajo la tutela de Bustillo Oro.

El cine nacional era aficionado a la Tauromaquia, donde hacía de los toreros figuras actorales; la fórmula melodramática de éste rubro, estaba siempre aderezada con la muerte del protagonista, luego de vencer en el ruedo al toro, mientras las mujeres sollozaban en su lecho de muerte. El drama gangsteril que tanto se ejercía en Hollywood, influyó en los cineastas de México liderados por Juan Orol, seguido de buenos intentos de Alejandro Galindo. Los Gángsters eran hombres hábiles con las armas, mundanos, perseguidos por la policía, rodeados de mujeres peligrosas, pero siempre bajo valores positivos que los conducían a ejercer la justicia por su cuenta.

El cine bélico se asemejaba a las producciones detectivescas. México apoyaba a la causa de los Aliados, e increíblemente hacía de los rancheros, los mejores agentes que enfrentarían a los japoneses, alemanes e italianos. Pedro Armendáriz era el prototipo del héroe singular que cambiaba los automóviles ostentosos y las herramientas sofisticadas, por un caballo, un par de botas y una pistola de la era revolucionaria.

Todos éstos géneros tenían una particularidad: eran historias que podían creerse [a excepción de las adaptaciones]; temáticas que parecían solo suceder en México y que conseguían el mayor logro para su funcionamiento: la identificación con los públicos

hispanos y una autonomía a nivel mundial que muy bien se demostró en los festivales. En las vías genéricas resaltaban las indigenistas y las psicológicas, autoría de los realizadores Emilio Fernández y Julio Bracho, respectivamente.

Con la participación Bracho y Fernández en la Cinematografía Mexicana, se creaban dos vertientes, la que colocaba al primero en un ambiente urbano y al segundo en uno rural; la crítica los catalogaba de la siguiente manera, en base a su raza, a su conducta, a sus orígenes, en sus producciones:

El socialismo de Bracho es pensado, aprendido en libros, extraído de la cultura que representó en México un día el grupo donde nació. El socialismo de Emilio Fernández no es pensado, es sentido, extraído de las lágrimas, de la sangre de su pueblo. Al socialismo de Bracho se le notan las clases aprendidas en la Universidad y las largas vigilias nocturnas leyendo libros y libros. El socialismo de Fernández, todavía conserva la quemadura de la pólvora y el humo del fusil. Por eso el socialismo de Bracho nos hace pensar, nos convence con razones y nos deleita, artísticamente, en nuestra parte intelectual. Por eso el socialismo de Emilio Fernández nos estruja, nos convence con lágrimas, nos angustia hasta el paroxismo, y nos deleita, artísticamente, en nuestro sentimiento. Julio Bracho piensa. Emilio Fernández llora. Julio Bracho es nuestro pensamiento hecho arte. Emilio Fernández es el arte de nuestro sentimiento. Bracho es la acción. Fernández la emoción.¹⁷

Gracias al éxito contundente de las cintas protagonizadas por *Cantinflas*, los productores se aventuraban a explotar el género, fuera en ambientes urbanos o rurales. A medida que se presentaban un mayor número de filmes, el melodrama también cobraba fuerza, augurando como mencionamos, la sobre explotación [como en su momento fue la comedia ranchera] de la temática prostibularia. Los géneros iban de la mano de la consolidación de sus estrellas, que día a día se sumaban a la exitosa lista del llamado *Star System Mexicano*.

3.2.1 Filmes Clave

En éste apartado corresponde presentar las cintas artísticas más representativas de la *Época Dorada*, mismas que dieron una cara fílmica por la nación a nivel mundial, empezando a constituir en lo concerniente al celuloide, una identidad cultural y social.

¹⁷ Ibidem. p.p. 112

La primera cinta que arriba a este grupo, **“¡Ay, Jalisco, no te rajes!”** [1941/Joselito Rodríguez], era la causante de que el gobierno rectificara el decreto cardenista [la exhibición de por lo menos una cinta mexicana, en las salas], debido a su éxito en taquilla. Ésta producción era una de las pocas que se basaba en la LITERATURA MEXICANA, pues estaba basada en la novela homónima del escritor Aurelio Robles Castillo, publicada en 1937. Cabe resaltar la participación de Ismael Rodríguez [hermano de Joselito], realizando la adaptación correspondiente y a quien el futuro le depararía una mejor carrera.

“¡Ay, Jalisco, no te rajes!”, era una cinta ranchera que homenajeaba a la ciudad de Jalisco; siguiendo con el legado que había dejado **“Allá en el Rancho Grande”** [1936/Fernando de Fuentes], la cinta de Rodríguez revolucionaba el género haciendo del Charro protagonista, un arrojado héroe. Si Tito Guízar era un noble interprete en la cinta de De Fuentes que mostraba un menor ímpetu, Rodríguez presentaba al más despabilado Jorge Negrete, conocedor del juego de la baraja, la utilización de armas de fuego, el negocio de peleas de gallos, el cuidado de ganado y que arreglaba sus problemas a base de puños. En suma, el nuevo molde del Charro que ofrecía Rodríguez, el cual también era cantante, lograba una mayor identificación con el público, pues el carácter del personaje se mostraba más visceral, valentón, impulsivo y eso ganaba terreno en la identificación mexicana.

La novela de Robles Castillo narra un hecho verídico sobre un hombre llamado Rodolfo Álvarez del Castillo alias *El Remington*, personaje metido en la guerra cristera, y de quien se dice introdujo a los mariachis jaliscienses, a la capital de la república, por allá del año de 1927; Robles Castillo transformó a esa persona para su novela en el personaje llamado *El Ametralladora*.

El personaje de Negrete, plasmaría el estereotipo del ranchero arrogante y con tintes machistas que le funcionaría para futuras cintas; en su pareja protagónica, Gloria Marín, encontraría una buena química siendo ella la mujer abnegada dispuesta al sacrificio por la felicidad de su amado; juntos harían diez películas más. Esta cinta, también dejaría buenas impresiones para el villano, Miguel Inclán, especializándose en personajes asesinos, mientras que la actriz infantil, Evita Muñoz *Chachita*, se haría famosa gracias a su singular precocidad.

Fue increíble el éxito taquillero tanto en México como los Estados Unidos, que la distribuidora CLASA, liquidó con 100 mil dólares a los hermanos Rodríguez por el filme, cuando el costo promedio de una cinta mexicana era de 300 o 350 mil pesos.

El buen paso que comenzaba a tener el Cine en México, iba acompañado por el debut de dos directores que serían cardinales en la Historia de la Filmografía Mexicana: Julio Bracho y Emilio Fernández. El hecho de que se mencionen las óperas primas de ambos, obedece a la calidad que portaron durante la *Época Dorada*, como los mejores realizadores de la temporada.

La productora FILMS MUNDIALES, auspiciada por capitalistas franceses y dueños del almacén Palacio de Hierro, habían puesto a la cabeza a Agustín J. Fink, una persona culta para llevar a cabo sus propósitos; Fink confió en el duranguense Julio Bracho quien contaba con 32 años de edad, para dirigir el filme, que significaba el debut del mismo: **“¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!”**/1941. Bracho, también argumentista del proyecto, contaba con experiencia en Teatro, y en Cine había tenido maestros extranjeros.

“¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!”/1941 fue una obra protagonizada por Mapy Cortés, Arturo de Córdova y Joaquín Pardavé, éste último en su famoso personaje de lagartijo porfiriano. La cinta de Bracho se asumió a la corriente nostálgica, la cual se vio regenerada al darle una ironía y una distinta apreciación de la *belle époque* [menos sentimentalista y si más cinematográfica]; rápidamente se le consideró predecesora de **“En tiempos de Don Porfirio”** [Juan Bustillo de Oro/1939].

Bracho atribuía aspectos de la actualidad, a pesar de retratar una época conservadora; también se le asemejó con las obras de Ramón Pereda, cuando ambos se burlaban de las costumbres de aquellos tiempos (Pereda ponía a bailar conga a la sociedad del siglo XVI y Bracho exhibía a dos solteronas al cantar, imitando a un par de remos, mientras eran acompañadas por los acordes del piano). Todo esto no era más que un culto a la modernidad, aún cuando se instalaba en otros tiempos.

“¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!” recaudó la cifra histórica de 137,001 dólares en sus tres primeras semanas de exhibición; la cinta obtendría buenas críticas, al igual que Bracho quien alcanzaría gran popularidad en tan solo ésta, su primera producción, fotografiada por Gabriel Figueroa, otro valor que se destacaba como el mejor en su ramo.

Por su parte, Emilio Fernández se presentaba en la Cinematografía con la cinta **“La isla de la pasión”**/1941, protagonizada por David Silva, Pituka de Foronda, Isabela Corona y Pedro Armendáriz. La historia que quería llevar el realizador a la pantalla, resultaba ambiciosa, costándole 5 años en cristalizarse; desde la década pasada, tenía el sueño de convertirse en director y tuvo que conseguir los medios para plasmar una visión alterna de la Revolución, situando la acción en una Isla cercana a Panamá, donde una tropa ignorante de los acontecimientos sucedidos en la capital y todo el país mexicano, realiza su propia lucha, liberándose de la tiranía de los soldados que intentaban esclavizarlos; al final, los sobrevivientes de la gesta en la Isla, luchan contra los invasores extranjeros, en un acontecimiento heroico.

Éste debut revelaba los gustos y manías del director, mismos que lo identificarían en futuras cintas; los sentimientos profundos que desembocaban en la violencia irreflexiva y los discursos patrióticos, eran un ejemplo de lo anteriormente dicho; el erotismo y la melancolía, serían modismos pilares de sus cintas. Aún cuando el melodrama de aventuras resultaba en momentos grotesco, también vislumbraba el refuerzo de la corriente de ese género en éste coahuilense, que realizaba cintas con alardes nacionalistas. Fernández tuvo que conseguir presupuesto con un coproductor de una cinta añeja, **“El Tigre de**

Yautepec" [Fernando de Fuentes/1933]; el General Azcárate, fue quien aportó 100 mil pesos para la elaboración del filme. Al final, sería una coproducción entre México, España y Argentina.

Saltándonos unos meses, en 1943 se presentarían las mejores obras de algunos directores, mismas que obtendrían un inusitado éxito que traspasaría el mercado hispano, para llegar a otros países de lengua no castellana

"Flor Silvestre" [1943/Emilio Fernández], retomaba el tema de la Revolución Mexicana sin caer en la nostalgia, sin presentar personajes históricos; la historia se alojaba en el movimiento donde también existieron héroes, no conocidos, pero que sufrieron la represión de los hacendados, de los bandidos que aprovecharon la revuelta para despojar a los inocentes, a los de buena cusa. Ésta película era una adaptación de la novela *Sucedió Ayer*, de Fernando Robles.

"Flor Silvestre" hacia culto al amor por la tierra, a los actos heroicos de personas anónimas. Este filme de Fernández resultaba mejor y más convincente que sus dos anteriores; dejaba atrás las fantasías urdidas para presentar una retórica creíble. Con ayuda del guionista Mauricio Magdaleno, adaptaba una historia donde resaltara los valores del mexicanismo; donde las reacciones viscerales [que se presentan en los filmes de Fernández], abogaran por una justificación; todos éstos elementos eran representados con una naturalidad, guiadas por el orgullo, la dignificación y los ideales.

Por su parte, la belleza plástica, característica de Gabriel Figueroa, llegaba a un grado sublime, con las clásicas nubes fotogénicas, el paisaje retratable y los simbolismos del ruralismo:

Corresponde a la dupla Fernández-Figueroa el innegable mérito de aprovechar la coyuntura de reencauzar la estética nacionalista y llevarla a niveles de calidad y rigor sólo comparables con la genialidad de Eisenstein-Tissé... el equipo Fernández-Figueroa plasma un lirismo inusitado que posteriormente les valdría el reconocimiento en festivales; con ello se consume el viejo anhelo de los cineastas mexicanos: imponer al mundo una imagen fílmica de nuestra nacionalidad y nuestra historia, contempladas como elementos de "legítimo orgullo".¹⁸

La obra era protagonizada por Pedro Armendáriz [actor en el que Fernández se proyectaba a través de sus personajes] y Dolores del Río, la estrella mexicana más rentable, residente en Hollywood; ella hacía su debut en el cine nacional y mediante su belleza y porte, simbolizaría a la mujer mexicana. Ambos, junto con Emilio Fernández,

¹⁸ DE LA VEGA, Alfaro. *La Industria Cinematográfica Mexicana: perfil histórico-social*. Universidad de Guadalajara. México, 1991. p.p. 34-35

Mauricio Magdaleno y Gabriel Figueroa, conformarían el equipo de lujo de la Industria Fílmica, que apostaría por la continuidad, realizando filmes exportables.

Otra cinta que resaltaría en el mismo año, sería la realizada por Fernando de Fuentes, **“Doña Bárbara”**/1943; este filme tendría como primer resalte, la eterna y famosa adopción que adquiriría María Félix como mujer temible, devoradora de hombres, bella hembra de personalidad masculina, fuerte de carácter, y manipuladora de los sentimientos masculinos. Éste prestigio rebasaría las pantallas, para darle el crédito a Félix, el de única Diva del Cine Mexicano.

La historia se desarrollaba en Venezuela, puesto que se trataba de una adaptación de una novela del venezolano Rómulo Gallegos, quien también se encargaría del argumento. Félix parecía embrujar con su belleza a los hombres de mayor injerencia de la localidad, y convertirlos en sus esclavos, como en el caso de Andrés Soler quien en un arranque de borrachera, pretendía vender a su hija María Elena Marqués por una botella de whisky. Solo la llegada del héroe Julián Soler, echaba por tierra los planes de la malévola mujer, quien por primera vez se enamoraba de su víctima.

Cabe mencionar que el papel protagónico femenino, estaba pensando para Isabela Corona, pero con la incursión de la productora CLASA, con Salvador Elizondo al frente, los planes cambiaron sustituyendo a la actriz; no había duda que ese papel estaba destinado para Félix jugando un papel trascendental no solo en su carrera y en el cine mexicano, sino en su vida personal al adoptar esa personalidad que la convertiría en una mitología actoral.

Julio Bracho volvería con una obra considerada como su mejor película: **“Distinto Amanecer”** [1943]. Contrario a Emilio Fernández y sus historias rurales, Bracho centraría su talento a la vida ciudadana; pero no la presentaba de forma artificial, como se estereotipaba al capitalino, sino como un escenario con características propias, donde también podían suceder historias interesantes.

De una atmósfera realista, Bracho se basaba para este filme, en una obra titulada La vida conyugal, de Max Aub; Gabriel Figueroa repetía bajo las órdenes de Bracho, encargándose de la Fotografía; Xavier Villaurrutia, gran amigo del director, lo apoyaría en los diálogos; la joven Matilde Landeta, de quien más adelante se hablará, fungía como Apuntadora.

Andrea Palma, hermana del director y quien ya había trabajado en el cine mexicano, protagonizaba en compañía de Pedro Armendáriz esta cinta melodramática de persecuciones policíacas, corrupciones gubernamentales y trasfondos sindicales. El filme también se acercaba al ambiente cabaretero, con la inclusión de la dama en el negocio; se vuelve a hacer referencia a la excomunión de éstas mujeres, cuando lo que hacen, lo hacen por mantener económicamente a sus familias. Bracho hacía alusión a la discordia, cuando la pareja protagónica se enamoraba y la presencia de un tercero (amigo de la juventud de ambos y ahora esposo de ella), impedía la culminación de su amor

En resumen, **“Distinto Amanecer”** valía por su innovación de romper con los esquemas cinematográficos y valorar la riqueza que aportaba la Ciudad; éste filme psicológico y moralista, representaba una alternativa que pocas veces se había explorado: el cine urbanizado de estímulo cerebral, envuelto en su propio folclor.

En el rubro de las adaptaciones, otro director presentaría su mejor filme: **“La vida inútil del Pito Pérez”**/1943, del veterano Miguel Contreras Torres; ésta cinta cobraría doble importancia, pues se trataba de una adaptación de una novela mexicana, escrita por José Rubén Romero.

Éste director quien había ganado fama y reputación realizando filmes de género historicista y quien por cierto ya venía practicando otros, presentaba ahora una historia melodramática, con tintes humorísticos. Su figura central recaía en el actor cómico Manuel Medel [a quien se le recuerda acompañando los inicios de *Cantinflas* en el cine] “rescatándolo” para personificar esta cinta, la cual significaría su mayor logro en el Cine Mexicano.

La historia se centraba en el borracho y vagabundo *Pito Pérez* (Manuel Medel), un hombre desenfadado, que a pesar de la amargura con que transcurre su vida, la ve con buen ánimo; la apaciguidad de su carácter, hacía que sus semejantes se aprovecharan de él, al grado de la burla; toda una serie de vicisitudes le ocurrían tanto en su vida laboral como amorosa, representada esta última con las actrices Katy Jurado y Elvia Saucedo.

El filme resultaría costumbrista y por demás sentimental; a pesar de significar una corriente desgastada en aquellos tiempos, eso mismo representaba su principal arma, para ofrecer una historia pintoresca, donde el público se compadeciera de su protagonista. Contreras Torres lograba “detener” el tiempo del filme, para adentrarnos en la nostalgia del personaje e identificarnos plenamente con sus sentimientos [acostumbrada manía del ser humano, de inclinar su afecto por el débil, que por el fuerte, por el pobre que por el rico].

Un filme que para muchos conocedores del cine, superaría a las mencionadas [que en cierta medida estaban sobrevaloradas], sería **“Tribunal de Justicia”** [Alejandro Galindo/1943], debido a su temática y a la forma en que se presentaba; sin embargo, pasaría inadvertida por la sociedad, que aún no tenía la capacidad de asimilar éste tipo de cintas.

La cinta trataba del desarrollo de un juicio en contra de un carpintero, al que se le acusaba de homicidio, hacia un infante de acomodada posición social. Galindo quien traía influencias Hollywoodenses, veía acrecentada su admiración a ese cine con la presentación de la cinta de Orson Welles, **“El Ciudadano Kane”**. Era así que bajo ese antecedente, filmaba **“Tribunal de Justicia”**, una cinta que se desarrollaba en Estados Unidos y que se basaba en un suceso real, del que mucho se habló.

A pesar de la mencionada admiración, Galindo ridiculizaba a la sociedad norteamericana [siempre en aras de la publicidad, aún cuando se trate de temas serios]; el realizador hacía una especie de circo, con una gama de personajes pintorescos que nada tenían que ver en el acto: hizo del Juicio un Show [mientras el público presente cruzaba apuestas sobre el fallo,

un locutor narraba el evento como si se tratara de un acontecimiento deportivo], listo para perder su valor jurídico y convertirse en un espectáculo masivo; éstas implementaciones, no eran mas que una sátira al sistema mercantilista de los norteamericanos, que con frecuencia ignoraban el sentido de la moral.

Juan Bustillo Oro, ese director que se especializaba en el género nostálgico de la *Belle Epoque*, presentaba lo que algunos críticos consideraban su mejor película: **“México de mis recuerdos”**/1943. De nuevo utilizaba la imagen de Porfirio Díaz para centrar la historia; al igual que lo había realizado en la cinta **“En tiempos de Don Porfirio”**/1939, reconstruía el ambiente de principios del siglo XX, alojándose en el fin del autoritarismo.

Pero lo que la hacía diferente, era que manejaba la figura del Presidente ya no como una referencia, o un “adorno”, sino inmiscuido en la trama, contribuyendo a la comicidad como eslabón para las ocurrencias de Joaquín Pardavé [infaltable en estos casos]; claro que Bustillo Oro cuidaba la figura del mandatario, sin exponerlo de más, a arriesgarse a una caricaturización.

Además de Pardavé, participaban Fernando Soler, Antonio R. Frausto como el presidente Díaz y Sofía Álvarez, quien daba una de sus mejores actuaciones explotada en el ámbito musical. La escenografía, en la que era incluido el Teatro Principal donde sucedían los eventos sonoros, era por demás atinada; Bustillo Oro no solo reverenciaba la nostalgia en la figura paternalista, sino que construía los interiores y exteriores, haciendo un filme realista.

Una cinta más de Emilio Fernández se presentaba en las salas, la cual sería la afortunada en recorrer Europa a través de los festivales, dándole una cara a la cinematografía mexicana; de vuelta con su “equipo de lujo”, Fernández presentaba **“María Candelaria”**/1943. Esta cinta, que volvía a realizar una retrospectiva, se situaba ahora un par de años antes de la Revolución Mexicana [acontecimiento que ensalzaba al mexicano y del cual el director veneraba]; el escenario era Xochimilco, exterior que fascinaba a Fernández en el cual, nueve años atrás se encontraba protagonizando la cinta **“Janitzio”**/1934.

La trama, protagonizada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz, mezclaba los valores indígenas con sus mismos prejuicios. La intromisión de los habitantes urbanos venía a desencadenar la fatalidad en la pareja. Fernández tenía la intención con ésta cinta, de rescatar esos valores, fijación que se convertía en la premisa obligatoria del resto de sus obras. De nuevo el amor hacia la tierra se hacía presente en sus discursos agraristas. También adoptaba el pensamiento esteticista sobre la concepción del indio [salvaje domable] y su redención con la Iglesia, que representaba un paternalismo para el personaje. La exaltación al indigenismo se podía ver no solo en la historia, sino en sus imágenes que parecían fieles retratos de pinturas costumbristas, cualidad que distinguía al fotógrafo del filme Gabriel Figueroa.

La belleza plástica impresa en el filme y su lenguaje lírico, dieron a **“María Candelaria”** un sello propio que lo mismo gustaba en México, que en países de Europa; en el festival de Cannes lograría un éxito fascinando a propios; entre ellos se encontraba el francés George Sadoul quien quedó hipnotizado por el contenido de la cinta; años más tardes, pasado el impacto, los críticos y alabadores pudieron darse cuenta de la atracción que el filme provocó en los europeos, calificándosele como exótico, término común en el que caían por la precariedad progresiva que veían en México.

El pintor mexicano Diego Rivera, había anticipado su percepción del filme, no pasando por alto la apuesta a la que hizo Fernández por resolver la desubicación trama–espacio; Rivera veía a Xochimilco [al igual que los historiadores], como un prostíbulo y no un lugar de flores.

El norteamericano Norman Foster también figuraría durante su estancia en la Industria Mexicana y en su debut, paradójicamente, adaptaba una de las obras literarias nacionales más importantes de los últimos años, misma que ya había sido llevada al cine en dos ocasiones, una silente y una más, pionera del cine sonoro: *Santa*, del escritor Federico Gamboa.

Aprovechando el Boom que se venía gestando sobre el cine cabaretero, Foster hacía lucir a una Esther Fernández en el papel principal de **“Santa”/1943**, como una joven descarriada, perseguida por la fatalidad, la cual la llevaría a inmiscuirse a un prostíbulo. El melodrama de aquellos tiempos, explotaba a las heroínas mártires que comenzaban su vida sexual mediante un engaño y luego sufrían los prejuicios machistas, que las orillaban a autoexiliarse de la vida decente. Todas las Santas del cine mexicano explotaban muy bien éstas características.

Y Foster no era la excepción en la regla dramática, pues le daba una riqueza de matices atrayentes a su *Santa*, haciéndola reaccionar a las vicisitudes de la adolescencia y a la irresponsabilidad de sus actos. La *Santa* de Foster actuaba conforme a sus instintos viscerales; luego de que los emocionales la hubieran traicionado [cuando era abandonada por su primer y único amor]; sin duda su carga emocional [producto del embarazo y luego el aborto natural], contribuía para que la mujer eligiera vivir en un prostíbulo, el único lugar donde encontraba un refugio para sus penas. El músico Agustín Lara realizaba la música y su participación se comenzaba a volver una referencia obligatoria en éste tipo de géneros. Con ésta producción, Foster se ganaba un lugar en la Industria, representando la que sería la mejor adaptación de la novela de Gamboa, de todas las que se le hicieran.

El propio Norman Foster realizaría una segunda cinta con la mayoría de su reparto anterior, que sería bien recibida por la crítica; Esther Fernández volvía a protagonizar éste filme, junto con Ricardo Montalbán, llamado **“La Fuga”/1943**. Ésta era otra adaptación, ésta vez de la novela francesa *Bola de Sebo*, del escritor Guy de Maupassant; la trama se centraba en la invasión francesa a territorio mexicano. Foster hacía de la adaptación un melodrama, pasando a segundo plano la historicidad.

La relación de los personajes principales [una mexicana y un francés], aparecía en el filme de forma creíble que aunque se tratara de un melodrama, Foster sabía dosificar las escenas entre ambos. Los momentos más impactantes de la cinta, lo constituían las secuencias de la batalla, donde Gabriel Figueroa hacía buen retrato de los paisajes. Foster supo filmar el encuentro, el cual sería aderezado con la edición. La actriz norteamericana Sally Blane, quien aparecía en el filme, era esposa de Foster.

Para 1944 la inventiva del cine mexicano se volvía a poner de manifiesto y varios de sus protagonistas continuaron con sus temáticas al reconocer el éxito que les habían heredado.

Emilio Fernández realizaba su tercera película con su ya conocido “equipo de lujo” [Del Río, Armendáriz, Figueroa y Magdaleno], siendo ésta su primera cinta urbana: **“Las abandonadas”**/1944. Ubicada en tiempos de la Revolución -de nuevo-, Fernández hacía de Dolores del Río una madre soltera [patrón ya visto en **“Flor Silvestre”**/1943] y trasladaba las acciones a la capital, en el submundo de los burdeles, donde la protagonista caía hasta lo más bajo para darle una vida sin carencias a su hijo. En el camino del sacrificio, Del Río vivía las vicisitudes de la vida al conocer a un General -Armendáriz-, con quien parecía recobrar la felicidad de pareja, aunque el destino le volviera a jugar una mala pasada [el General en realidad no lo era, sino un impostor que terminaba pagando las cuentas de su imitado].

Una vez más la heroína tenía que remar contra la corriente, pasando un largo tiempo en la cárcel, acusada de complicidad con el General (ya que se creía que él formaba parte de la famosa banda del Automóvil Gris); saliendo de su condena, trabajaba arduamente para ver realizado a su hijo, quien permanecía en un orfanato y desconociendo la suerte de su madre. De nuevo el sacrificio y ella prefería declararse por muerta para nunca tener que provocar una vergüenza a su hijo. Al final, el vástago, convertido en un joven, conseguía realizarse y la madre, fingiendo ser una curiosa, lograba escuchar el examen profesional de su hijo.

El cambio de escenario, lejos de perjudicar favoreció la carrera del *Indio*, quien lograba con éste filme un nuevo éxito en taquilla, después de sufrir los problemas de censura, que más adelante se explicarán; pero **“Las abandonadas”** no solo lograba la aceptación del público, ni el acierto del cambio de escenario, o la confirmación de su carrera, sino que además era considerada por los expertos, como una joya del neorrealismo del cine nacional, que por aquellos tiempos era un halago por considerarse la nueva tendencia de la élite cinematográfica mundial. La Fotografía de Figueroa [con esplendores visuales en interiores], la escenografía de Manuel Fontanals y el vestuario, resaltarían en la cinta.

También se presentaría **“Bugambilia”**/1944, la cual venía a ser la cinta que terminara con la asociación de Fernández y su “equipo de lujo”; y ello se debía al final del idilio que vivía el director con la actriz Dolores del Río.

De nuevo, se contaba una historia de amor que resultaba convencional y que terminaba con la muerte de alguno de ellos y la soledad del otro. En ésta ocasión, el escenario eran las minas de la ciudad de Guanajuato, donde se resaltaba la lucha de clases sociales como impedimento de la felicidad de la pareja; el personaje del actor Julio Villarreal como padre

de la protagonista, vivía en el prejuicio de la condición social de su yerno; a esto se agregaban un par de enamorados adinerados, que perseguían el amor de la joven.

Cerrando ésta serie de cuatro cintas, se podía apreciar la sociología del mundo de Fernández, donde varios patrones se repetían [siendo el más importante la infelicidad de los protagonistas, ligada con la muerte], fungiendo como proyecciones de sus más grandes deseos; en resumen, el *Indio* Fernández era un director “tosco”, pero proclive al amor [a su manera], desplegando un cosmos donde se asomara un dejo de delicadeza, dentro de un universo preponderante de salvajismos.

Por su parte, Julio Bracho volvía a presentar un filme cerebral llamado **“Crepúsculo”**/1944, manteniéndolo en la élite del cine mexicano. El director se asesoraba por un verdadero cirujano y un psiquiatra, para escribir una historia basada en las inclinaciones del subconsciente de un médico, como telón de una obsesión amorosa. Tocaba el turno al galán Arturo de Córdova protagonizar ésta cinta en compañía de Gloria Marín y Lilia Michel.

El filme que se encontraba lleno de simbolismos, proyectaba la madurez de Bracho en su capacidad por tratar temas tan volátiles y su habilidad para controlarlos, sin caer en la complejidad; jugaba con el instinto del ser humano ante una sociedad llena de valores; ese instinto se debía a la debilidad que le creaba al personaje masculino sobre la presencia de una mujer, como objeto de su deseo, concepto implícito del director dentro del filme.

“Crepúsculo” venía a cambiar la forma de presentar el cine nacional, aunque una vez abandonada por el respaldo prestigioso del director -del cual habría de carecer a futuro-, se descubriría ésta cinta como petulante y de ambiciones ambiguas.

“La Barraca”/1944 era un filme basado en la pieza del español Vicente Blasco Ibáñez, que marcaría su éxito por dos elementos:

- 1) Por el debut en la dirección del chihuahuense Roberto Gavaldón, quien ya llevaba 11 años asistiendo a un par de directores, teniendo como maestro personal al cineasta Gabriel Soria.
- 2) Por considerarse a ésta cinta, la mejor producción mexicana de ambiente español que se realizó en la Industria Fílmica. Exiliados de su país a causa de la Guerra Civil, muchos españoles llegaron a México en busca no solo de desarrollar sus habilidades artísticas, sino de encontrar una liberación de las hostilidades que vivían en su tierra.

Los refugiados españoles se reflejaban con la cinta, en particular con la honestidad y la perseverancia de los personajes del filme [sobre cómo eran maltratados psicológicamente, justo como ellos lo habían sufrido en la vida real bajo el gobierno franquista]; también simbolizaban en una de las escenas, la del exilio, su sentir sobre ser los únicos y legítimos herederos de la verdadera España, adoptando una actitud mesurada. La quemazón de la barraca abordaba de forma metafórica para ellos, la pérdida de una nación, pero no de la identidad. El éxito de **“La Barraca”** se debería más a una combinación de la

experiencia con la casualidad, pues Gavaldón trastocaría un tema sintomático, sin medir las consecuencias, obteniendo un filme de tendencias liberales, revolucionarias y por consiguiente, universal.

Es lógico que la participación española en la película fuera mayor que en otras ocasiones: ubicada en territorios españoles, sobre una novela española, adaptada por la heredera del célebre escritor en compañía de otro compatriota, Paulino Masip; con escenografía a manos de Vicente Petit y Francisco Marco Chillet (españoles); músicos y algunos actores de la misma nacionalidad, como Blanch, Morillo, José Baviera y hasta Domingo Soler quien resultaba vinculado, debido a su ascendencia valenciana.

Destacaba la fotografía del mexicano Víctor Herrera, quien se olvidaba de los famosos close ups y de la tendencia teatral con que se presentaban los temas ibéricos. Todo bajo el estilo académico y la frialdad fílmica, características del cine de Gavaldón.

Norman Foster presentaba **“La hora de la verdad”**/1944, mismo que rebasaría el éxito de **“Santa”**/1943, la que fuera su obra maestra en el cine mexicano. La historia se basaba en la vida de un torero para formarse como tal; primeramente debía superar la locura de su mujer, para después, cuando hubo de enamorarse de nuevo, vivir bajo el desconocimiento del embarazo de su nueva pareja. Alrededor de la historia, el incipiente torero debía pasar problemas económicos, el rechazo de su suegro y la suerte que jugaba en cada corrida.

Lejos de lo convencional que resultaban todos los filmes taurinos, donde el héroe vencía el peligro para después casarse con su prometida, **“La hora de la verdad”** tomaba esos patrones para mezclarlos con otros más ambiciosos. El protagonista moría, no sin antes vencer al Toro: la victoria contra el animal, simbolizaba la que hubo de realizar en la vida real. Curiosamente, ésta historia se la escribiría una actriz, Raquel Rojas, quien incursionaba en éste medio. El melodrama taurino llevaba en sus roles protagónicos a Ricardo Montalbán, Virginia Serret, Lilia Michel, Carlos Orellana y Miguel Ángel Ferriz. La película era destacable, en particular, por el ambiente creado consolidándose como la mejor cinta taurina del cine nacional.

José Luis Bueno debutaba como director de un filme polémico: **“Cuando escuches este vals”**/1943; la cinta llevaba ese significado, debido al resultado de las opiniones que se dividían; mientras unos encontraban la producción sublime, otros la manifestaban conformista.

La historia de aventuras y espionaje, centraba su trama en la vida de unos alumnos del Colegio Militar, quienes realizaban misiones especiales como agentes del servicio secreto. El ambiente cabaretil se mezclaba en esta cinta; los prejuicios de los Generales y las trampas de los espías completaban los conflictos.

El actor Tomás Perrín, escribiría el argumento de éste melodrama de sacrificios; por su parte, Ana María Custodio [hermana del crítico Álvaro Custodio], no participaría en otra

cinta nacional, al igual que el director [injustamente] a quien no aceptaría la recién formada Sección de Directores del STPC, en uno de sus múltiples actos de mezquindad.

Los directores comenzaban a pecar de soberbia y se manifestaban suficientes, para acoplarse a la actividad cuantitativa fílmica. Dentro de ese enrejado sindical que habían construido, presentaban las últimas producciones que se alojaban en la llamada *época de oro*.

Juan Bustillo Oro llevaba a la pantalla **"Canaima"**/1945, filme basado en la novela del venezolano Rómulo Gallegos; el escritor, viniendo de un problema de identidad en su país, presentaba otra historia sintomática, también ubicada en territorios sudamericanos. Con ésta cinta se podían apreciar las obsesiones de Gallegos, pues la historia se asemejaba con otra anterior también llevada a la pantalla, **"Doña Bárbara"** [Fernando de Fuentes/1943], donde el personaje posesionado recaía en María Félix. La escenografía de Luis Moya, al representar una selva en interiores, no lo haría verosímil.

Protagonizada por Jorge Negrete y Rosario Granados, la trama se desarrollaba en la Ciudad de Bolívar, donde el Dios Canaima se posesionaba del alma del héroe, que tenía una representación simbólica en la figura del actor Andrés Soler.

"Cuando lloran los valientes"/1945 era una cinta de aventuras folclóricas y norteñas, dirigida por Ismael Rodríguez. Ubicada en la ciudad de Monterrey en los tiempos de las revueltas entre Federales y Rebeldes -1860, exactamente-, ésta película sobresalía por contener los primeros avistamientos del estilo del director: exaltación del machismo, truculencias, sentimentalismos, revelaciones casuales de parentesco, etc; todos éstos elementos mezclados a futuro con la tendencia arrabalera, darían a Rodríguez la mayor popularidad de los cineastas en el Cine Mexicano.

También se derivaba de éste filme el inicio de una asociación fructífera entre el director y la actriz Blanca Estela Pavón y el argumentista y actor regiomontano, Rogelio A. González -ambos provenientes de la actuación en programas radiofónicos-; Pavón alternaba en esta cinta con un Pedro Infante, valor que el realizador ya comenzaba a trabajar. **"Cuando lloran los valientes"** se basaba en un cuento radiofónico de Pepe Peña.

Julio Bracho refrendaba su lugar de privilegio en el Cine Mexicano con el drama **"El monje blanco"**/1945, una cinta de época basada en la pieza teatral del español Eduardo Marquina [escritor contemporáneo renacentista], y construida en forma de verso.

La historia se ubicaba en el siglo XIII, donde María Félix representaba a un monje con un aura especial, que regresaba de un destierro para recuperar lo perdido. **"El monje blanco"** resultaba un filme un poco confuso y artificial, pero superaba la minuciosidad de **"Crepúsculo"**/1944 y la frivolidad de **"La corte del Faraón"**/1943, películas anteriores de Bracho. Los diálogos de Xavier Villaurrutia terminaban siendo más atrayentes que los originales, mientras que la fotografía de Alex Phillips hubiese sido sublime de no ser por los laboratoristas, que echarían a perder los efectos que pretendía el

norteamericano; por su parte, Bracho abusaba de los planos inclinados; de los actores se podía decir que mantenían una buena interpretación.

La cinta gozó de una buena audiencia, más atraída por los nombres de Bracho y Félix, figuras determinantes de la Industria. El mérito de ésta producción se centraba en la representación de una parte de la cultura italiana, con una buena escenografía y un buen vestuario, que remitían claramente a la época medieval.

De nuevo una novela de Rómulo Gallegos era llevada a la pantalla; **"Cantaclaro"**/1945 era un melodrama con todos los patrones estigmatizados del venezolano, ubicado en su tierra natal y en un ambiente rural. Julio Bracho era el encargado de dirigir éste filme producido por el norteamericano Francis Alstock, empleado de la empresa hollywoodense 20th Century Fox, los cuales volvían a suplantar los exteriores que exigía la trama [en este caso la selva], por los homofóbicos estudios, lacerando la verosimilitud.

En la historia Antonio Badú era un hombre generoso que representaba la voz del pueblo; más tarde, ayudaba a sanar las preocupaciones de un viejo que de joven había perdido a su mujer y que veía en su hija -Esther Fernández- la representación de su amada y el pago justo a la suerte que había corrido. En el filme la fotografía de Gabriel Figueroa, deleitándose con las nubes y árboles secos en simbolismo de los acontecimientos, era destacable.

Siguiendo con la vena de las adaptaciones, **"Cantaclaro"** trataba de ser fiel a su literatura sin que pudiera lograr una autonomía. Filmes como **"Doña Bárbara"** [Fernando de Fuentes/1943], **"La trepadora"** [Gilberto Martínez Solares/1944] y **"Canaima"** [Juan Bustillo Oro/1945] eran un claro ejemplo, que aunque cada una conseguía importantes aportaciones al Cine Mexicano, su valor más grande recaía en enaltecer el nombre de Rómulo Gallegos como uno de los escritores más representativos de la época y el más importante de Venezuela.

Conocida la ideología de Emilio Fernández sobre lo nacional y su postura frente a lo extranjero sin caer en la xenofobia, **"La perla"**/1945 era una película que aunque provenía de la mente de una persona con una cultura muy polarizada a la mexicana [argumento del norteamericano John Steinbeck], lograba abordar una historia en nuestro país; Fernández sabía explotarla y le magnificaba los aspectos que concordaban con su estilo, como la valerosidad, la unión, la lucha entre los ricos y los pobres, los interesados y los honestos.

La historia se basaba en un matrimonio humilde de indígenas pescadores que con el hallazgo de una perla, despertaban la envidia en toda la región. La cinta reflejaba la problemática social de los poderosos frente a los necesitados; al primero se le conceptualizaba como avaro, mientras que al segundo como ingenuo e inmerecedor del progreso; por esto, Fernández quedaba complacido en filmar una historia proclive a sus sentimientos. Pedro Armendáriz y María Elena Marqués protagonizaban ésta historia.

Gabriel Figueroa de nuevo trabajaba para el *Indio* y retrataba buenas secuencias estáticas, haciéndolo frío, tal cual tenía conceptualizado el director. **“La perla”** consiguió el éxito a nivel internacional y fue la inauguradora de un nuevo complejo: el México.

La ya mencionada moda en que se convirtieron las adaptaciones del venezolano Rómulo Gallegos en el Cine Mexicano, dejaría una huella profunda no solo de estilo sino de aprendizaje, que varios directores optarían por seguir; Fernando de Fuentes volvía a inspirarse en esos elementos -recuérdese **“Doña Bárbara”/1943-** para realizar **“La selva de fuego”/1945**, con Dolores del Río y Arturo de Córdova como sus protagonistas.

Éste filme volvía a confrontar a la civilización con la barbarie en un ambiente selvático, tal como se hubiera visto en **“Canaima”** [Bustillo Oro/1945]. **“La selva de fuego”** se afiliaba a la tendencia de las adaptaciones de la época, con una “idea” del yucateco Antonio Médiz Bolio -de quien ya se tenían referencias por **“La noche de los Mayas”** [Chano Urueta/1939]- bajo la adaptación de Paulino Masip.

En la historia, De Córdova se encontraba al mando de un grupo que trabajaba en la selva; pronto llegaba una mujer -Del Río-, que despertaba las más bajas pasiones de aquel campamento; el único que respetaba a la hembra era él precisamente, apegado a su misoginia. Más tarde, el grupo formularía un plan para aprehender a la mujer y deshacerse del hombre.

Los productores Jesús Grovas y Mauricio de la Serna, lograban juntar por vez primera a dos de las máximas estrellas de la Industria Fílmica Mexicana, que coincidentemente habían trabajado en Hollywood: De Córdova y Del Río. Por su parte, Agustín Martínez Solares retrataba una selva construida en los estudios Azteca, medida designada por los Productores con el claro objetivo de ahorrar dinero, aunque se sacrificara la verosimilitud - ya bastante había subido el presupuesto por el simple hecho de contar en su repertorio con las dos estrellas mencionadas-.

Roberto Gavaldón buscaba repetir un triunfo y llevaba a la pantalla **“El Socio”/1945**, melodrama basado en la novela del chileno Genaro Prieto. La historia resultaba interesante: un corredor de bolsa y frustrado músico, interpretado por Hugo del Carril, inventaba un personaje para que a través de él pudiera conseguir el éxito que nunca había alcanzado; las victorias de su alter ego, rebasaban el propio control del hombre; al final las consecuencias de sus actos y la presión de la sociedad lo orillaban a deshacerse de su creación, sin que pudiera resultarle tan fácil.

La adaptación de éste filme realizado por el también chileno Tito Davison y el mexicano Chano Urueta, reflejaba una convencionalidad a diferencia de la novela; a pesar de esa atribulación, Gavaldón lograba mantenerse en la élite cinematográfica. El actor argentino Hugo del Carril, debutaba en el Cine Nacional, acompañado de Susana Guízar y Gloria Marín.

Con el claro apoderamiento de los escenarios urbanos en el cine mexicano, Alejandro Galindo presentaba **“Campeón sin corona”**/1945, una cinta de corte melodramático teniendo como atmósfera el ambiente boxístico. En la historia, David Silva se convertía de nevero a boxeador, terminando mareado por la repentina fama que le traía su inimaginable habilidad con los puños.

El filme presentaría buenas secuencias con destellos arrabaleros, como las realizadas en la Arena Olímpica de Peralvillo o en las mesas de algún billar, donde se encontraban los clásicos pachuchos, con sus típicas cadenas, fumando y desenvolviéndose en el clásico ambiente de la Lagunilla. Incluso el lenguaje que sostenían el protagonista Silva y su compañero de aventuras, Fernando Soto *Mantequilla*, se aunaba a la verosimilitud de la historia, por su lenguaje popularesco y ocurrente. Los nombres de los oponentes también formaban parte de la credibilidad; cabe aclarar que la cinta estaba inspirada en la vida del boxeador Rodolfo Casanova, *el Chango*, quien fue muy popular y venido a menos por el vicio del alcoholismo. En resumen, una propuesta alterna a lo que se venía presentando: el mejor filme urbano arrabalero que se exhibía hasta el momento.

“Campeón sin corona” sería un antecedente para los filmes de ambiente populachero del cual se caracterizaría el cine mexicano en los próximos años. El propio Galindo se encargaría del argumento y de la adaptación. La “recreación” del ambiente la realizaba Gunther Gerzo, ya famoso en su función.

3.2.2 Filmografía de Oro

En éste rubro, presentaremos el resto de las cintas más representativas de la temporada que se sumaron a la diversificación. Para una mejor comprensión, hemos dividido los filmes según el género correspondiente.

CINE HISTÓRICO

- **“Simón Bolívar”** [1941/Miguel Contreras Torres]; la cinta retrataba la vida del General venezolano y su lucha, protagonizado por Julián Soler.
- **“Caballería del Imperio”** [1942/Manuel Contreras Torres] se centraba en tiempos de la Guerra en contra del Imperio de Maximiliano; Julián Soler volvía a ser el protagonista de la historia, personificando a un coronel juarista. Jesús Grovas repetía el éxito produciendo cintas relacionadas con Porfirio Díaz, que anteriormente le dieron resultado con **“En tiempos de Don Porfirio”** [Juan Bustillo Oro/1939]. Algunos actores comenzaban a encasillarse en ciertos personajes, como la actriz Medea de Novara, quien ya había interpretado a la

Emperatriz Carlota; por otra parte, Joaquín Pardavé resultaba apropiado para personajes vinculados con la época porfiriana.

- **“Una carta de amor”** [1943] de Miguel Zacarías, con la dupla Negrete-Marín.
- **“Mexicanos al grito de Guerra”** [1943/Álvaro Gálvez y Fuentes/Ismael Rodríguez], donde los protagonistas Pedro Infante y Lina Montes se veían envueltos en una época histórica de nuestro país: la concepción del Himno Nacional por parte de los jóvenes Francisco González Bocanegra (letra) y Jaime Nunó (música), siendo catalán éste último. El filme tuvo problemas en su exhibición, ya que por el contenido, un decreto presidencial emitido el 4 de mayo de 1943, dictaba que los filmes que se realizasen en torno al Himno Nacional, debían ser educativos y no comerciales.
- **“El Globo de Cantolla”** [1943/Gilberto Martínez Solares] se distinguía por tocar una época porfiriana sin que se presentase al mandatario, pues por ésta ocasión se sustituía la figura paternalista de Porfirio Díaz, por anécdotas importantes como la incursión en nuestro país del globo aeronáutico de los hermanos Wright. Interpretado por Mapy Cortés y José Cibrián, venía a representar el mejor filme de comedia de época del Cine Mexicano.
- Miguel Contreras Torres, fiel a su antigua práctica, presentaba dos filmes sobre la Guerra de Independencia: **“El Padre Morelos”** y **“El Rayo del Sur”**, ambas de 1943, en donde el actor Domingo Soler daba vida al personaje de *José María Morelos y Pavón*.
- **“La Guerra de los pasteles”**/1943 hacía énfasis en aquel histórico acontecimiento que provocaría la molestia de las autoridades francesas, con el gobierno mexicano; el evento acontecido en Tacubaya, fue dirigido por el potosino Emilio Gómez Muriel, quien llevaba 9 años sin dirigir, luego de su experiencia en **“Redes”**. Mapy Cortés, Domingo Soler y Pedro Armendáriz protagonizarían esta comedia musical instalada en el género de moda histórico-cómico.
- José Luis Jiménez, actor que anteriormente interpretó a Juan Diego y a San Francisco de Asís, daba vida ahora al General Porfirio Díaz, en un filme destinado a presentar (únicamente), las grandes hazañas del liberal. Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra, directores de la cinta, remitían al público a la ya conocida nostalgia porfiriana eximiendo la etapa dictatorial y aderezándola con tintes melodramáticos. **“Porfirio Díaz”**/1944 terminaba siendo una película convencionalista en pro del ex mandatario.
- **“Alma de bronce”**/1944 significaba la segunda y última cinta mexicana de su director estadounidense, Dudley Murphy [recordemos, como parte de las condiciones impuestas por Hollywood hacia el cine mexicano, en base a la


“asociación” que formaron ambas industrias]. Éste melodrama histórico resultaba incoherente y hasta cierto punto, agringado. Con las actuaciones de Pedro Armendáriz, Gloria Marín y Andrés Soler.


- **“Amores de ayer”**/1944, segundo largometraje del joven Ismael Rodríguez, quien en compañía de Carlos Orellana escribía éste argumento en un tiempo record de dos semanas. Tito Guízar representaba al convencional héroe cantante [que primero sufría y luego interpretaba con mayor sentimiento las canciones], en pareja con Manolita Saval.
- **“Sinfonía de una vida”** [1945/Celestino Gorostiza] era un melodrama biográfico sobre la vida del músico mexicano, Miguel Lerdo de Tejada. Contada la historia a través de un flashback, Julián Soler interpretaba al famoso director orquestista, que en las vicisitudes de su vida encontró a diversas musas, entre ellas representadas por las actrices Pituka de Foronda y Josefina Romagnoli.
- **“Lo que va de ayer a hoy”** [1945/Juan Bustillo Oro] era una comedia fantástica ubicada a finales del siglo XIX en la que el personaje de Enrique Herrera era “congelado” en consecuencia de la deshonra de su prometida; años después, en una fiesta, unas personas lo “descongelaban” sin imaginar los problemas de la diferencia de la temporalidad que viviría el protagonista. Entre aquellos curiosos, se encontraría la nieta de la prometida. Bustillo Oro le pediría a su compañero de aventuras teatrales y periodísticas, Paulino Masip, mismo que conociera en España, que realizara el argumento.


CINE TAURINO

- **“Seda, sangre y sol”** [1941/Fernando A. Rivero] en el cual, Gloria Marín personificaba a una torera retirada; de nuevo Jorge Negrete era la pareja en esta historia.
- **“Maravilla del toreo”** [1942/Raphael J. Sevilla] donde tenía como protagonistas a dos verdaderos toreros: Pepe Ortiz y la *Diosa rubia del Toreo*, Conchita Cintrón. Sevilla se valdría en la Dirección de Fotografía de un grupo conformado por Ross Fisher, Raúl Martínez Solares, Álvaro González, Jack Draper y Víctor Herrera; esta medida se comenzaba a implementar cuando eran filmes taurinos, donde se necesitaban diversos ángulos.
- El melodrama taurino al estilo español, **“La morena de mi copla”** [1945/Fernando A. Rivero] era una historia al estilo español, con Abel Salazar, Alberto Galán y Conchita Martínez en el elenco.


CINE GANGSTERIL O DETECTIVESCO


- 
“Virgen de medianoche” [1941/Alejandro Galindo]. El director demostraba una influencia hollywoodense y algunas secuencias lo delataban, como en la que el personaje del actor Jorge Vélez utilizaba un célebre recurso, al momento de presionar un botón y desaparecer por un agujero que se abre en el suelo, al villano que lo amenazaba con pistola en mano.

- 
 La policiaca **“El rápido de las 9:15”** [1941/Alejandro Galindo], con guión del realizador y su hermano, Marco Aurelio Galindo y la Fotografía de Gabriel Figueroa. Varios personajes todos de matices diversos, toman el tren nocturno de las 9:15: un delincuente (Carlos López Moctezuma), su amante (Gloria Marín); un viejo (Enrique García Álvarez); un adinerado enfermo (Alfredo del Diestro); una mujer que va en ayuda de sus hijos emigrados (Virginia Fábregas); un asesino (Alejandro Cobo); un par de novios (Carmen Conde y Rafael Baledón); y un misterioso personaje de atuendo negro. La diversa gama de personajes de éste filme lo hacían interesante, todos inmersos en un mundo poco visto para el desarrollo de una historia cinematográfica. Aquí Galindo demostró una influencia francesa.

- 
“Los misterios del hampa”/1944 era una historia gangsteril donde se llevó la historia a la ciudad de Chicago. Juan Orol, Productor, Director y Protagonista de este filme, lograba por fin su sueño de recrear aquella ciudad estadounidense; sin embargo, inconscientemente reproducía un mundo irreal donde también exponía muestras de surrealismo. Orol se distinguiría en ésta etapa del cine mexicano no solo por su innovación, sino por su “primitivismo” comercial envuelto en sus excesos gangsteriles, dramas pasionales y las presentaciones de rumberas como villanas o espías, complementando su excepcional temática que mucho aportó a la Industria.

MELODRAMA FAMILIAR

- 
“La gallina clueca” [1941/Fernando de Fuentes] hace culto al matriarcado, encabezado por Sara García, esta vez en un papel más convincente y simpático. La libre voluntad de los hijos y la conducta sobre compasiva de la madre, eran las características principales de este género.

- 
“Cuando los hijos se van” [1941/Juan Bustillo Oro] era una obra dramática acerca del seno familiar; una confusión obliga a irse a los hijos a la ciudad, quedándose los padres en la provincia. El mensaje explícito de Bustillo se fundamentó en la importancia del hogar provinciano (guiado por las concepciones que se tenían sobre la ciudad y la provincia, uno cosmopolita de ambiente traidor y el otro ancestral, de ambiente sencillo). Sara García era la madre que escuchaba a su hijo cantante, Emilio Tuero, por la radio.

- **"Amor prohibido"**/1944 resultaba el regreso a la Cinematografía Mexicana del ruso Arcady Boytler desde 1938, sin embargo, también significaba su despedida. Célebre por su película **"La mujer del puerto"**/1933, Boytler realizaba este melodrama de problemas familiares y amorosos, con Domingo Soler y Lupita Gallardo como un matrimonio preocupado por la integridad familiar, y Tito Junco, Beatriz Aguirre y Teddy Muzquiz en el papel de los hijos.

CINE RANCHERO


- Dos secuelas del **"Charro Negro"**/1940: **"La vuelta del Charro Negro"** [1941] y **"La venganza del Charro Negro"** [1941]. Raúl de Anda, aprovechando el éxito del personaje interpretado por él mismo y las facilidades que se daban en el país para filmar, realizó un par de aventuras donde se conocía la suerte del famoso Charro.
- En **"Jesusita en Chihuahua"** [1942/René Cardona], Ernesto Cortázar [quien realizara la letra de la música de las cintas de Jorge Negrete], lucía como argumentista con el propio Cardona. El personaje de machorra interpretado por Susana Guízar, sería el primero de los muchos que utilizaría el Cine Mexicano; por su parte, el protagonista Pedro Infante comenzaba a destacar como un Charro que lucía buena voz, cantándoles serenata a sus amadas e imponiendo su personalidad.
- Dentro de las cintas que debutarían a sus directores, se presentaba el melodrama de aventuras rancheras, **"Mi Lupe y mi caballo"**/1942 del antes escenógrafo Carlos Toussaint y la chilena Eva Limíñana *Duquesa Olga*. Ésta mujer representaría a la segunda directora que se manifestaría en el Cine Mexicano Sonoro, luego de Adela Sequeyro *Perlita*; la producción era más parecida a un western por su tipo de tomas y su indumentaria texana. *Duquesa Olga* no volvería a dirigir un filme.
- Otro debut y más afortunado sería el de Ismael Rodríguez, quien contaba con 22 años cuando presentó **"¡Qué lindo es Michoacán!"**/1942. El menor de los Rodríguez exaltaba el folclor y los paisajes michoacanos en ésta cinta, contrastándolos con los típicos personajes que se manifestaban fuera de ese contexto: la joven capitalina ajena a la vida regional, quien termina como todas las heroínas del cine nacional, primero odiando la vida campestre y luego amándola, así como a su amado ranchero en esa aparente actitud masoquista. Jorge Negrete quien filme con filme se consolidaba, desairaba al realizador al negar su participación en la cinta por considerarlo inexperto, no así su pareja Gloria Marín; en su lugar se contrataría a Tito Guízar, quien regresaba de una temporada en Hollywood, donde realizaría algunas cintas.


Pese a ser su debut, Rodríguez dejó ver su talento que lo encumbraría años más tarde:


*[En] “¡Qué lindo es Michoacán!”, en una fiesta, el director intercaló close ups eisenstenianos de gente típica muy orgullosa y feliz de las linduras de su estado natal; en la competencia de los taladores de árboles, acudió a planos inclinados para destacar el esfuerzo de los dos contendientes, que se quitaban sus camisas a cuadros de leñadores para lucir sus torsos desnudos y no parecer canadienses; para significar el paso del tiempo, empleó un original recurso, digno de Luis Buñuel: la imagen de un bolillo que va siendo devorado en el suelo por las hormigas. Pero la mejor vena del futuro realizador de **Nosotros los pobres** se advierte en una curiosa escena sin diálogos: Guízar canta en una iglesia un “Ave María”, con Marín al lado, y arranca mientras tanto del tocado de la organista las hojas de una margarita para jugar al “me quiere, no me quiere”.¹⁹*


- En 1942, se presentaría la primera cinta hispana realizada a colores; el honor recaería en el filme mexicano **“Así se quiere en Jalisco”** [1942/Fernando de Fuentes]. El famoso realizador, intentaba emular su temática ranchera, bajo la misma fórmula [ausencias inesperadas y sacrificios amorosos], resultándole una obra más del género. Jorge Negrete y María Elena Marqués eran la pareja protagónica que sufría las calumnias del villano Carlos López Moctezuma.
- **“El Ametralladora”**/1943 era una continuación de la cinta **“Ay, Jalisco, no te rajes”** [1941/Joselito Rodríguez]; Aurelio Robles Castillo, argumentista de la primera cinta, dirigía ésta secuela. El Remington, personaje principal de ésta trama, el cual había sido interpretado por Jorge Negrete, era encomendado ahora a Pedro Infante, otro Charro cantor.
- **“Sota, caballo y rey”** [1943] era dirigida por el antes argumentista Roberto O´Quigley quien debutaba a Luis Aguilar, presentándolo como fuerte competidor contra Jorge Negrete y Pedro Infante [galanes bigotones y cantantes rancheros]; sin embargo, el descubrimiento de éste actor se debía al productor Raúl de Anda; otro debut de esta película aunque de menor participación, era el de Mercedes Izanda, quien cambiaría su apellido llamándose Meche Barba, presentando éste nombre artístico para ganar fama como actriz y bailarina tropical.
- **“El Rebelde”**/1943, del español Jaime Salvador, presentaba la única participación del escritor mexicano Octavio Paz, en la Cinematografía; en éste filme, el famoso literato fungía como autor de las letras de las canciones que se presentaban en la cinta.

¹⁹ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 2. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 275.


- 
“¡Como México no hay dos!” [1944/Carlos Orellana] resultaba un filme nacionalista, pero que encontraba su género en el malinchismo de algunos personajes que ponían en entredicho la riqueza de nuestro país. Ésta comedia contaba con el auspicio de la Federación Nacional de Charros. El significado sintomático que contenía la cinta [sobre el tema del mexicano y su valía ante lo extranjero] cobraba un interés especial en la gente, que se veía reflejado en las taquillas. Por vez primera se mostraba a un Charro alejado del prototipo que le había creado el cine mexicano, y se presentaba la verdadera esencia del personaje [un cortés que no dejaba de ser valiente, un hombre que amaba la tierra donde creció y que creía en Dios y en su patria]. Tito Guízar protagonizaba esta cinta.


- 
 Además de **“El capitán Malacara”** y **“Entre hermanos”**, se encontraba en este género [con tintes revolucionarios] **“Rancho de mis recuerdos”** [1944/Miguel Contreras Torres]; el director se remontaba a viejas prácticas del pasado: primeramente actuaba en un papel principal, cosa que no hacía desde **“La golondrina”**/1938; luego tomaba *stock shots* de la cinta **“Revolución”**/1932, para ilustrar la historia. En la trama, Contreras Torres era asediado por Mercedes Barba [representando al pueblo] y por Nelly Montiel [simbolizando a la aristocracia]. El actor Manuel Medel también participaba: cuando Contreras Torres montaba a caballo y Medel en burro, no era difícil recordar a Don Quijote con su fiel escudero Sancho Panza.


- 
 Asociados Jesús Grovas, Fernando de Fuentes, Miguel Zacarías y Juan Bustillo Oro -además de Adrián Grovas, hermano de Jesús-, presentaban la cinta **“Cuando quiere un mexicano”** [1944/Juan Bustillo Oro], comedia convencional que aunque carecía de técnica cinematográfica, obtenía buenos resultados comerciales. Jorge Negrete protagonizaba esta trama, acompañado de la argentina debutante en el cine mexicano, Amanda Ledesma.


- 
“Me he comer esa tuna” [1944/Miguel Zacarías], comedia que representaría un éxito inusitado en taquilla; eso se debía principalmente dos cosas:

 - 1) al juego en la historia que aún resultaba fresco -y que en un futuro se abusaría- entre la rivalidad y la amistad entre dos charros, en este caso interpretados por Jorge Negrete y Antonio Badú; ambos competían entre otras cosas, por el amor de María Elena Marqués
 - 2) por la publicidad positiva que resultaban las canciones del filme [principalmente *Me he comer esa tuna*, tema central de la cinta, interpretada por Negrete y compuesta por Manuel Esperón y Ernesto Cortázar].
 Si acaso la única desaprobación que obtuvo la película, fue la de la Iglesia, quien no veía con buenos ojos el papel de cura interpretado por Enrique Herrera; consideraban que el personaje faltaba el respeto no solo a ese rango eclesiástico, sino a la religión misma.

-  El alemán Alfredo B. Crevenna, antes estudiante de física y química en Oxford y refugiado en México por la Guerra Mundial, había trabajado para el cine mexicano como adaptador de las cintas **“La noche de los mayas”** [Chano Urueta/1939] y **“Santa”** [Norman Foster/1943]. Francisco P. Cabrera, productor de aquellos filmes, confiaba de nuevo en Crevenna para debutar como director con la cinta **“Adán, Eva y el diablo”** [1944], sátira vernácula ubicada en un ambiente folclorista. La cinta escrita por el propio productor, giraba en torno a un cántaro, que fungía como simbolismo de la virginidad de Gloria Aguiar.


-  **“Hasta que perdió Jalisco”** [1945/Fernando de Fuentes] era una comedia ranchera ubicada en la ciudad del título y protagonizada por Jorge Negrete. La historia mostraba al clásico Charro, siempre gallardo, hábil para el juego, sin temor alguno a los enfrentamientos a muerte y galante con las mujeres, que de repente se convertía en niñera de su sobrino. Éste contraste se venía repitiendo mucho en las cintas hollywoodenses, que De Fuentes acoplaba al cine mexicano. Por supuesto la historia de amor no podía faltar en éste esquema, y la actriz Gloria Marín personificaba el complemento de la debilidad del Charro. Un par de amigos igual de irresponsables, ayudaban al protagonista a cuidar al bebe a su manera. Un hombre se inmiscuía en la pareja, con el fin de separarlos. En resultado, el desarrollo del filme avocaba claramente al título del mismo: un hombre rudo que terminaba “rindiéndose” ante la ternura de un niño. La música recaía en los ya famosos, Manuel Esperón y Ernesto Cortázar.


-  **“No basta ser Charro”** [1945/Juan Bustillo Oro] significaba otra comedia ranchera, también protagonizada por Jorge Negrete, escrita por Paulino Masip y producida por Jesús Grovas. Su éxito se debía principalmente al contenido de la obra, donde Negrete interpretaba a un simple caporal que mantenía un parecido con el Jorge Negrete de la vida real.


-  A su vez, Roberto Gavaldón realizaba su tercer filme, **“Rayando el Sol”** [1945] con las actuaciones de Pedro Armendáriz, María Luisa Zea, David Silva y Domingo Soler. Éste melodrama ranchero ubicado a finales del siglo XIX, tenía como trasfondo las apariciones de la Virgen de Guadalupe, quien redimía al protagonista luego de asesinar a su mejor amigo, debido a una confusión de celos. Al principio, el proyecto fue presentado por la productora FILMS DE AMÉRICA, como la más cara (un millón 300 mil pesos), emulando a la estadounidense, **Lo que el viento se llevó**, sin embargo, tal medida solo resultaba una táctica para despertar el interés en los exhibidores.


COMEDIAS PICARESCAS

Cintas cómicas bajo la clasificación C,
que debían su importancia al rompimiento
de algunos prejuicios sociales.


- 
“Cinco minutos de amor” [1941/Alfonso Patiño Gómez] era una comedia atiborrada de enredos y males entendidos que se filmaría únicamente en interiores, queriendo así el director, demostrar una “madurez cinematográfica”, que iba a la par del argumento: la pérdida de la inocencia, disfrazada con la promiscuidad de los personajes. Arturo de Córdova y Mapy Cortés eran la pareja protagónica.


- 
“Las cinco noches de Adán” [1942/Gilberto Martínez Solares] era una adaptación de una cinta norteamericana. El filme volvía a hacer referencia a varios países, pues en la historia, un viejo parrandero (Domingo Soler), se embarcaba en la aventura de localizar a sus cinco hijos: una puertorriqueña, un cubano, un mexicano, un argentino y un árabe. Mauricio de la Serna era el productor


- 
“Tu mujer es la mía” [1942/Raphael J. Sevilla] tocaba la temática del voyerismo. En la historia, una cámara podía captar las intimidades de las protagonistas. Sevilla comenzaba a explorar otros géneros, distantes a los históricos, de los cuales se especializó en los finales de la década de los treinta.

- 
“La corte del faraón” [1943/Julio Bracho] era una comedia basada en una zarzuela española, donde se hacía referencia a un lenguaje de doble sentido y situaciones picarescas. Por vez primera el realizador se deslindaba de su temática que lo consagraría, para inmiscuirse en terrenos ajenos. Mapy Cortés sería la protagonista, consolidándose como la máxima figura del Cine Ligerio Mexicano.

COMEDIAS PANAMERICANISTAS

- 
“La liga de las canciones” [1941/Chano Urueta]. Se le catalogaba como tal, debido a los distintos países en que hacía referencia la historia a través de sus personajes: un mexicano (Ramón Armengod), un argentino (Jorge Reyes), un cubano (Fernando Cortés) y una puertorriqueña (Mapy Cortés), todos metidos en el hotel de un español (Domingo Soler). La cinta contenía 16 musicales que consumían 41 de los 105 minutos que tenía por duración. Otro elemento característico de éste género, era los chistes burdos y las secuencias repetitivas

- 
“Canto a las Américas” [1942/Ramón Pereda] en la cual su realizador comenzaba a especializarse en cintas de variedades: actos cómicos, ventriloquía, canciones, recitaciones, etc. Cabe señalar que Ramón Peón codirigió el filme con Pereda.

- 
“Hotel de Verano” [1943/René Cardona] se destacaría por el debut del cómico Germán Valdés *Tin Tan*, el cual tenía una mínima participación, interpretando el tema central del filme.

COMEDIAS

- **"Ni sangre, ni arena"** [1941/Alejandro Galindo], segundo largometraje como protagonista del cómico *Cantinflas*; era trasladado a un escenario (ésta vez la Plaza de Toros), para simplemente ser un peladito natural y junto con el argumento fabricar la gracia; ahora la comicidad no solo recaía en el lenguaje de *Cantinflas*, sino también en sus movimientos, en sus acciones, en su suerte para enfrentarse a difíciles retos físicos y la gracia para resolverlos. Miguel M. Delgado quien participaría como asistente, se convertiría a partir de ese momento, en el futuro director de todas las cintas de *Cantinflas*, mientras que Jaime Salvador, le escribiría muchas historias más. Este filme resultaría trascendental para la vida de *Cantinflas*, logrando con la firma POSA FILMS una exclusividad.


- Otra cinta de *Cantinflas* también se estrenaría en el mismo año: **"El Gendarme desconocido"**/1941; de nueva cuenta bajo la producción de POSA FILMS, Miguel M. Delgado debutaba como director, iniciando así una carrera bajo las órdenes del cómico. Ahora *Cantinflas* era convertido de vago a policía, bajo la infaltable confusión general. El filme de Delgado ridiculizaba al cuerpo policial, haciéndolo ver inoperante, susceptible a la incorporación de un incompetente, que por obra del destino, detenía a los maleantes y corría con una fortuna nunca vista en la realidad. El personaje del agente 777 le traería muchos halagos a *Cantinflas*, quien alternaba con Gloria Marín y Mapy Cortés.


- **"El capitán Centellas"** [1941/Ramón Pereda] comedia melodramática, que se situaba en el siglo XVI, presentando anacronismos (automóviles y teléfonos) y referencias a temas contemporáneos. **"Lo que el viento trajo"** [1941/José Benavides Jr], con la actuación de un egresado del teatro frívolo de la época, Jesús Martínez Palillo.


- **"Mi viuda alemana"** [1941/Miguel M. Delgado] intentando hacer de Ángel Garasa un actor cómico.


- *Cantinflas* protagonizaba otra cinta, **"El Circo"** [1942/Miguel M. Delgado] donde el cómico haría una serie de gracias previsibles, reflejando su prepotencia. Curiosamente el Ruso Arcady Boytler, quien fuera Director en los primeros filmes de *Cantinflas*, aparecía en una pequeña escena.


- Joaquín Pardavé hacía su debut como director en la cinta **"El Baisano Jalil"**/1942; este filme era una adaptación de una comedia argentina, en la que el protagonista resultaba un extranjero; en éste caso, el propio Pardavé interpretaba a un libanés, con muy poco respeto: él mismo cantaba y bailaba una tonada, supuestamente árabe, algo que no harían los asiáticos occidentales.


- 
 Jesús Martínez *Palillo*, egresado del teatro frívolo, famoso por sus críticas severas a la política y por su extrema delgadez, que le hacía honor a su sobrenombre, regresaba a la pantalla con **“Palillo Vargas Heredia”** [1943/Carlos Véjar].


- 
 La comedia ranchera **“¡Viva mi desgracia!”**/1943, de Roberto Rodríguez (hermano de Joselito e Ismael), presentaba a un personaje interpretado por Pedro Infante que hacía alusión a Popeye personaje famoso de dibujos animados.


- 
 En el filme **“Así son ellas”** [1943/Gilberto Martínez Solares] se intentaba hacer de Gloria Marín otra María Félix, en el personaje de una desalmada. De entrada, el género cómico echaba por tierra esa intención, sin contar la diferencia de personalidades que las separaba.


- 
 El nombre de Gilberto Martínez Solares se volvía a presentar en el filme **“Internado para señoritas”**/1943; ésta era una adaptación de una obra Húngara -del escritor Ladislao Fodor-, de la cual ya había obtenido los derechos la famosa Productora Fox. Aún cuando Hollywood también había realizado la adaptación, la versión mexicana superó en mucho a la estadounidense, con todo y las sobreactuaciones de Emilio Tuero y Fernando Cortés, en el papel de maestros; Mapy Cortés protagonizaba a una vivarás estudiante, en la cual tenía por compañeras a Katy Jurado, Rita Macedo y María Luisa Elío.


- 
Cantinflas volvía a su personaje de peladito en **“Gran Hotel”** [1944/Miguel M. Delgado]; interpretando al botones del hotel, *Cantinflas* se mostraba más verborreico al grado de impedir el lucimiento de sus alternantes, dentro del contraste; ningún personaje de ésta cinta, lograba una autonomía, “decreto instituido” en todos los filmes del actor; la cinta resultaba exitosa en taquilla, pero comenzaba a estancar su carrera, quien en esta ocasión compartía créditos con la actriz norteamericana, Jacqueline Dalya.


- 
“Los hijos de Don Venancio”/1944, era una comedia sentimental, donde Joaquín Pardavé [también director] interpretaba a un español viudo que debía lidiar con los prejuicios de su formación, para educar a su hijos: uno era ingeniero, otro futbolista -Horacio Casarín-, otro músico y una hija que se enamoraba de un vago. El joven yerno (Roberto Cañedo), borracho, llamaba gachupín a *Don Venancio*, y ese comentario era utilizado por la FILMEX para promocionar la cinta y aprovechar del nacionalismo que se vivía en el país, para atraer más gente a las Salas. Al final, como toda cinta convencional, el bonachón *Don Venancio* aceptaba cambiar su actitud, permitiendo el desarrollo de sus hijos en los que más les gustase.


- 
“Un beso en la noche” [1944/Gilberto Martínez Solares] fue una buena comedia la cual se basaba en las confusiones derivadas de la doble personalidad del personaje interpretado por Mapy Cortés, desarrollada bajo el concepto del psicoanálisis. El reparto lo completaban Julián Soler, Víctor Junco y Lilia Michel.

- 
 Ismael Rodríguez dirigía por vez primera a Pedro Infante en la comedia musical, **“Escándalo de estrellas”** [1944]; en un futuro, juntos realizarían mejores y memorables cintas. En ésta historia participaban, el español Florencio Castelló, el argentino Jorge Reyes y la cubana rumbera Blanquita Amaro, en un género que como ya hemos mencionado, fue posible gracias al cosmopolitismo que se vivía en el cine mexicano, reflejando un mosaico de referencias de otras naciones. En el filme, existía un gag que sería muy utilizado en el cine hollywoodense: la lectura de un texto largo, inscrito dentro de un pequeño anillo.

- 
Cantinflas protagonizaba **“Un día con el diablo”** [1945/Miguel M. Delgado]. Proclive a la carencia de inventiva como las últimas cintas, el cómico abundaba en su verborrea como único método de entretenimiento. Siendo un voceador *Cantinflas*, luego de ser golpeado por un asesino, despertaba para ser confundido con el malhechor; recluido en el ejército, ayudaba accidentalmente a su grupo y le eran confiadas misiones importantes contra los japoneses. En una de las tareas, era asesinado y su alma subía al cielo para hacer de las suyas con San Pedro. También visitaba el infierno, donde se divertía con Satanás (Andrés Soler) y se desahogaban sentimentalmente. Al final, todo resultaba un sueño del voceador.

- 
 Germán Valdés *Tin Tan* protagonizaba **“El hijo desobediente”** [1945/Humberto Gómez Landero], primera cinta en la que encabezaba el reparto, seguido de su inseparable amigo, Marcelo Chávez; ésta cinta cómica de mejor suerte, presentaba una serie de enredos en la que un millonario era confundido con un incipiente músico. *Tin Tan* rebasaba todo talento del filme y comenzaba a dar muestras del alcance de su talento personificando al pachuco, lejos de la fama negativa que se tenía de ellos. Las canciones que interpretaba, los anglicismos propios de la calidad fronteriza de su personaje, los bailes llenos de energía y su simpatía, llevarían a *Tin Tan* no solo al protagonismo de algunas cintas, sino al de una época en la Industria Fílmica. La actriz argentina Marga López, debutaría en el Cine Mexicano con ésta cinta, en un papel incidental interpretando a una mesera de un cabaret.

- 
“Los nietos de Don Venancio” [1945/Joaquín Pardavé] era la secuela de **“Los hijos de don Venancio”**/1944, también protagonizada y dirigida por el cómico. En esta ocasión, el famoso personaje viajaba junto con su hija a su tierra natal asturiana, para visitar a sus ancianos padres.


- 
 Luego de la fama que le proporcionaron a Joaquín Pardavé los personajes de libanés y español, el cómico repetía la fórmula para encabezar el reparto en **“El barchante Neguib”** [1945/Joaquín Pardavé] Ésta tragicomedia centraba su trama en las desventuras de una familia española en su intento por radicar en la capital, contando con el rechazo del prójimo, incluyendo el de un hijo, quien se avergonzaba de su origen (en una escena desconocía a su madre frente a sus amigos, interpretada por Sara García, mientras ellos la tomaban por la criada).


CINE BÉLICO


- **“Cinco fueron escogidos”**/1941 del norteamericano Herbert Kline, de tema antinazi.
- **“Soy puro mexicano”** [1942/Emilio Fernández] apoyaba la lucha en contra del Eje. En la trama, tres agentes (un alemán, un italiano y un japonés) encabezaban una conspiración; luego, eran detenidos por un bandido mexicano en la figura de Pedro Armendáriz. Ésta cinta representaba una de las pocas que seguían la línea bélica, donde la Industria Cinematográfica Mexicana tenía la obligación de realizar, en apoyo de los Aliados; Fernández, se dio el lujo de mostrar al mexicano, como un tipo que sin la tecnología necesaria, era capaz de resolver los problemas expiatorios, valiéndose de su astucia, arrojo y todo lo que engloba la conducta del Charro Mexicano.
- **“Espionaje en el Golfo”** [1942/Rolando Aguilar] volvía a poner como villanos a los países del Eje; Julián Soler y Raquel Rojas, vencían a los agentes. Al final, un montaje presentaba al Presidente Mexicano, Manuel Ávila Camacho declarando la Guerra al grupo del Eje. Raúl de Anda repetía como Productor de cintas mexicanas de contenido bélico, como lo hizo con la dirigida por Emilio Fernández.
- El cine de contenido bélico tenía en la cinta **“Tres hermanos”** [1943/José Benavides Jr.], una editorial más por parte de los Estados Unidos.
- **“Corazones de México”**/1945 era el segundo largometraje de Roberto Gavaldón. La Segunda Guerra Mundial estaba por terminar y México apoyaba a su país vecino Estados Unidos, en el grupo de los Aliados; en la historia varios personajes se inscribían como soldados para asistir a la Guerra en favor del bando mencionado bajo la consigna de servir a la patria, y Gavaldón parecía hacer lo mismo, pues consideraba una obligación como cineasta, solidarizarse [aunque fuera de esta manera] con los compatriotas, que en la vida real iban a asistir al evento bélico.
- **“Escuadrón 201”** [1945/Jaime Salvador] hacía referencias a ese grupo mexicano que tardíamente decidía unirse a la Guerra, en favor de los Aliados. Una vez más, apoyados por la Secretaría de Defensa Nacional y Gobernación y por la Fuerza Aérea Mexicana para la realización de éste filme [como ocurrió con **“Corazones de México”**], se justificaba la intervención mexicana, bajo la inspiración de un sentimiento nacionalista que aunque resultara fuera de lugar, funcionaba como motivación. Tal como sucedió con todos los filmes bélicos, **“Escuadrón 201”** careció de la atención del público.


CINE MELODRAMÁTICO


- **“Flor de Fango”** de Juan J. Ortega, donde se acompañaban los ambientes con música de Agustín Lara y **“La casa del rencor”** de Gilberto Martínez Solares, ambas de 1941. Sobre la segunda Gabriel Figueroa haría la mejor dirección de Fotografía del año, consideración realizada por la Asociación de Periodistas Cinematográficos Mexicanos.
- **“La Abuelita”** [1942/Raphael J. Sevilla] contribuía al atinado estereotipo de Sara García como la eterna abuelita del Cine Mexicano.
- **“El peñón de las ánimas”** [1942/Miguel Zacarías], pasaría a la historia como el primer filme en el que participara la más grande leyenda femenina del Cine Mexicano: María de los Ángeles Félix. La historia narraría las discrepancias entre dos familias jaliscienses que alcanzaban la felicidad de sus protagonistas Jorge Negrete y Félix, muy al estilo Shakesperiano. Más adelante, María Félix consolidaría en el Cine Mexicano la expresión de la mujer fatal al estilo de las divas italianas, de la que tanto había adolecido la Industria: rompería la barrera de la moralidad sobre la mujer, que albergaba en la sociedad mexicana una desigualdad jerárquica, para establecerse como un prototipo liberal que nunca sería derrocado.
- María Félix protagonizaría su segunda cinta, **“María Eugenia”**/1942, dirigida por el Jefe del Departamento de Censura, Felipe Gregorio Castillo; el filme sería duramente cuestionado por la crítica y representaría la única participación de la Diva en una película, donde se mostrase en traje de baño.
- **“El Ángel Negro”** [1942/Juan Bustillo Oro] era una cinta de suspenso [género poco abordado] al cual rápidamente se le encontraron influencias Hitchcockianas. Bustillo Oro ya había tenido una experiencia similar con **“Dos monjes”**/1934; en esta ocasión, aunque la empresa Grovas-Oro había terminado, Jesús Grovas volvía a darle la confianza total a su ex-socio, quien también había escrito el argumento, en colaboración con Humberto Gómez Landero. La obra oscura era protagonizada por Emilio Tuero, Marina Tamayo, Isabela Corona, Joaquín Pardavé y Manolo Fábregas.
- En el Género Melodramático destacaban **“Ave sin nido”** y **“Anita de Montemar”**, ambas del mismo año, dirigidas por Chano Urueta e inspiradas en radionovelas.
- **“Divorciadas”** [1943/Alejandro Galindo], era una historia de sacrificios y de prejuicios contra el divorcio y la esterilidad; Blanca de Castejón, Delia Magaña y Milita Sierra, interpretaban las desventuras del club de las desdichadas.


-  En **“La pequeña madrecita”** [1943/Joselito Rodríguez], se evidenciaba la infancia de una niña precoz, interpretada por Evita Muñoz *Chachita*, quien prolongaría esa puericia por bastantes años en el Cine Nacional.


-  Juan Orol se presentaba luego de una ausencia de 6 años; durante ese tiempo, solo tenía en su registro la película cubana **“Siboney”**/1938. Orol regresaba a la Industria Nacional para presentar **“Cruel Destino”**/1943, un filme que no se decidía en el género -melodrama tropical o cinta de aventuras-; la película de Orol contaba con la participación de su esposa, la rumbera María Antonieta Pons.


-  Casi instalado como otro género, las cintas de María Félix se compactarían en el término de la mujer fatal. La cinta histórica **“La china poblana”** [1943/Fernando A. Rivero] era una de las pocas producciones nacionales de la década realizada a colores.

-  Luego de la presentación del filme **“Doña Bárbara”** [Fernando de Fuentes/1943], donde María Félix adquiriría fama como hembra terrible, Fernando de Fuentes parecía obsesionado por resaltar el papel que otorgaría prestigio a la actriz, en la Cinematografía; **“La mujer sin alma”**/1943 resultaba una historia donde una joven humilde, escalaba posiciones sociales, valiéndose de su encanto. La hembra terrible adoptaba ahora el status de vampiresa, que manipulaba a sus amantes. Esta cinta también se aunaba a la larga lista de adaptaciones de obras extranjeras, tocando el turno al francés Alphonse Daudet, con su novela *La razón social*.

-  **“El Intruso”**/1944. Seducido por el ofrecimiento económico del productor Agustín J. Fink, el escritor Mauricio Magdaleno realizaba su primer filme, que llevaba en sus roles protagónicos a Domingo Soler y Narciso Busquets en una historia familiar al estilo de *Cenicienta*.

-  **“La monja alférez”** [1944/Emilio Gómez Muriel] presentaba a una María Félix como una machorra que por cuestiones de espionaje, se disfrazaba de hombre; ubicada en el siglo XV, el director cuidó que los diálogos se escucharan entendibles. Si antes Félix adoptaba el personaje de devoradora de hombres, aquí se ganaba el de devoradora de mujeres cuando vestido de alférez, enamoraba a varias jóvenes.

-  **“Más allá del amor”** [1944] significaba el debut del antes escritor de teatro y argumentista de cine, Adolfo Fernández Bustamante; éste melodrama de fatídicos encuentros, llevaba a Susana Guízar y José Cibrián como sus protagonistas, en una historia donde no lograba triunfar el amor.

-  Humberto Gómez Landero debutaba como director en el filme **“La mujer que engañamos”** [1944], con Fernando Soler, Luis Aldás y Lina Montes.

- **“La señora de enfrente”** [1945/Gilberto Martínez Solares] fue un melodrama escrito por el venezolano Rómulo Gallegos, que resultó incomprensible, misma percepción que el cine tenía de él y viceversa. La historia se centraba en un encuentro casual entre una chismosa y solterona anciana y su hija, separadas desde su nacimiento. Sara García le daba vida a ese personaje entrometido, mientras que Carmen Montejo al de la hija pródiga.

NOSTALGIA PORFIRIANA.

- **“Yo bailé con don Porfirio”** [1942/Gilberto Martínez Solares] se alojaba en el Paternalismo de Porfirio Díaz; sin embargo, Martínez Solares le daría un renovado matiz que aplicaría en sus cintas, para darle en un futuro la fama de Mejor Director de Comedias del Cine Mexicano. Protagonizada por Mapy Cortés, Joaquín Pardavé, Emilio Tuero y Fernando Cortés.
- **“La reina de la opereta”** [1945/José Benavides Jr.], era una melodrama con fines cómicos escrito por Joaquín Pardavé; protagonizado por Fernando Soler, Sofía Álvarez y Pardavé; se encontraba inspirada en *La dama de las camelias* y era una de las últimas muestras del culto al porfirismo, que pronto entraría en decadencia.

CINE RELIGIOSO

- **“La virgen que forjó una patria”** [1942/Julio Bracho] retrocedía al año de 1810, periodo inicial de la Independencia de México; pero esto solo resultaba un trampolín en el que Julio Villarreal, personificando al padre Hidalgo, analizaba la historia con el capitán Allende (Ernesto Alonso), situándose un par de siglos atrás: 1528. La verdadera historia narra las desventuras de los indígenas que eran esclavizados por los españoles. Un fraile intentaba proteger a los mexicanos, de los malos tratos de los ibéricos. La figura del indio Juan Diego, representada por el actor Ramón Novarro, irrumpía en la lucha de ideologías, con la imagen de la Virgen de Guadalupe en su vestimenta.
- **“La Virgen Morena”** [1942/Gabriel Soria] resaltaba la creencia de las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego, mismas que apaciguaban las disputas ideológicas de la época.
- Aunado a las cintas Guadalupanas también se presentó la historia de Cristo, en el filme **“Jesús de Nazareth”**/1942 del español José Díaz Morales. Tocaba el turno al actor José Cibrián interpretar a Jesús; éste era el primer actor español que representaba tal personaje, costumbre en el Cine Mexicano, de creer oportuno relegar esa “responsabilidad” a los ibéricos. Como los otros filmes, éste también se vio beneficiado por la publicidad que le brindaba la Iglesia; en una mala

interpretación, la gente veía la compra del boleto, como la asegurada entrada al Reino de los Cielos.

- El actor José Luis Jiménez quien encarnara en otra cinta al Indio *Juan Diego*, interpretaría a otro personaje religiosos, en la cinta **“San Francisco de Asís”** [1943/Alberto Gout].
- **“El Criollo”** [1944/Fernando Méndez] era un melodrama de aventuras históricas, donde el personaje del actor Roberto Silva, le daba el triunfo a su bando [los Insurgentes sobre los Realistas], adoptando una personalidad don juanesca [enamorando con su voz a las damas e infundiendo miedo al enemigo].
- **“María Magdalena”** [1945/Miguel Contreras Torres] tenía por protagonista y escritora, a la actriz Medea de Novaro, quien luego de las recordadas interpretaciones de la Emperatriz Carlota, encarnaba a la María Magdalena de la Pasión, construida más como un personaje con tintes de Cleopatra: azotando esclavos, seduciendo hombres y presumiendo sus riquezas. En esta ocasión, Jesucristo -el español Luis Alcoriza-, redimía a la pecadora y ambiciosa mujer, quien luego de sufrir el tortuoso desenlace, en su resurrección, hablaba con ella y la lleva al cielo.
- **“Reina de reinas”** [1945/Miguel Contreras Torres] venía a constituir la secuela de **“María Magdalena”**, sin embargo, en ésta ocasión la historia se centraba en las desventuras de María y José -interpretados por Luana Alcañiz y Luis Massot-, por preservar el nacimiento de El Salvador. En la segunda mitad de la cinta, se presentaban las habilidades del joven Jesús -repetido por Luis Alcoriza-: el agua convertida en vino, la resurrección de Lázaro, la expulsión de los mercaderes del templo, la última cena, entre otros; luego, momentos como el beso de Judas, el juicio y la crucifixión, sería las secuencias que abordarían una edición que resumía el desenlace físico de la profecía. Por el contenido de la historia, **“Reina de reinas”** venía a constituir una precuela de la anteriormente mencionada.

CINE CABARETERO

- Bajo el tema de la prostitución, Gabriel Soria presentaba **“Casa de mujeres”**/1942, un filme basado en una obra teatral argentina. En la historia, efectuada en París, cinco prostitutas celebraban la Noche Buena en un burdel, cuando un recién nacido queda bajo su cuidado. Las mujeres lo adoptaban y lo mandaban a estudiar lejos; 20 años después, el hijo, convertido en un joven, regresaba con sus protectoras, ya regeneradas.
- El músico y luego argumentista, Ernesto Cortázar, daba el salto a la Dirección con el melodrama cabaretero, **“Noche de ronda”**/1942. El filme resalta la

actuación del protagonista Ramón Esparza, que interpretaba piezas de Agustín Lara, y que hacía alusión a la hipocresía moralista de la época: en sus momentos de desamor acudía a los brazos de la rumbera (María Antonieta Pons) a quien todos deseaban, pero con quien ninguno se casaría.

- **"Naná"**/1943, del debutante tabasqueño Celestino Gorostiza [hermano del poeta José Gorostiza], se basaba en una obra del francés Emilio Zola, colocando a la famosa Lupe Vélez como la típica prostituta de buen corazón. Roberto Gavaldón codirigiría este filme. **"Nana"** sería la última cinta en la que participaría Lupe Vélez, en su regreso de Hollywood; el 12 de Diciembre de 1944, se suicidaría.
- **"La casa de La Zorra"**/1945 era un melodrama que contenía buenos ingredientes, con una historia realizada por Xavier Villaurrutia y Luis G. Basurto, en donde se destacó el protagonismo de la actriz Virginia Fábregas dentro de un mundo arrabalero-cabaretil, bajo una trama con las probadas temáticas del incesto, el adulterio, el sacrificio, la redención y la pureza; también se contaba con las actuaciones de gente consagrada, como Andrea Palma, Julio Villarreal, Sara Guash y Mimí Derba; al lado de jóvenes como Ricardo Montalbán, Isabela Corona, Susana Guízar, Andrés Soler, Manolo Fábregas y Roberto Cañedo. El productor Juan J. Ortega se empleaba como director de esta cinta, y precisamente eso venía a desequilibrar la balanza en el resultado.
- Aprovechando el éxito de una canción de Agustín Lara, se presentaba **"Palabras de mujer"** [1945/José Díaz Morales]. La historia se desarrollaba en torno al romance imposible de una pareja de músicos que laboraban en un cabaret (Ramón Armengod y Virginia Serret).
- Raúl de Anda exportaba el folclor del trópico a la capital mediante la cinta **"La reina del trópico"**/1945 en donde la rumbera María Antonieta Pons despertaba el deseo de los presentes en el cabaret y del héroe, en este caso Luis Aguilar, quien en su faceta de pianista tomaba de musa a la bailarina. El melodrama acompañaba a la protagonista: una huérfana recogida por dos buenas personas; la enfermedad de uno de ellos, y el asumo de ella como sostén del patrimonio; la lucha de un lugar dentro de la capital y el desengaño amoroso.
- **"Pervertida"** [1945/José Díaz Morales] era una producción de los hermanos Calderón, quienes se consolidarían más adelante en éste género. La temática que abordaba el filme, comenzaba a ser una constante en éste tipo de filmes: la capital como centro de perdición, por ser espacio de albergue de los cabarets, lugar donde abundan las prostitutas, bailarinas y toda la maldad posible relacionada con la sexualidad. Tocaba el turno a Emilia Guiú interpretar a una pecadora que por necesidad, tomaba el camino de la perdición; cargando con la locura de su padre (José Luis Jiménez), y el abandono de su enamorado (Ramón Armengod), partía de la provincia a la ciudad, en busca de mejores condiciones.


CINE INFANTIL


- El segundo largometraje a color fue **“Aventuras de Cucuruchito y Pinocho”**/1942, del colimense Carlos Véjar Jr. La historia se basaba en un cuento de Salvador Bartolozzi y su esposa Magda Donato, republicanos españoles que basaban su literatura en el personaje creado por el italiano Collodi: Pinocchio. Los productores tuvieron que enfrentar una demanda por parte de Hollywood, pues los derechos del personaje, *Pinocho*, pertenecían a Walt Disney quien en 1940, acababa de presentar el filme de dibujos animados sobre el niño hecho de madera. Gabilondo Soler *Cri Cri*, aportaría las canciones a la cinta.


INFLUENCIA IBÉRICA


La influencia española también se vería reflejada en la Cinematografía Nacional, junto con la ya mencionada llegada de una comunidad ibérica, que había huido de la Guerra Civil, o de los resultados que no les favorecían en su ideología; las siguientes producciones, serían algunos ejemplos de aquellas contribuciones a nuestra Industria.


- Fernando Soler presentaba el melodrama **“El verdugo de Sevilla”** [1942], con él mismo como protagonista.
- Alfonso Patiño Gómez presentaba la adaptación de un cuento de Edmundo D´Amicis, *De los apeninos a los andes*. El filme se tituló **“Dulce madre mía”**/1942 donde el héroe fue convertido en un infante español, bien representado por Narciso Busquets.
- **“La razón de la culpa”** [1942/Juan J. Ortega] abogaba por el melodrama familiar. Como dato relevante, Pedro Infante realizaría un personaje extranjero, el único de su carrera.
- **“Cadetes de la naval”**/1944 de Fernando Palacios, dirigía su última película [**“Hambre”**/1938 y **“La china poblana”**/1943 eran las otras], sin encontrar un género específico: primero la cinta comenzaba como una comedia militar, luego se tornaba a una historia de aventuras y al final desembocaba en una tragedia al modo hollywoodense. Ricardo Montalbán y Abel Salazar protagonizaban esta historia.
- El puertorriqueño Fernando Cortés debutaba como director con la comedia **“La pícara Susana”**/1944, donde se valía de la fama de su esposa Mapy Cortés, para apadrinar su trabajo fílmico. Con buenos efectos de cámara acelerada y edición propia [Jack Draper y Mario González, respectivamente], la cinta basada en la pieza *Ma soeur el moi*, de los franceses Louis Verneuil y Georges Berr, tenía buena aceptación. Cabe señalar que la historia desarrollada en Monterrey, contaba con personajes españoles, libaneses y rumanos.


- 
“El niño de las monjas” [1944/Jaime Salvador] debutaba al también actor Julio Villarreal como director; codirigido con Mario del Río [el primero hubo de encargarse de los artístico y el segundo de los técnico], realizaban éste melodrama taurino, donde Luis Procuna [verdadero torero], llevaba el rol protagónico junto con Raquel Rojas y Blanca Estela Pavón.


- 
“Sierra morena” [1944/Francisco Elías] era un filme melodramático de aventuras. La cinta no era otra cosa más que un homenaje a la tierra del director, intentando hacer de los escenarios mexicanos, territorios ibéricos; el filme, también contaba con actores de igual nacionalidad, como Paquita de Ronda. El valenciano José Renal, realizaría la escenografía y tendría a futuro la fama como elaborador de los mejores carteles publicitarios del cine nacional de aquella época.


- 
“Marina” [1944/Jaime Salvador] era un filme basado en una célebre zarzuela en castellano, ubicado en la ciudad de Cataluña, España, de donde eran el director, el escenógrafo Manuel Fontanals y el encargado del vestuario José Bartolí. La cinta era protagonizada por Tito Guízar, la argentina Amanda Ledesma, el cómico cubano Federico Piñeiro y Ernesto Alonso.

- 
“Me ha besado un hombre” [1944/Julián Soler] era una comedia sobre el homosexualismo y el travestismo [elementos suficientes para despertar la curiosidad en el público], obteniendo éxito en taquilla. En la historia, la actriz María Elena Marqués debía hacerse pasar por su hermano para obtener refugio en México, luego de la Guerra Española; la problemática se derivaba cuando ella o “él”, se enamoraba de Abel Salazar [también productor del filme] y lo besaba a lo que él correspondía, sintiendo conflictos al gustarle el beso de un “hombre”.

- 
“Capullito de Alelí” [1944/Fernando Soler] era una comedia melodramática donde un anciano español, interpretado por Domingo Soler, encontraba la redención al conocer a su nieta (María Elena Marqués).

- 
“El último amor de Goya” [1945/Jaime Salvador] era un melodrama basado en las vicisitudes de una pareja española por consumir su amor [Rosita Díaz Gimeno y Gustavo Rojo], teniendo como trasfondo a un Domingo Soler enfundado en el famoso pintor español, Goya.

- 
“La Luna Enamorada” [1945/José Díaz Morales], simbolizaba un homenaje a las facultades ibéricas: la tauromaquia, la representación gitana y la música flamenca.

- 
“Sol y sombra” [1945/Rafael E. Portas] pertenecía al género melodramático taurino, modalidad que practicó en demasía el cine mexicano en el época. El filme contenía toda la gama de situaciones pertenecientes a la nueva boga “española”, como lo eran el sacrificio, la desconfianza, la regeneración y el perdón, todo girando

en torno al ruedo. Antonio Moreno [galán hollywoodense recordado en la cinematografía mexicana por su dirección en la primera "**Santa**"/1931 auditiva] protagonizaba la trama junto con Rubén Rojo, Josefina Romagnoli y Luis Procuna, éste último joven torero tanto en el filme como fuera de él.

3.3 Renovación de Cuadros

A lo largo de la Tesis hemos visto cómo se conjugaron los factores involuntarios con los intencionales, para darle vida a la Industria Cinematográfica Mexicana. La unión del gobierno, los inversionistas y la audiencia, permitieron que en nuestro país se crearan fórmulas y temáticas que condicionaran las estructuras genéricas, consolidando la producción cualitativa y cuantitativa. México se apoderó de los mercados hispanos venciendo a sus únicos competidores [España y Argentina], y por supuesto al singular cine "hispano-hollywoodense".

Por un lado, las cintas mexicanas llegaban a los festivales internacionales más importantes en Europa; la plástica que veía retratada en los productos nacionales, era considerada única y en base a la cultura del país. El contenido dramático era proclive a una realidad sintomática, creíble y humana que se alejaba de las presunciones y los artificialismos de las industrias netamente comerciales.

Mientras tanto, en Latinoamérica se hablaba de las producciones mexicanas, brecha iniciada con la comedia ranchera. Las cintas denotaban una cierta madurez técnica, e incluso rentable, modalidad que comenzaba a dominar en beneficio de la inversión; éstas últimas, tenían la particularidad de recrear historias terrenales, localistas: los personajes solo podían existir en los pueblos latinos y no en algún otro lugar; las costumbres, los valores y la idiosincrasia de las películas mexicanas, eran propias y eso resultaba más identificable hacia las naciones sudamericanas, a diferencia de los ofrecimientos hollywoodenses y europeos, que durante largo tiempo gobernaron.

Es necesario afirmar que ambas vertientes y todo su legado que dejaría, no hubiera sido posible sin el talento artístico que por los años nació en el seno industrial. Todos los factores mencionados durante éste trabajo, incidirían de manera determinante; pero el último, recaería directamente en la comunidad fílmica, o lo que es lo mismo, en su talento aleccionado desde años atrás y que practicaría en la *Época Dorada*. El crédito correspondiente, se le ha otorgado en apartados anteriores a grupos aventureros que estaban ilusionados en mantener una cinematografía propia, que pudiera convertirse en industria; de ahí se desencadenaban numerosas acciones que abogarían por la cristalización de sus objetivos, pasando desde la intervención presidencial, la obtención de herramientas, asociaciones formales, demagogias oportunas, desarrollo tecnológico, inversión confiable, etc. Todas estas manifestaciones eran piedras angulares que serían aprovechadas por los

creadores del arte cinematográfico: escritores, compositores, músicos, fotógrafos, escenógrafos, editores, técnicos en general y por supuesto, directores y actores.

Precisamente sobre los actores y realizadores se enfocará mayormente este subcapítulo, al ser los protagonistas del talento artístico, sin restar importancia al resto de la producción. Entre 1941 y 1945 debutarían en el cine mexicano 41 realizadores, destacándose entre ellos Julio Bracho y Emilio Fernández. Ambos serían punteros en la labor artística que se expondría en los mercados y festivales. Detrás de ellos figurarían Ismael Rodríguez y Roberto Gavaldón, aunque sus mejores trabajos estaban por aparecer en el siguiente lustro.

Los directores veteranos continuaban entregando buenas producciones, como en el caso de Fernando de Fuentes, que aunque no igualaría el éxito comercial de **“Allá en el Rancho Grande”** o las manifestaciones autorales de la trilogía revolucionaria, sí aportaba singulares melodramas respaldados por la figura de María Félix; Juan Bustillo Oro se abocaba tanto a la nostalgia porfiriana como al melodrama familiar; Miguel Zacarías continuaba tan práctico como siempre y también contribuía en la mitificación de Félix; Alejandro Galindo volvía a sorprender con su visión, sin embargo, también a éste realizador le esperaban mejores obras; Miguel Contreras Torres se alzaba con su comedia costumbrista **“La vida inútil de Pito Pérez”**.

Entre los argumentistas más destacables se encontraban el norteamericano Roberto O´Quigley, quien más adelante se convertiría en realizador, así como el español Jaime Salvador quien se encargaba de adaptar las obras del cómico *Cantinflas*; Marco Antonio Galindo corealizaba los argumentos de su sobrino Alejandro; el también literato Xavier Villaurrutia colaboraba en los diálogos de los guiones de Julio Bracho; el culto Max Aub participaría por una temporada en el cine mexicano; un español más, Paulino Masip, se destacaba desde su trabajo adaptativo en la cinta **“La Barraca”**; la actriz Raquel Rojas debutaba como argumentista en el filme **“La hora de la verdad”** [Norman Foster/1944]; Rogelio A. González, comenzaría una mancuerna con Ismael Rodríguez en algunas de sus cintas más celebres, al igual que José Revueltas lo hacía con Julio Bracho; y por último, las todavía famosas apreciaciones rancheras de *Guz Águila*.

En la *Época de Oro*, los realizadores se caracterizaban por crear sus propias historias y así, la filmografía mexicana estuvo plagada de grandes talentos, como Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Juan Bustillo Oro, Miguel Zacarías, Juan Orol, entre otros. Tampoco podemos olvidar las innumerables novelas extranjeras que el cine nacional se encargó de llevar a la pantalla, en las que por cierto, no solo se evitaba la “molestia” de atender a la Literatura Mexicana, sino que se declaraba incapaz de una inventiva propia.

Aún con el saqueo de la literatura universal, la cinematografía nacional se caracterizó en la temporada gracias a las obras indigenistas del *Indio* Fernández; en lo que respecta a su temática nacionalista, hieratista y hasta fatalista, el realizador le debía en gran parte al

literato Mauricio Magdaleno, quien era el encargado de realizar los argumentos más identificables con el país, mismos que los festivales supieron reconocer.

Mauricio Magdaleno era periodista, escritor, guionista y hasta director de cine. Nacido en Zacatecas, en 1906, fue un estudioso de las cuestiones sociales, mismas que plasmaba en sus obras literarias. Con Juan Bustillo Oro, fue con quien fundaría el grupo de Teatro Independiente, escribiendo algunas obras. Uno de sus primeros trabajos, *El compadre Mendoza*, sería utilizado para la pantalla por Fernando de Fuentes. Por lo tanto, antes de asociarse con Emilio Fernández ya era una figura en la Literatura. Magdaleno se especializaba en novelas y cuentos que daban testimonio de la Revolución Mexicana; ésos ambientes fueron trasladados al cine, de la mano de Fernández [quien mejor lo supo aprovechar], dándole un carácter a sus personajes donde sobresaliera en los hombres, una actitud machista y recia, mientras que para las mujeres una cara tierna, terrenal y concebida.

Las películas mexicanas gozaban de una buena herramienta, de estudios, de una técnica poética que se reflejaba en los encuadres; la escuela que había dejado el ruso Eisenstein se reflejaba en muchos fotógrafos, distinguiéndose el lente de Gabriel Figueroa, quien llegaría a catalogársele como el mejor en su ramo por la temporada. Figueroa, quien al igual que Magdaleno figuraba en el primer equipo de lujo.

Sobre Figueroa hemos hablado oportunamente a lo largo de éste estudio, destacando su labor en aras del desarrollo cultural. Cabe mencionar que ésta insigne figura de cine, nació en el año de 1907, en la Ciudad de México. Finalmente, Figueroa aderezó la imagen del mexicano a nivel mundial; sus imágenes nacionalistas, parecían decir cosas tan simples como que la luz y las sombras reflejan todos los sentires del drama humano.²⁰

Continuando en el rubro de la Fotografía, hay que mencionar la tercia extranjera compuesta por el canadiense Alex Phillips y los norteamericanos Jack Draper y Ross Fisher, que trabajaron en muchas cintas del cine mexicano, representando los inicios del verdadero profesionalismo. Phillips, primer fotógrafo de prestigio arribado a la cinematografía mexicana, era considerado junto con Gabriel Figueroa, como uno de los maestros del plasticismo. Por su parte, Draper quien fuera actor antes de convertirse en fotógrafo, llegaba a México en el rodaje de la cinta hollywoodense "**¡Viva Villa!**" [1933/Howard Hawks y Jack Conway], quedando cautivado por los paisajes que podían llegar a ser explotados por su lente; entre los trabajos más destacables de Draper, figuraban "**Janitzio**" [1934/Carlos Navarro] y "**Vámonos con Pancho Villa**" [1935/Fernando de Fuentes], también antecediendo el estilo paisajista de Figueroa.

Otros fotógrafos eran Raúl Martínez Solares quien no solo compartía el set con su hermano Gilberto, pues también llevaba la fortuna de trabajar bajo las órdenes de algunos de los mejores realizadores de la temporada; Víctor Herrera comenzaba el repunte de su carrera y se distinguía cuando las cintas del género taurino necesitaba varios fotógrafos en su afán de captar una diversidad de ángulos; otro norteamericano, John W. Boyle, sería el

²⁰ TERÁN, Luis. *Un secreto de química*. Revista mensual SOMOS: El Indio Fernández: Genio y figura del Cine Mexicano. Televisa. Número 186, Año 10. Agosto. México, 1999. p.p. 67.

encargado en la estadística de fotografiar la primera cinta mexicana [e hispana] a colores: **“Así se quiere en Jalisco”**

La música fue otro renglón fundamental para que las cintas lograran la creación de atmósferas [en su medida]. En un principio, tal arma fue bien aprovechada en la temática ranchera, destacándose la mancuerna interpretada por Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, tanto en la música como en la letra, respectivamente. Esperón era un compositor que iniciara su fortuna cuando trabajara para la cinta **“La mujer del puerto”**; por su parte, el tamaulipeco Cortázar contribuiría en el género folclórico, al otorgarle letras a toda la música ranchera que interpretarían los charros, entre ellos Jorge Negrete y Pedro Infante. Más adelante, Cortázar probaría suerte como realizador, sin lograr mayores satisfacciones que su anterior función.

El veracruzano Lorenzo Barcelata también sería uno de los compositores más prestigiosos de la *época dorada*. Iniciado en la década de los 30, Barcelata formaría un cuarteto llamado Trovadores Tamaulipecos, conformado por José Agustín Ramírez, Ernesto Cortázar y Carlos Peña. Ingresaría a la Industria como actor, pero pronto volvería a su oficio que le ganaría fama internacional, al conseguir un contrato con la Paramount para fondear películas norteamericanas. Barcelata sería recordado por la música compuesta para las coplas en el cine ranchero.

Los técnicos también manifestaban sus aptitudes, como los escenógrafos que creaban nuevos mundos haciendo las historias más creíbles; en algunas ocasiones, debían retroceder no solo algunos años, sino hasta siglos, para transportar al espectador a dichas épocas; cabe reconocer que al principio, los exteriores no eran los más adecuados, pero tales retos no eran responsabilidades suyas, sino que a medida que subía el costo del proyecto o en el afán de los productores por ahorrar cierto capital, se les encargaba, en un ejemplo inmediato, construir selvas en los estudios; esto lastimaba su trabajo y por ende, el resultado final que se decidía en pantalla. Algunos de los escenógrafos más importantes fueron Carlos Toussaint, Manuel Fontanals, Vicente Petit, Francisco Marco Chillet, Gunther Gerszo y Edward Fitzgerald.

El vestuario se empareja con la construcción de los ambientes, y ahí se encontraba el trabajo de Alberto Vázquez y Chardy José Bartola, entre otros. Operadores de cámara, editores, anotadores, asistentes de dirección, sonidistas, iluminadores y un sin fin de técnicos se empleaban en las producciones mexicanas, dándole forma a la Industria que año con año buscaba la consolidación.

3.3.1 Star System Mexicano

La primera estrella que había arribado al selecto grupo del *Star System Mexicano* fue el cómico *Cantinflas*, tal como lo pudimos apreciar a finales de la década de los 30. Resulta

lógico que un actor de éste género haya sido aprobado por el público, en parte por la intención gubernamental del presidente Cárdenas, en su afán de unificar la nación; las cintas sobre explotaron el género ranchero, donde un factor fundamental de su éxito, fue la ligereza con que se trató el tema de las clases sociales, y ahí precisamente, llevaba gran peso la participación cómica.

A partir de ellos, comenzaremos por conocer a los participantes más importantes de la *Época de Oro*, algunos encasillándose en ciertos personajes mientras otros, dando pauta de sus habilidades interpretativas, mismas que los consolidarían al grado de la mitificación.

El guanajuatense Joaquín Pardavé, era un cómico que mantenía una actividad en la cinematografía nacional desde la época muda, debutando en la cinta costumbrista **“Viaje redondo”** [1919/José Manuel Ramos], donde se exponía la diferencia de ambientes entre el mundo citadino y el campirano. Un personaje que le funcionaría a Pardavé sería el del lagartijo porfiriano que se establecía en el famoso género de la nostalgia porfiriana, desarrollado por el realizador Juan Bustillo Oro; caracterizando a hombres joviales, despreocupados y algo distraídos, generalmente despertaba su chispa la llegada de una bella joven, que le acarrea problemas con su esposa de madura edad. Tampoco podemos omitir los personajes extranjeros que el cómico supo adoptar, como los libaneses o españoles, figuras vistas en los filmes **“El baisano Jalil”**/1942, **“Los hijos de don Venancio”**/1944 y **“El barchante Neguib”**/1945 [todas dirigidas por Pardavé y producidas por la FILMEX], principalmente, desarrollándose como una de las figuras más populares del género cómico, que resultaba rentable en taquilla. En muchos de esos papeles, era acompañado de otra gran figura: Sara García.

Hablando de los personajes encasillados, la abuelita consentida que interpretaría la actriz veracruzana Sara García, le proporcionaría un reconocimiento en el público del cine mexicano que la recordaría bajo esa interpretación; García tendría que amputarse gran parte de su dentadura buscando darle mayor realismo, aún cuando su edad distara mucho de los irreversibles resultados de la vejez.

Fernando Soto *Mantequilla*, Manuel Medel, *Chaflán*, entre otros, figurarían siempre como los fieles escuderos de los galanes protagonistas. En ocasiones, su lealtad era recompensada con el amor de las sirvientas, dejando ver las leyes dramáticas de la vida y de la cinematografía, que peligrosamente se acercaban al elitismo.

Mantequilla, crearía para sí mismo un personaje torpe, miedoso, sudoroso y nervioso, que hablaba atropelladamente en un tono implorable, famoso por su manera de lanzar sátiras. En el caso del regiomontano Medel, sus orígenes los debía al ambiente teatral popular [carpa], en donde haría mancuerna con *Cantinflas*; con el papel representado en **“La vida inútil de Pito Pérez”** lograría su mejor trabajo, gracias a que ese personaje poseía mucho de su personalidad en la vida real.

Pasando a la seriedad del melodrama, los actores Pedro Armendáriz y Arturo de Córdova consolidaban las participaciones que sostuvieron a finales de la década de los 30. El capitalino Armendáriz había estudiado en los Estados Unidos y a su regreso a México,

laboraba como guía de turistas de una empresa de ferrocarriles, dejando ver su singular carisma con la gente. A pesar de que por las venas de Pedro Gregorio Armendáriz Hastings no corría ni una sola gota de sangre indígena y si varias de origen británico y español, llegaba a obtener un reconocimiento mexicano en su actividad cinematográfica, como el actor en encarnar mejor la esencia de la mexicanidad:

*Armendáriz es precisamente el caracterizador de la más sencilla actitud varonil mexicana. Su porte robusto origina una sensibilidad sensual; pero nunca de intensidades que se compliquen profundamente.*²¹

Por su parte, el yucateco Arturo de Córdova, seudónimo de Arturo García, también registraba una temporada en los Estados Unidos como estudiante, además de una más importante en Chile, donde practicaba el periodismo y después la actividad en radio. Traído a México por el ruso Arcady Boytler para la cinta "**Celos**", interpretaría un par de filmes más, quedando inconforme con los resultados. Después se aventuraría a participar en Hollywood, para adoptar durante 5 años el papel de galán latino. Con el auge de la Industria Fílmica Mexicana, De Córdova regresaría definitivamente, sobresaliendo en algunas concepciones mundanas, relacionándosele más por el trabajo que hiciera para el realizador Julio Bracho en "**Crepúsculo**", en su personaje atribulado por las problemáticas psicológicas, que desembocaban en tragedias amorosas. De limitado registro interpretativo, su físico sombrío y vagamente romántico le hacía adecuado para caracterizar tipos de villanos aristocráticos o personajes profundamente desequilibrados y rebeldes.²²

Un grupo de mujeres destacaba en la gran diversidad de géneros que se presentaba. La jalisciense Esther Fernández, debutaba protagónicamente a los 19 años en su papel de campirana con el filme comercial "**Allá en el rancho grande**"; la capitalina Gloria Marín, forjada en el Teatro de Revista, comenzaba a despuntar, muchas veces haciendo duetos protagónicos con el Charro Jorge Negrete, de quien sería pareja sentimental en la vida real, así como más tarde lo sería del actor Abel Salazar.

La adolescente María Elena Marqués que se haría popular en tipos de moza azteca, arisca y brava, comenzaba como cantante en La hora del aficionado de la XEW, lugar en donde sería descubierta por el realizador Fernando de Fuentes, para debutarla a los 16 años en "**Así se quiere en Jalisco**". Una mejor fortuna le esperaría a Marqués en "**Doña Bárbara**". Por otro lado, la rumbera cubana María Antonieta Pons, que desde un inicio dejó ver sus dotes danzantes que se apegaban al género prostibulario, iniciaría en el ambiente detectivesco de la mano de su esposo, el realizador Juan Orol, hasta convertirse en un símbolo sexual.

Dos actrices que provenían de la escuela Hollywoodense eran las siguientes: Lupe Vélez se iniciaría en el Teatro de Revista a los 14 años; más tarde viajaría a Hollywood impactando por su belleza y temperamento, siendo bautizada como "la mexicana que escupía fuego";

²¹ QUIROZ, Alberto. *Nociones de Estética Cinematográfica*. S.N. editorial. México, 1942. p.p. 104.

²² Enciclopedia Ilustrada del Cine, Volumen 1. Labor. Barcelona, 1970. p.p. 98.

trabajaría con figuras como la pareja cómica Stanley Laurel y Oliver Hardy [el *Gordo* y el *Flaco*], y bajo la dirección de cineastas como el exitoso David W. Griffith. Por otro lado, se encontraría la oaxaqueña Lupita Tovar, quien ganara un concurso de belleza convocado por el periodista Carlos Noriega Hope, llevando como premio una estadía en Hollywood para filmar una cinta; la empresa Universal Pictures contrataría a Tovar para la realización de productos “hispanos”.

Mención aparte sobre este círculo femenino, merecería la duranguense Andrea Palma,seudónimo de Guadalupe Bracho, hermana del realizador Julio Bracho y prima de Dolores del Río y Ramón Novarro. Iniciada en el Teatro, como muchas de su tiempo, fue atraída por el cine gracias al trabajo de convencimiento que hubo de realizar su primo Novarro; en Hollywood no conseguiría una carrera, pero su primer trabajo en México, *La mujer del puerto*, le crearía una reputación en la naciente Industria. El estilo felino de moverse, la pose de diva, las frases arrastrando las erres, no solo fueron su marca de fábrica, crearon escuela también de la femme fatale por excelencia del cine nacional.²³

Aunada a Palma, se encontraba la puertorriqueña Mapy Cortés, quien sería una estrella de enorme popularidad en Latinoamérica en la década de los 40. Nacida en 1913, María del Pilar, apellidada Cortés por su marido, el también actor Fernando Cortés, iniciaría una carrera teatral que la llevaría al cine Hollywoodense, al ganar un concurso de belleza. En Estados Unidos se destinaba su permanencia, pero al regreso a su país natal, la actriz haría una escala en México, donde forjaría una carrera como figura simpática y desenvuelta, vedette de amplios recursos y desbordante presencia escénica, elementos aplicados al género cómico musical.

Existían otros jóvenes que también desarrollaban su naciente carrera, como el jalisciense Tito Guízar, nacido en el año de 1908, y quien tuviera la particularidad de una potente voz, educada para la ópera; Guízar sería presentado como el más formal de los rancheros, con la habilidad de actuar y cantar. El capitalino Abel Salazar, nacido en 1907, abandonaba su oficio en la Secretaria de Hacienda para enrolarse en la actuación; Salazar manifestaría cualidades tanto para la comedia como para el melodrama y como dato anecdótico, se le vincularía con las actrices Gloria Marín y Rosita Arenas, así como con hija del ex presidente Lázaro Cárdenas.

La colombiana Sofía Álvarez nació en 1915; estudiaría canto, pensando en ser una figura de la opereta; tiempo después cambiaría su camino, debutando en la cinematografía en la cinta **“Flor de Fango”** [Juan J. Ortega], a través de un papel incidental. El realizador Juan Bustillo Oro la aprovecharía para sus comedias porfirianas, donde la actriz interpretaba las canciones más famosas de la zarzuela.

El capitalino David Silva mantenía estudios en abogacía, mientras se empleaba como locutor de la XEW, XEQ y XEB; a temprana edad se enrolaba en el cine empleándose como extra, pero al ver las condiciones precarias de trabajo de dicho grupo, conformaría un

²³ TERÁN, Luis. *Palma Andrea*. Revista mensual SOMOS: Época de Oro del Cine Mexicano, de la A a la Z. Televisa. Número 114. México, 2000. p.p. 92.

sindicato, acción que le valió el veto por parte de los grandes estudios. Serían los realizadores Fernando de Fuentes y Gilberto Martínez Solares quienes lo rescatarían.

El español Emilio Tuero emigraba a México cuando tenía 5 años, con la finalidad de mejorar su vida. Se iniciaría en el canto con el maestro José Pierson, el mismo que enseñara a figuras como Jorge Negrete o Pedro Vargas. En 1932, un locutor de la XEW bautizaría a Tuero como el *Barítono de Argel*, gracias a su popularidad como cantante de tangos. En el cine nacional, Tuero interpretaría al galán cantante en un gran número de proyectos.

La michoacana Stella Inda debutaría de forma estelar en **“La mancha de sangre”** [Adolfo Best Maugard/1937], mientras que Lilia Michel sobresalía con su aire de ingenuidad y delicadeza. Susana Guízar también se inmiscuía en la diversidad de géneros, alternando con las figuras del momento.

Algunos otros actores ya maduros, aprovechaban las ventajas industriales y se exponían, como sucedió en el caso de dos de los máximos villanos del cine mexicano. Miguel Inclán aprovecharía sus rasgos indígenas para darle matices malévolos a sus personajes, deambulando en ambientes rurales, como el famoso capataz, o el borracho traidor; Carlos López Moctezuma era el perfecto antagonista, hombre ruin antipático que buscaba poseer a las protagonistas valiéndose de su posición social o de su fuerza, mientras que sometía a los héroes apoyado de sus secuaces; aún cuando fuera el único joven, la tercia de villanos crueles se completaba con el actor Víctor Manuel Mendoza, quien en la vida real abandonaba su destino militar para enrolarse en la actuación, debutando en **“Almas rebeldes”** [Alejandro Galindo/1937].

Por último los hermanos Soler, comenzando con Fernando, el mayor de la dinastía quien se especializara en los géneros tradicionales, ganando la mayor fama entre sus hermanos, debutaría en la industria norteamericana en 1915; Andrés, quien le siguiera en la edad y coahuilense igual que Fernando, realizaría una fructífera carrera en el Teatro antes de dedicarse por completo al cine, iniciando en el filme **“Celos”**; el guerrerense Domingo, a quien se le consideraría el más completo de la familia en cuanto a la actuación, debutaría en la exitosa **“La mujer del puerto”**, siguiéndole un par de proyectos más en las que sería encasillado en papeles característicos por su complexión robusta; y finalmente Julián, el más joven de la familia, el cual por cierto cambiaría su apellido Díaz Pavía por el de Soler, al igual que sus hermanos, destacaría en sus interpretaciones históricas. El capitalino Julián, también ahondaría en la carrera de realizador, al igual que su hermano mayor, Fernando.

Pero sobre todo este selecto grupo de actores, una élite se convertía en una auténtica realidad: junto con Pedro Armendáriz y Arturo de Córdova, se instalaban Dolores del Río, María Félix, Jorge Negrete y *Cantinflas*, tripleta encauzada hacia la mitología. Éste último término se le adjudicaría a las personas que por su trabajo actoral, personalidad y carisma, se grabarían en la mente del espectador como figura inmortal, causando una rápida

empatía con el público receptor de las representaciones artísticas de la que el actor sacara provecho para su carrera.

Dolores Asúnsolo y López Negrete de Martínez nace en Durango. Procedente de una familia acomodada [hija de un banquero], estudia en internados europeos. A la edad de 16 años contrae matrimonio con el diplomático y escritor Jaime Martínez del Río, del cual hereda su apellido para cuestiones artísticas. Acostumbrada a tratar con las altas esferas sociales, conoce al realizador norteamericano Edwin Carewe, quien la acerca al cine; Carewe debuta a la joven de 20 años en la cinta hollywoodense **La muñequita millonaria**/1925, para luego explotarle una imagen de belleza exótica y sugerencia racial, con sus singular arqueo de cejas, facciones pluscuamperfectos todo envuelto en un glamour innato. Tal ascenso no lo conseguiría instantáneamente, y debía someterse al encasillamiento de los personajes de india, que Hollywood continuaba apreciando de los mexicanos y de toda Latinoamérica. Luego de varios años, Del Río conseguiría el status de estrella de cine mudo en Hollywood, gracias a sus interpretaciones de muchachas primitivas y temperamentales, violentamente enamoradas, que luego hubieron de cambiar a papeles modernos en cintas musicales, desprendiéndose del mito que le moldeara Carewe. En esa misma temporada, enviudaría del escritor Del Río, y contraería nupcias con el escenógrafo Cedric Gibbons. Con la llegada del cine sonoro y la Guerra Mundial, Del Río probaría suerte en su país natal, acertando en la decisión que acrecentaría su fama en el medio cinematográfico:

*En México la esperaba el gran realizador Emilio Fernández, que la dirigiría en varias películas. Ya las dos primeras, **Flor Silvestre** y **María Candelaria**, contenían un completo cambio de imagen de la actriz, en consonancia con ese mundo de pasiones extremas y arrebatados sentimientos primarios característico del cine de Fernández. El trabajo fotográfico y de iluminación de Gabriel Figueroa contribuyó a resaltar de otra manera la hermosura de la intérprete: el vestuario sofisticado de su etapa americana daba paso a las apariciones a cara lavada y los sencillos trajes de campesina, pero el rostro de la actriz se identificaba con la bella fuerza de un manantial o con la dura aridez de la tierra.²⁴*

La primera mujer en consagrarse como mitología en el cine mexicano era María Félix; nacida en Sonora el 8 de abril de 1914, ésta actriz debía su fama a su personalidad férrea, devoradora de hombres e inquebrantable, más que a su trabajo actoral. La Industria ajustaría sus cintas en base a la esencia de Félix; ella se interpretaba a sí misma en la pantalla, más que a algún otro personaje. El realizador Fernando Palacios sería quien la descubriera en la calle. Su debut se producía al lado de otra estrella, Jorge Negrete, en la película **“El peñón de las ánimas”** [Miguel Zacarías/1942]. Algunos tropiezos se presentarían en la filmografía de la actriz, pero su mitología comenzaría a crearse en base a

²⁴ GUTIERREZ, DA SILVA, Manuel. *Diccionario de Actores Cinematográficos*. T&B Editores. Madrid, 2004. p.p. 196.

sus participaciones en la Industria, de la que los simples títulos podían explicarlo: **“Doña Bárbara”** [Fernando de Fuentes/1943] ó **“La mujer sin alma”** [Fernando de Fuentes/1943], y más adelante **“La Devoradora”** [Fernando de Fuentes/1946], **“La mujer de todos”** [Julio Bracho/1946]. Félix nunca trabajaría en Hollywood y ese rechazo realzaría su leyenda; sin embargo, en Europa triunfaba, particularmente en España, Francia e Italia, donde trabajó por una temporada, llevando consigo su personalidad y fama que la acreditaría mundialmente:

*El prototipo de mujer fatal que fue delimitando María Félix se propagó desde su país hacia toda Latinoamérica, forjando uno de los mayores mitos del celuloide en habla hispana. El sinuoso perfilado de sus labios y de su nariz, el arco de sus cejas, la oscuridad de sus ojos y cabello, su expresión altanera... todo aquello enloqueció no sólo a los espectadores del momento, sino también a los hombres que rodearon a la actriz en su azarosa vida afectiva, que incluyó publicitados matrimonios con tres ídolos patrios: el cantante Raúl Prado, el compositor Agustín Lara y el mismísimo Jorge Negrete. Los melodramas que la llevaron a la cima de la celebridad la presentaban como mujer de armas tomar, la hembra pecaminosa de comportamiento agresivo o bien indolente. Y es que, en la pantalla, con un simple gesto de inapetencia, La Doña [como fue apodada] podía mantener a raya a cualquiera que se creyese con derecho a seducirla. Pero, sin llegaba a perder la cabeza por un hombre, entonces atacaba sexualmente con una dureza intimidatoria: sus sentimientos de amor u odios eran siempre extremos, con frecuencia destructores y trágicos.*²⁵

Jorge Alberto Negrete Moreno era un barítono nacido en Guanajuato el 30 de noviembre de 1911. Su principal intención era triunfar como cantante de música clásica, pero sus habilidades lo llevarían al cine [para su desfortuna en un principio], como cantante de Ranchero, género folclórico que alcanzaba una gran popularidad en la época. Negrete sería visualizado como el Charro Cantor, apodo que se instauraría en su carrera. Éste actor también sería fundamental para la inauguración de la Industria, apostada en la comedia ruralista, donde los Charros enfrentarían valientemente a sus enemigos y enamorarían a las Adelitas; en general, su debut se acompañaba de una vieja fórmula, donde imperaban los sacrificios amorosos y las ausencias inesperadas. No podemos olvidar que la incursión de Negrete al cine, se debía en gran medida a la falta de protagonistas que además de saber actuar, fueran verdaderos cantantes, pues la música era una herramienta muy deseada por los cineastas para terminar de conformar al primer gran personaje del cine mexicano; muchos actores eran obligados a cantar entregando malos resultados, o en su defecto, se apoyaban de pistas que evidentemente denotaban una voz que no era la suya. Por la época solo Tito Guízar representaba la competencia, pero Negrete contenía una arrogancia necesaria para la atribulación y el machismo sintomático que terminarían por engalanar al

²⁵ Ibidem. p.p. 241.

Charro; y así lo demostraba en la cinta **“Ay Jalisco, no te rajes”** [Joselito Rodríguez/1941], primera gran producción en la que se aprovechaba al actor. La carrera de Negrete se vería apoyada por distintos realizadores, entre ellos Miguel Zacarías y Julio Bracho. El pináculo de su carrera se llevaría a cabo en la primera mitad de la década de los cuarenta, hasta la llegada a las pantallas de un mejor contrincante, Pedro Infante. De cualquier manera, Jorge Negrete representaba el arquetipo del Charro del Cine Mexicano.

La primera estrella que había arribado al firmamento era el cómico Mario Moreno Reyes mejor conocido como *Cantinflas*. Nacido en 12 de agosto de 1911, en la colonia Santa María la Redonda, éste capitalino se caracterizaba por su representación del peladito vago que transgiversaba el idioma bajo un nuevo vocabulario, denominado más tarde en honor a él mismo: Cantinflar, aquel habla que con decir mucho se entiende nada. Extraído de la carpa como la mayoría de sus homólogos, su primera aparición en pantalla se debía a la dirección de Miguel Conteras Torres en **“No te engañes corazón”**/1936; más tarde participaría con otros realizadores de la categoría de Arcady Boytler, Alejandro Galindo y Juan Bustillo Oro, otorgándole éste último la fama inigualable, que serviría no solo para su carrera, sino como elemento fundamental para la formación de una Industria. La carrera del cómico sería seguida muy de cerca por la masa latina que exigía productos donde participara el actor; en México las cintas de *Cantinflas* resultaban sinónimo de garantía en taquilla. Más tarde sus cintas serían distribuidas por la Columbia Pictures y sería el único representante del *Star System* en ganar la cantidad de 500 mil pesos por cinta; esa fortuna sería acompañada por una proclividad a la autorepetición, al conformismo y a la falta de innovación; *Cantinflas* siempre dirigido por Miguel M. Delgado, se olvidaba de sus orígenes que lo habían hecho triunfar y modificaba su personaje, abundando en la actividad verborreica. Solo algunas excepciones se presentarían a lo largo de su carrera, pero en general, el público parecía satisfecho, no así la crítica.

Detrás de estas estrellas, se auguraba el éxito de unos jóvenes Pedro Infante y Germán Valdés, quienes conseguirían una similitud mitológica, rodeados de un nuevo grupo actoral que conformaría el nuevo *Star System del Cine Mexicano*.

3.3.2 Nueva Ola

Con respecto a los realizadores, artesanos de los proyectos fílmicos, delimitaremos los orígenes de sus carreras. Los nombres que a continuación apreciaremos, son los pertenecientes a la nueva camada, que con su trabajo, marcaron un estilo en la *Época Dorada del Cine Mexicano*.

Alejandro Galindo nace en la ciudad de Nuevo León, Monterrey, en 1906. De niño debe cambiar continuamente de residencia, debido a la revuelta nacional. Desde esos años,

manifiesta su gusto por el cine, asistiendo a los estudios Camus; es ahí donde es confundido con un trabajador social, al ayudar a mover una mesa; eso le retribuye su primer trabajo en el celuloide, aunque sin remuneración. En su adolescencia, su madre le exige estudiar una carrera, por lo que elige la Odontología, aunque esos estudios los llega a interrumpir debido a un viaje que emprende hacia Hollywood con el fin de aprender lo referente a su pasión. Aún cuando cuenta con la recomendación de su tío, Marco Antonio Galindo, decide buscar su propia fortuna y termina trabajando en un laboratorio fotográfico, pero como intendente, todo esto a finales de los 20. Ya en la Industria Hollywoodense, se emplea como laboratorista, editor de cortometrajes, traductor de guiones, escritor y asistente del realizador y productor Cecil B. De Mille; completa su aprendizaje con estudios en construcción dramática, dibujo, guionismo y teatro. La apertura del cine sonoro le hace perder su trabajo en los estudios Columbia y decide regresar a México en 1930. Con todo un cúmulo de conocimientos, Galindo comienza a desempeñarse como guionista de radio, argumentista de cine y eventual actor. Es Raúl de Anda quien le propone producirle su ópera prima y lo debuta a los 31 años con el filme **Almas rebeldes**/1937, solventándole la obra gracias a la venta de 38 vacas. Galindo se destacaría por una realización influenciada por Hollywood y Europa, pero no solo en sus contenidos, sino en la técnica, bajo argumentos complejos pero bien estructurados y adelantándose a su época. Galindo tendría un agudo sentido de observación, que sus obras merecerían el mote de crónicas, sobre todo las concepciones urbanas que más adelante se verán.

Alberto Gout Ábrego nace en la Ciudad de México, en 1907. De origen chiapaneco, arriba a la ciudad que lo vio nacer, luego de que su padre consiguiera un puesto en el Senado. Ante la muerte de sus padres y los problemas que acarrea la Revolución Mexicana, decide trasladarse a los Estados Unidos, específicamente a la ciudad de los Ángeles, California, en 1915, donde se relaciona con personalidades del cine, industria a la que ingresa como aprendiz de maquillista. Su hermana María traba amistad con el actor Oliver Hardy, mientras que su sobrina Leticia hace lo propio con Rita Hayworth. En 1933, Gout regresa a México ante la naciente ola sonora y rápidamente se incorpora como maquillista, empezando con las cintas **La Llorona**/Ramón Peón/1933 y **Rebelión**/Manuel G. Gómez/1934, bajo el sobrenombre de Tito Gout. Continúa en ese rubro por otros 10 filmes, entre los que destacan, **La mujer del puerto**/Arcady Boytler 1933 y **Refugiados en Madrid**/Alejandro Galindo 1938. Debuta como director con la comedia **Su adorable majadero**/1938, a la edad de 31 años. Primeramente se especializa en cintas cómicas e históricas, pero alcanzaría su mayor éxito como realizador del género cabaretil, en el segundo lustro de la década de los cuarenta. Gout explotaría una nueva fórmula, en compañía de Álvaro Custodio como argumentista y la cubana Ninón Sevilla como la estrella, manifestándose como el mejor equipo de tal género.

Gilberto Martínez Solares nace en la Ciudad de México, en 1906. Desde niño despierta interés por las divas italianas de la época. Como muchos, sufre las consecuencias sociales de la Revolución Mexicana, y junto con su familia se traslada a una hacienda de Guanajuato, misma que tiempo más tarde, es incendiada y eso los obliga a instalarse en Pénjamo. En su adolescencia, regresa a la Ciudad de México donde estudia en la ENP hasta el segundo año de Leyes. Arriba por primera vez a los Estados Unidos, en particular a la ciudad de Los Ángeles, California, para involucrarse en la fotografía. En 1929 regresa a

México para establecer un estudio fotográfico en sociedad con Gabriel Figueroa. La asociación con el futuro mejor fotógrafo de la época, no rinde frutos y terminan separados; Martínez Solares decide abrir otro estudio por su cuenta, pero lo abandona para emprender otro viaje a Hollywood. En su segunda aventura por el país norteamericano, continúa relacionado con la fotografía, además de involucrarse como extra en algunas cintas; es entonces, cuando conoce al también fotógrafo Alex Phillips y al actor español Antonio Moreno, elementos que trascenderían en el nacimiento del cine sonoro en México. De nueva cuenta regresa a México, para enrolarse en su oficio, y en ese interludio, contrae matrimonio con Diana Cantú, hija del pintor Federico Cantú y de la escritora María Luisa Garza *Loreley*. Muy pronto prepara un nuevo viaje, ahora a la ciudad de París, Francia, donde monta otro estudio fotográfico; en la ciudad de las luces se relaciona con los pintores Pablo Picasso y el japonés Fujita Tsuguharu. Luego de seis años de aprendizaje desde su primera aventura por Hollywood, Martínez Solares regresa a México para realizar una carrera en el cine. En 1935 debuta como fotógrafo al lado de su hermano Raúl en la cinta **Rosario**/Miguel Zacarías; también participa en algunas producciones documentales de contenido cultural, donde se encarga de iluminar la escena. Entre las cintas que fotografía se encuentran **Así es la mujer**/José “Che” Bohr/1936 y **Adiós Nicanor**/Rafael E. Portas/1937. Como director debuta a los 32 años en el filme **El señor alcalde**/1938, con un guión coescrito con Emilio Fernández; luego de un par de realizaciones, vuelve a la fotografía para en 1941 con una mayor experiencia, dirigir la cinta **La casa del rencor**. En 1945 llega a cobrar por producción la cantidad estratosférica de 25 mil pesos. Su filme más alabado sería **El globo de Cantolla**/1943. La época dorada le daría al cineasta capitalino la confianza y la práctica necesaria que lo encumbrarían en los años siguientes, donde con un equipo conformado por el argumentista Juan García y la nueva estrella Germán Valdés *Tin Tan*, revitalizarían el género cómico, superando por mucho la complacencia de un *Cantinflas*, que se estancaría por su gracia monótona. Gilberto Martínez Solares sería uno de los dos realizadores [junto con Ismael Rodríguez], que dignificarían la actividad comercial en el segundo lustro de la década de los 40 [soporte de la continuación dorada], constituyéndose como el mejor creador de la temática cómica de todos los tiempos.

Julio Bracho, noveno hijo de lo once que procrean Don Julio Bracho y Luz Pérez Gavilán, nace en el estado de Durango en 1909. Comienza su afición al arte desde su época escolar, donde gana un concurso literario; es así que dedica sus posteriores estudios al arte dramático. En 1931 inicia su carrera como director teatral, promoviendo grupos experimentales, donde colaboran Isabela Corona, Emilio Abreu Gómez y Silvestre Revueltas. Para 1934, organiza la inauguración del Teatro de las Bellas Artes. Su primera oportunidad en cine se la ofrece el fotógrafo neoyorquino Paul Strand, proponiéndole dirigir la cinta **Redes**/1934, sin embargo, un problema de salud lo hace rechazar la oferta, misma que Emilio Gómez Muriel sabría sacar adelante. Ligado con el Teatro, intenta crear el Cine de la Universidad, pero su intención se frustra por las trabas burocráticas; luego se aventura a dirigir la página de teatro del primer suplemento cultural de México, editado por el diario *El Nacional*, a la par de sus colaboraciones en *Revista de revistas* y *México en la cultura*, este último suplemento del diario *Novedades*. En 1937 consigue dirigir la escena de diálogos de la cinta **Ave sin rumbo**/Roberto O’Quigley, tomado como su primer y

verdadera incursión en la cinematografía; luego en el mismo año, escribe el argumento de **Rapsodia mexicana**/Miguel Zacarías. Debuta como director de cine con la cinta **¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!**/1941, comedia con la que inicia una serie de obras de buena hechura que lo colocarían como el realizador más afamado de la temporada y el mejor pagado. Bracho se consolidaría como un director cerebral, minucioso y por demás ambicioso, alejándose de las concepciones rurales y adentrándose en la urbe como futuro escenario predilecto del cine mexicano. Sus cintas **Distinto amanecer**/1943, sólido thriller de trasfondo sindical y **Crepúsculo**/1944, concepción psicológica que se inserta en la vida cosmopolita, son obras que lo destacan como un artista cultivado y sofisticado, que lo alejan del espíritu rústico de su homólogo Emilio Fernández, con quien por cierto rivaliza. Considerado vasconcelista desde sus inicios, llega a relacionarse gracias a su fama conseguida en la década de los 40, con personalidades influyentes como René Clair, Alfred Hitchcock y Charles Chaplin. Su hermana Andrea Palma destaca como actriz madura, mientras su hermano Jesús Bracho hace lo propio como escenógrafo; su parentesco también alcanza a las estrellas mexicanas radicadas en Hollywood: primo de Dolores del Río y Ramón Novarro. Luego de su importante paso por el primer lustro de los 40, su reputación vendría a menos al traicionar su estilo.

Emilio el *Indio* Fernández ve por primera vez la luz en la ciudad de El Hondo, Coahuila, en 1904. Su infancia denota una vida difícil y cercana a la Revolución Mexicana; vive con su abuela a causa de los compromisos revolucionarios de su padre, el estricto coronel Emilio Fernández Garza, y de la fuga de su madre, Sara Romo de ascendencia kikapú, de quien también se cree su temprana muerte. La separación del matrimonio, conduce al coronel Fernández a casarse con la viuda de su hermano, con quien procrea 10 hijos. El comportamiento de su padre, influye en demasía en las acciones del joven Fernández, quien se alista como soldado en 1919 y un año después, ingresa en el Colegio Militar donde permanece tres años antes de ser expulsado. Sin tener más que hacer en México, viaja a los Estados Unidos en busca del sueño hollywoodense; antes de ingresar a la industria norteamericana, se desempeña como barrendero, carpintero, cargador, entre otros oficios que debe librar para su subsistencia. Su carrera en el cine comienza como extra y bailarín de tango entre los años 1925 y 1934, donde sin duda, su cercanía con los realizadores estadounidenses le dejan cierto aprendizaje. En el mismo Hollywood conoce a Chano Urueta, y juntos practican los fines de semana con una cámara prestada, el oficio fílmico. En uno de sus números musicales, baila con la actriz Dolores del Río, quien años más tarde sería su musa. Atraído por la propuesta plástica que se comenzaba a desarrollar en México, gracias al ruso Serguèi Eisenstein, regresa a principios de la década de los 30 con la firme intención de enrolarse en la cinematografía nacional. También en México desarrolla papeles incidentales donde interpreta números musicales, esta vez al lado de actrices como Amparo Arozamena [en una versión de la Bamba], Olga Falcón, [con un Jarabe Tapatío en la prestigiosa **Allá en el Rancho Grande**/1936 de Fernando de Fuentes], Marina Tamayo [con un tango], entre otras. Prueba suerte como actor secundario y argumentista, iniciando en pantalla con la cinta **Corazón bandolero**/Raphael J. Sevilla 1934 y destacando **Janitzio**/Carlos Navarro 1934, cinta de corte indigenista cuyo tema le inspirará sus primeros éxitos como director; es en ésta última cinta donde se le clasifica como el prototipo de la belleza masculina mexicana

debido a sus rasgos toscos y cuerpo atlético. Como argumentista debuta en el filme **Los muertos hablan**/Gabriel Soria 1935. Luego de cinco años de intentar dirigir una cinta, lo consigue hasta 1941 con **La isla de la Pasión**, solo con la ayuda del actor David Silva y la asesoría de Raúl de Anda. No sería sino hasta su tercera obra que mostraría sus mejores capacidades, producciones que recorrerían los más prestigiosos festivales y que iniciarían una asociación compuesta por el escritor Mauricio Magdaleno, el fotógrafo Gabriel Figueroa, y los actores Pedro Armendáriz y Dolores del Río; precisamente esas cintas serían del género indigenista. En el siguiente lustro dejaría ver mejores obras que mostrarían una inigualable fuerza dramática y una plástica atrayente, que resaltarían las costumbres y los valores nacionales, siempre asociados con el tema de la Revolución Mexicana; su carácter visceral y pendenciero y su ferviente fe a los principios revolucionarios, los proyecta en sus filmes en los que casi siempre existen asesinatos; las injusticias que se comenten en las clases sociales son otro de sus conceptos. En suma, el *Indio* Fernández recrea su pasado en sus filmes, y crea una ambiente mitológico sobre algunos acontecimientos de su vida, como el asesinato del amante de su madre a manos propias, su involucramiento en la revuelta, servir de modelo para la estatuilla Oscar, o su amistad con célebres personajes de la talla de Pancho Villa, Al Capone, John Ford, Rodolfo Valentino y Greta Garbo. Algunos de sus medios hermanos también incursionan en el cine, como Fernando quien es cantante y actor; Jaime como actor y dirigente sindical; y por último, Rogelio y Agustín, solo como actores.

Norman Foster nace en Richmod, Indiana, en los Estados Unidos en el año de 1904. Desarrolla sus estudios con normalidad y pronto se dedica a la redacción en algunos diarios locales; tales labores lo trasladan a Nueva York. En 1927, accidentalmente incursiona como actor de una obra de teatro, situación que le abre las puertas al mundo cinematográfico. Debuta como actor, contratado por la Paramount, en el filme **Gentleman of the Press**/Millard Webb 1929. Su carrera actoral se extiende hasta 1936, año en el que inicia la etapa de realizador con la cinta **I cover Chinatown**. En 1941, arriba a México por encargo del director Orson Welles, con la finalidad de contribuir en una producción; tal encomienda la suspende para regresar a los Estados Unidos y continua con su carrera, a la par de que la compañía RKO suspende el trabajo que dirigía Welles. En 1943, Foster regresa a México alejándose de la editorial bélica que practicaba Hollywood a raíz de la Guerra Mundial y motivado por el éxito del cine mexicano como líder en el mercado hispano; con la cinta **Santa**/1943, debuta en la Industria Nacional, siendo la tercera versión hasta el momento de la novela homónima del literato Alejandro Gamboa, y la mejor adaptación. La carrera de Foster en México sería corta, pero dejaría un gran legado y su participación en la industria lo ubicaría como el mejor realizador estadounidense que laborara en el cine mexicano.

Miguel Melitón Delgado Pardavé, nace en la Ciudad de México en 1900. En su juventud contrae matrimonio con Josefina Vélez, hermana de la actriz radicada en Hollywood, Lupe Vélez; ésta última lo convence de emigrar a los Estados Unidos. El parentesco de Delgado no termina ahí, pues es primo del cómico Joaquín Pardavé. En Hollywood, Delgado trabaja entre los años de 1928 y 1931; es secretario de Gary Cooper, asistente de diversos directores, entre ellos Henry Hathaway, para la empresa Paramount. Durante esos tres

años, el capitalino se encuentra con Miguel Contreras Torres, Emilio Fernández y otros. En un viaje a México es contratado como asistente de dirección de su amigo Contreras Torres para la cinta **Juárez y Maximiliano**/1933 y después como actor incidental en **El compadre Mendoza**/Fernando de Fuentes/1933; ante tales oportunidades, decide radicar en México para iniciar la aventura industrial. En la década de los 30, trabaja bajo las ordenes de José “Che” Bohr, Chano Urueta, Alejandro Galindo y Fernando Soler. En 1937 intenta dirigir el filme **La Zandunga**, pero una enfermedad lo obliga a retirarse, y Fernando de Fuentes termina el proyecto. Delgado encuentra mayor fortuna al asistir a los realizadores, ya que obtiene mayores ingresos, además de que así asegura trabajo por el resto del año. En la cinta **Perfidia**/William Rowland/1939, debuta ahora como director de diálogos. La cinta **Ni sangre ni arena**/Alejandro Galindo/1941, lo conduce al cómico *Cantinflas*, y desde ahí inicia una asociación bizarra en la que le “dirigirá” las siguientes cintas de la reciente estrella actoral, comenzando con **El gendarme desconocido**/1941. Delgado era un buen realizador, pero su importancia se debía a su papel como director de cabecera del cómico.

Eva Limíñana Salavery, mejor conocida como *Duquesa Olga*, nace en Argentina en el año de 1890. En calidad de hija única, hereda todo el talento artístico de su madre. De niña, viaja por El Salvador y Chile, donde inicia sus estudios de música; más tarde desarrolla tales aptitudes en el *Stern Conservatorium* de Berlín, Alemania. Todavía en su edad primaria, ofrece giras como concertista. Más tarde y luego de una breve estancia en Chile donde se ubica, arriba a los Estados Unidos para mostrar sus dotes artísticos. En la ciudad de Nueva York, contrae nupcias con su primer esposo, con quien procrea su única hija. En 1925 conoce al que sería su segundo marido, el cineasta germanoargentino José Bohr, con quien mantiene una pequeña asociación en la dirección de filmes hollywoodenses e “hispanos”. Ambos llegan a México en 1932 y Eva Limíñana participa como actriz en los filmes de su marido, bajo el seudónimo de *Duquesa Olga*. Trabaja como dialoguista en el filme **La sangre manda**/1933 y como argumentista y productora en **¿Quién mató a Eva?**/1934, en la que le seguirían un par de obras. Su experiencia en la década de los 30, le da la confianza para dirigir su primera cinta en 1942, **Mi Lupe y mi caballo**, en compañía de Carlos Toussaint, consagrándose así como la segunda realizadora del cine sonoro en México, solo detrás de Adela Sequeyro “*Perlita*”; éste singular western protagonizado por Fernando Fernández, sería su única obra. Ya separada de Che Bohr, quien abandona la cinematografía nacional para internarse en Argentina, *Duquesa Olga* se enfrenta sola a la desfortuna de una realización accidentada, y a un estreno tardío y deslucido. Tales resultados la desaniman a continuar en la carrera y se retira para dedicarse a la literatura y a la música.

Ismael Rodríguez Ruelas nace en la Ciudad de México en 1917. Viniendo de la colonia Niños Héroes, un lugar popular de la nueva sociedad capitalina, es entendible su perfecta realización de las atmosferas pintoresquistas que desarrolla en sus mejores obras. En su infancia, Ismael se muda con toda su familia a los Estados Unidos, a la ciudad de Los Ángeles, California; allá inicia su acercamiento al cine, actuando en cintas experimentales a la edad de 12 años, como la producción **Sangre mexicana**/Romualdo Tirado/1930. Regresa a México con sus hermanos Joselito y Roberto, quienes se encargan de la

sonorización de la cinta **Santa**/Antonio Moreno/1931, formando parte de la actividad pionera del cine mexicano. Ismael, por su parte, estudia fotografía y practica en los laboratorios de Jorge Stahl; continua desarrollándose en la cinematografía como primer asistente de sonido, actor juvenil y anotador. En 1935 desempeña estudios de sonido y proyección y un año después, continúa su formación en el *Radio Institute of California*; construye el Sonido Cell el cual sustituye al Sistema Vitaphone. Hasta entonces ya es considerado operador de sonido. Se asocia con sus hermanos ya empleados en la Industria Fílmica Nacional, creando la productora Rodríguez, en 1939. Durante 1940, contando con 23 años, escribe el argumento de la que más tarde sería **¡Ay, Jalisco, no te rajés!**/Joselito Rodríguez 1941, en la que también sería asistente de dirección y editor. En **La isla de la pasión**/Emilio Fernández /1941, se emplea por última vez como sonidista. Escribe y dirige por primera vez la cinta **¡Qué lindo es Michoacán!**/1942, ya con 25 años de edad. La actividad de Ismael en el primer lustro de la década de los 40 sería moderada y poco atractiva, pero su fortuna mejoraría en siguientes años, con la práctica del género arrabalero, pero sobre todo, con la mejor asociación director-actor que vería nacer la Industria: **Escándalo de estrellas**/1944 ofrecía por vez primera al actor Pedro Infante bajo las ordenes de Rodríguez. La mitología que alcanzaría el actor se la debería en gran medida a Ismael, pero no solo él le estaría agradecido, sino toda la Industria quien se asombraba por la capacidad del realizador en manifestar una fórmula dramática en la que los personajes creaban la misma obra.

Roberto Gavaldón Leyva nace en Ciudad Jiménez, Chihuahua, en 1909. Huyendo de la Revolución, su familia se asienta en la ciudad de Torreón en 1911. Roberto manifiesta desde niño su inquietud por el espectáculo, creando funciones de títeres entre sus amigos. Luego de 8 años, la familia se traslada a la Ciudad de México. En 1926, Roberto es enviado a la ciudad de Los Ángeles, California, para realizar sus estudios; para sostener su estadía, trabaja como extra en diversos estudios cinematográficos, a la par de iniciar el aprendizaje sobre la mecánica dental. En Hollywood, se encuentra con Emilio Fernández, Chano Urueta y Alfonso Sánchez Tello. En 1932 regresa a México y su amigo Sánchez Tello lo invita a participar como extra en el filme **Almas encontradas**/Raphael J. Sevilla/1933; continúa actuando en algunas otras obras, bajo las órdenes de Fernando de Fuentes y José *Che* Bohr, entre otros. Roberto comienza a interesarse en la parte técnica de las producciones y se emplea como utilero y anotador. Entre 1934 y 1944 aprende el oficio asistiendo a diversos realizadores, como Gabriel Soria, Arcady Boytler, José Bohr, Joaquín Pardavé, Raphael J. Sevilla y algunos más. En 1938 coescribe junto con Alberto Gout el argumento de la cinta **Su adorado majadero**/Gout/1938, bajo el sobrenombre de Rotito Gavaleón. Colabora como director técnico en **Cielito lindo**/Roberto O'Quigley/1936, **Noche de ronda**/Ernesto Cortázar/1942, **Tormenta en la cumbre**/Julián Soler/1943 y **Naná**/Celestino Gorostiza/1943. No es sino hasta 1944 a la edad de 31, que debuta como director con la cinta **La Barraca**, considerada por la crítica como la mejor obra de ambiente ibérico rodada fuera de España, misma que acapararía los mayores rubros en la entrega de Arieles correspondiente. Gavaldón empezaba su carrera con pasos firmes luego de un largo aprendizaje como asistente; en la *Época Dorada* presentaba algunos filmes que auguraban una propuesta solemne y académica, misma que explotaría en los siguientes años. Su

relación con el sindicato sería muy polémica como más adelante se verá. Por último, asumiría el gafete artístico de Emilio Fernández en el extranjero, exportando sus obras en los festivales más importantes.

3.4 La otra cara Industrial

A través de los factores enumerados podemos ver como la cinematografía mexicana gestó una industria formal, conservada por todos sus elementos. El éxito no solo se albergó en los espectadores nacionales, sino en todos los de Hispanoamérica; rebasó cuantitativa y cualitativamente a sus inmediatos oponentes: España, Argentina, y por supuesto, al cine “hispano” de Hollywood. Pero no solo hasta ahí llegó la fortuna del cine mexicano, también invadió los festivales más importantes de Europa, como el de Cannes y Venecia, donde comenzó a formarse como una corriente fílmica, representada por sus imágenes paisajistas y sus historias revolucionarias.

El buen paso de la Industria ya era una realidad y año con año debutaban nuevos valores que aportaban su inventiva, siendo los casos más destacables, Julio Bracho y Emilio Fernández. El año de 1943 simbolizó la mejor cosecha de la *Época Dorada*, donde se produjeron la mayor cantidad de filmes en un año en México [83], y algunas de las cintas emblemáticas de sus creadores quienes se consolidaban a la par de la reputación artística mexicana.

Sin embargo, el éxito de la Industria y su desarrollo se podía ver como la analogía de un recién nacido aprendiendo a caminar; si en un principio surgió una élite artística encaminada a crear una industria bajo los valores de la pluralidad, la libertad de expresión, los derechos humanos, el progreso nacional y la manifestación artística, ellos se perdían en la inexperiencia para sostener lo majestuosamente creado y sus acciones así lo determinaban.

Los últimos años del primer lustro de la década de los 40, marcaron la pauta para lo que sería la siguiente etapa en la cinematografía. La guerra mundial terminaba y ello contraería una baja importante en la economía mexicana; a su vez, Hollywood reactivaba su deseo por apropiarse del mercado hispano, mientras que éste último comenzaba a recibir propuestas de las naciones europeas antes amputadas por la mencionada Guerra.

Lo más deplorable del fin de la *Época de Oro*, fue que tuvo como principal causa de su deterioro la acción del propio mexicano. Esas problemáticas se centraban en los Sindicatos y los Exhibidores, situaciones que más adelante se expondrán. Por lo pronto, podemos revisar el saldo que dejaron 5 impulsivos años.

Poco a poco las dificultades financieras se resolvían en beneficio de la Cinematografía y la creación del Banco Fílmico representaba una gran victoria. No había duda que el

memorándum elaborado por la comunidad fílmica, intentaba cobijar todos los sectores de la Industria [documento creado para salvaguardar sus intereses]. Pero dentro de ese avance, se presentaba una pequeña traba, que más adelante traería dificultades de grandes dimensiones: la censura, acto que ya venía acompañando a la cinematografía desde años atrás. Felipe Gregorio Castillo, jefe del departamento de dicha dependencia gubernamental, veía los provistos de la comunidad fílmica, únicamente basados en un apetito mercantilista, sin importar la perturbación que origine en el Estado; sobre esto, publicó un artículo en *México Cinema* en 1942:

“Para llevar a cabo esta labor (censura), precisa que el departamento observe las películas antes de que éstas 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, obscenidad u otras características, son atentatorias a la moral y a las buenas costumbres; o a 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.”²⁶

Esta medida no resultaba sorpresiva para la comunidad fílmica, ya que un año antes, el tema de la censura se había presentado, dándole forma a la moral y las buenas costumbres que México consideraba para su pueblo:

... el gobierno emitió el 25 de agosto de 1941 un decreto presidencial que reglamentaba la supervisión (censura) cinematográfica, a cargo de la Secretaría de Gobernación, y clasificaba las películas en cuatro categorías: a) películas permitidas para niños, adolescentes y adultos; b) películas permitidas para adolescentes y adultos; c) películas permitidas únicamente para adultos; d) películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas.”²⁷

Las observaciones de Castillo continuaron apreciándose en diversas publicaciones a lo largo de la *Época de Oro*, llegando a interrumpir la realización de cintas realistas que para su visión trastocaban la moralidad del mexicano [presentando secuencias que seguían siendo un tabú], o que transgredían la imagen política del país. El filme **“Las Abandonadas”** [1944/Emilio Fernández] fue el blanco perfecto de sus ataques, sobre el último punto. No conforme con censurar ciertos temas, ahora Castillo juzgaba el rumbo que había tomado la Cinematografía Nacional:

²⁶ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 2. Era. Op.cit. p.p. 53.

²⁷ *Ibidem.* p.p. 10

*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 sigan presentando los aspectos vergonzosos de la revolución olvidando en cambio las cosas noblíssimas 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**, etc., pero yo le digo que si ahora se pidiera el permiso para hacer películas como **El compadre Mendoza**, no se permitiría. Y no es esto lo único, películas **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. En cuanto lo de **Las Abandonadas** creo que la película se llegaría a exhibir si se le hacen algunas modificaciones.*²⁸

La Cinematografía tenía que gozar de una libertad de expresión; en el momento en el que se le condicionan los temas, pierde el carácter de identidad de una nación; Castillo ya calificaba de morbosas algunas cintas que simplemente se basaban en una realidad de algo que les pertenecía al pueblo; y esas cintas contaban con el mismo derecho de exhibición que todas las realizadas, incluso las que no aportasen una reflexión sintomática -como "**María Eugenia**" [Felipe Gregorio Castillo/1942]-; la Cinematografía no debía de realizarse bajo condicionamientos, como los que proponía la censura.

Otra de las variantes que dejaba la época industrial, era la marcada preferencia de los cineastas mexicanos por llevar a la pantalla la Literatura Extranjera; sin duda las adaptaciones que se practicaban, marcaban un punto de discusión importante en las cuales existían opiniones encontradas; por un lado, los críticos lo veían como una usurpación no solo a la Cinematografía Nacional, sino también a la Literatura Mexicana e Hispana [recordemos que las obras adaptadas venían de Europa]; por otro lado, los buenos dividendos que alcanzaban en taquilla, atraían a cualquier productor; con la exclusión del pago de derechos, se antojaba pertinente llevar al Cine las famosas novelas de las celebridades, ya que muchas de las naciones que acuñaban a esos escritores, se encontraban en Guerra, y por lo tanto, había quienes pensaban que alguien debía hacerles honor, mientras sus compatriotas no pudieran.

Un problema más serio que alcanzaría dimensiones determinantes, se comenzaba a vislumbrar; con el advenimiento del fin de la Guerra, Estados Unidos volvía a su posición de celo imperialista; el *Diario Fílmico Mexicano* ponía al descubierto lo que se temía:

²⁸ Ibidem. p.p. 208

*El Circuito (de exhibición) Rodríguez, del Norte de la República, que controla numerosas salas en los Estados de Tamaulipas, Nuevo León, pone virtualmente en manos de las empresas distribuidoras del material cinematográfico norteamericano el porvenir del mercado en esa extensa zona y cierra, ésa es la palabra, las puertas de la producción nacional, cada día más importante.*²⁹

Ésta medida sólo significaba una pincelada del monopolio que ejercería en un futuro no muy lejos, el famoso Hollywood de los Estados Unidos. En el siguiente capítulo desmenuzaremos las acciones que encabezó el estadounidense William Jenkins [apoyado por un grupo de empresarios mexicanos], las cuales sucedieron en éstos mismos años pero que tendrían su repercusión en los siguientes.

Por último y como ya le hemos mencionado, la economía de México sufriría una baja que afectaría a la propia Industria Fílmica. Sin embargo, durante los años gloriosos de la *Época Dorada*, el espectador crecería a la par de la nación y sus gustos se volvían exigentes; las fórmulas rancheras que debieron revolucionarse, veían su fin y la apertura de la ciudad como hogar, se volvía una constante. Cada vez, fueron más los productos que se acercaron a la urbe y nuevos personajes nacían o tomaban fuerza, como el arrabalero; esto se unió a las múltiples adaptaciones de la Literatura Extranjera [aunque se intentara hacérseles terrenales, con elementos muy mexicanos], que terminarían por implantar un ambiente de mundanidad: los resultados determinaban la creación de un cine cosmopolita.

3.4.1 Cine Cosmopolita

Como hemos mencionado, los recursos con los que contó la cinematografía mexicana en ésta época fueron superiores a cualquier otra; el cosmopolitismo que vivía el cine nacional, se vio reflejado en los temas rancheros lo cuales sufrieron una disminución a lo igual que las comedias, mientras que los dramas y los filmes ubicados en ambientes urbanos, vieron aumentada su producción, como lo muestra la siguiente tabla en porcentajes:

GÉNERO	1931-1936	1937-1940	1941	1942	1943	1944	1945
Dramas %	91	75	54	64	72	72	66
Comedias %	9	25	46	36	28	28	34
<i>De las cuales...</i>							
Urbanas	78	57	76	68	68	69	71

²⁹ Ibidem. p.p. 208-209

Rurales	22	43	24	32	32	31	29
----------------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

A su vez, contando con la supremacía en el mercado fílmico hispano, México se animó a realizar producciones donde abordara sus celebres sucesos pasados y hasta en algunos casos, de otras naciones:

FILMES	1931-1936	1937-1940	1941	1942	1943	1944	1945
De época %	27	16	22	30	47	32	26
Ambiente extranjero %	6	4	11	9	25	15	21

En el rubro de las adaptaciones como se ha venido explicando año con año desde 1941, el Cine nacional aprovechó la condición que vivía Europa y Estados Unidos con la Guerra Mundial, y gracias a la exención del pago de derechos de autor, llevó a las pantallas cualquier cantidad de obras literarias, queriendo compensar la escasez de la cinematografía de aquellos países inmiscuidos en la revuelta y que por obiedad no podían efectuar. La siguiente tabla muestra la inclinación que tuvo el cine mexicano por adaptar novelas extranjeras:

ADAPTACIONES	1941	1942	1943	1944	1945
Extranjeras	1	7	23	20	25
Mexicanas	1	1	2	3	2

Las urbes se volvían una constante en el cine nacional. Grandes realizadores apostaban por el género que cada vez se instalaba más en la producción anual, mientras aparecían nuevos personajes y arquetipos de una sociedad que rendía honores a un minúsculo espacio, marginado y necesitado, pero con la ilusión de pertenecer a la evolución social.

El charro había sufrido una evolución, siendo enfundado por peculiares actores; los contenidos rurales explotaban sus últimos éxitos masivos. Sin duda, la época campirana vivía sus mejores años, pero se atisbaba un cambio social, aquel que acompañaría a la cinematografía, generando el primer gran cambio industrial.

3.4.2 Malinchismo Literario

Como hemos mencionado, a causa de la Segunda Guerra Mundial muchos países involucrados dejaron de producir cine, o al menos, perdieron presencia en sus respectivos mercados. El Cine Mexicano aprovechó ésta condición y llevó a las pantallas las más importantes obras literarias, protegidos por la momentánea desaparición del pago de derechos de autor.

No es de extrañarse que el mayor número de cintas adaptadas fueran sobre la Literatura Europea, escenario donde se llevaba a cabo dicha Guerra. Pero más sorprendente resultaba la cantidad que se llegaban a producir: estas llegaban a ocupar aproximadamente desde el 14% hasta el 30% del total de los filmes mexicanos anuales.

Ya no sorprendente, sino lastimoso, indicaba la calidad de olvido en que se tenía a la Literatura Mexicana para las cuestiones cinematográficas. Hasta el momento, desde que había comenzado la *Época Dorada* [1941], solo se habían producido 7 filmes adaptados de los escritores nacionales.

El descontento de la crítica mexicana sobre éstas acciones se acentuaba cada vez más; aunado al texto de Blanco Moheno [ya citado], Edmundo Báez presentaba un artículo titulado “*El extranjerismo, un peligro del cine nacional*”, en la revista *Cinema Reporter*, en la cual decía:

“Pero qué opinarán todas esas ciudades (extranjeras) cuando vean cintas mexicanas con ambientes rusos, franceses, ingleses, hechos con miseria, con trajes raídos, con sets pobrísimos, en comparación con sets del cine extranjero, que han costado miles y miles de dólares? Todo mundo, cuando vuelva la industria fílmica universal a normalizarse, preferirá ver cintas francesas hechas en Francia, norteamericanas en Estados Unidos, inglesas en Inglaterra, y mexicanas en México. Y será entonces cuando se le exija al cine nacional lo que debe hacer; entonces se le preguntará a México qué hizo artísticamente, ya que es uno de los pocos países que han tenido la fortuna de poder hacer arte durante la guerra, y será tristísimo que solamente pueda mostrar, en lugar de buenas cintas mexicanas, malas películas que comercializaron una literatura que no era suya”³⁰

Por su parte, algunos cineastas habrían de llevar pocas obras de artistas latinoamericanos, destacando la Literatura del venezolano Rómulo Gallegos. En parte, el éxito que tenía la Cinematografía Mexicana en el mercado hispano, se debía a éstas adaptaciones de obras europeas [que no siempre resultaban de buena calidad], mismas que sus ejecutantes escudaban su factura, en la imposibilidad de los países originarios por realizarlas.

³⁰ Ibidem. p.p. 113

Cabe señalar que siempre había existido ésta práctica, aún durante los inicios del cine sonoro, que era cuando existía un mayor nacionalismo y la cinematografía construía su identidad fílmica. Sin embargo, resulta curioso que en el auge de la Industria se multiplicaran las adaptaciones de obras sobre otras naciones y se olvidaran de la nacional, que ofrecía una mayor identificación con los valores con que se construyó esa preciada Industria.

En 1941 y 1942 fueron pocas las producciones de éste tipo, instalándose como una simple manía más que fortalecía la diversificación de géneros; lo asombroso ocurrió al siguiente año en que esa manía paso a convertirse en una costumbre [redituable, tenemos que decirlo], como si fuera la única opción latente que igualara el éxito del melodrama ranchero o de las concepciones indigenistas que ganaban fortuna en los festivales.

Las adaptaciones que se mencionan en este apartado, tienen mayor atención desde 1943, por las causas mencionadas anteriormente, y han sido separadas según la nacionalidad de la obra literaria:

- ✎ Entre las FRANCESAS, se tenía la adaptación de la novela de Alejandro Dumas, **“El Conde de Montecristo”**/1940, realizada por Chano Urueta, quien anteriormente se había mostrado renuente a la “conquista” literaria extranjera, que hacía en México presencia en la Cinematografía; Arturo de Córdova, protagonista del filme, lograría en un futuro una carrera en Hollywood, instalándose como Latin Lover. También de Dumas, se presentaba **“Los tres Mosqueteros”** [1942/Miguel M. Delgado], parodia protagonizada por *Cantinflas*.

De nuevo de la novela de Alejandro Dumas, **“El Hombre de la Máscara de Hierro”** [1943/Marco Aurelio Galindo]; de Víctor Hugo, **“Los Miserables”** [1943/Fernando A. Rivero], caracterizado por sus buenos vestuarios -Alberto Vázquez Chardy- y mejor escenografía -Manuel Fontanals- así como de algunas de sus tomas a exteriores, que fueron ultrajadas de otras cintas extranjeras; de Alejandro Dumas hijo, **“La Dama de las Camelias”** [1943/Gabriel Soria]; del escritor Paul Feval, **“El Jorobado”**/1943 del debutante Jaime Salvador, producida por Óscar Dancigers, quien otorgaba el voto de confianza para el pueril realizador; de Guy de Maupassant, la novela *Bola de sebo*, titulada en el cine **“La Fuga”** [1943/Norman Foster]; de Julio Verne, **“Miguel Strogoff”** [1943/Miguel M. Delgado] filme de aventuras rusas el cual era uno de los pocos proyectos de la temporada en que el director se desprendía de la sombra de *Cantinflas*.

De Moliere sobre la pieza *El ricachón en la corte*, la comedia **“El gran Makakikus”** [1944/Humberto Gómez Landero] protagonizada por Joaquín Pardavé, actor que alcanzaba fama con sus personajes parlanchines; de Alphonse Daudet sobre la obra *Los reyes en el destierro*, la cinta **“El rey se divierte”** [1944/Fernando de Fuentes]; de Albert D’Ennery, **“Las dos huérfanas”**

[1944/José Benavides Jr.] otra cinta que se situaba en Francia y que se apoyaba en los *Stock shots* de otras películas para presentar escenarios ajenos a México.

“Vértigo” [1945/Antonio Momplet], melodrama basado en la novela *Alberta*, del francés Pierre Benoit, colocaba una vez más a María Félix en su papel de devoradora de hombres

- ✎ Entre las INGLÉSAS, se tenía de la novela de Oscar Wilde, **“El abanico de Lady Windermere”** [1943/Juan J. Ortega]; de William Shakespeare, la parodia **“Romeo y Julieta”** [1943/Miguel M. Delgado], siendo la peor cinta del cómico *Cantinflas* quien poco a poco demostraba soberbia actoral.
- ✎ Entre las ESPAÑOLAS, se tenía de la novela *El Niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, para la cinta **“Historia de un gran Amor”**/1942 segundo largometraje del joven Julio Bracho. La historia sería protagonizada por el nuevo dúo amoroso, Jorge Negrete y Gloria Marín, en medio de la lucha de Independencia. Éste filme se destacaba por su atinada escenografía y vestuario, propio de la época (siglo XIX). Bracho sabría realizar esta historia romántica, sin agregar la acostumbrada nostalgia cursi, remitente de las cintas que retrataban épocas pasadas.

De la novela *El Abuelo*, de Benito Pérez Galdós, llevada a cabo por José Díaz Morales bajo el nombre de **“Adulterio”**/1943; de Pedro Antonio de Alarcón, la novela *El final de Norma*, titulada en el cine **“La hija del cielo”** [1943/Juan J. Ortega] y por último **“El Sombrero de tres picos”**, [1943/Juan Bustillo Oro]

De nuevo del español Pedro Antonio de Alarcón, sobre la novela *El Capitán Veneno*, la cinta misógina **“El Capitán Malacara”** [1944/Carlos Orellana]. Basada en la novela española de Ricardo León se realizaba **“El amor de los amores”**/1944, del debutante Antonio Médez Bolio. Ésta última novela publicada en 1911, tenía entre sus distinciones, el premio de la Real Academia de la lengua de Madrid, y trataba sobre un revolucionario español de 1910 que participaba en los motines de un anarquista.

Por primera vez, Emilio Fernández, el director de mayor prestigio en el cine mexicano, presentaba un filme fuera de su estilo nacionalista, basándose en la novela española de Juan Valera: **“Pepita Jiménez”**/1945. Sus prejuicios sobre lo extranjero, no le impidieron al *Indio* salir bien librado de este filme, para terminar considerada como la segunda mejor película española del cine mexicano - después de **“La Barraca”** [Roberto Gavaldón/1944]-. Otra adaptación española era *La viuda valenciana*, de Lope de Vega, titulada en el cine **“La viuda celosa”** [Fernando Cortés/1945], comedia producida por los hermanos Salkind [Miguel y Alejandro], donde lograban uno de sus mayores objetivos desde que habían comenzado en el mundo de la cinematografía: la participación del actor

italiano y cantante de ópera, Salvatore Bacealoni; correspondía hacer el trabajo adaptativo de ésta última cinta al ingenioso Max Aub.

- ✎ Entre las ALEMANAS, se tenía de la novela de Hermann Sudermann, **“El camino de los gatos”** [1943/Chano Urueta] obra que era trasladada a escenarios mexicanos en tiempos de Guerra contra los franceses.

Chano Urueta volvía a dirigir una cinta basada en la literatura del alemán Hermann Sudermann; **“El deseo”** [Chano Urueta/1945], hacía referencia a un pasaje bíblico, donde dos hermanas, Lía y Raquel, se enamoraban de Jacob.

- ✎ Entre las RUSAS, se tenía de la novela de León Tolstoi, **“Resurrección”** [1943/Gilberto Martínez Solares] melodrama situado en épocas revolucionarias, donde la pareja no consumaba su amor evitando que el filme cayera en el conformismo que todas las cintas adoptaban en sus finales.

- ✎ Entre las HUNGARAS, **“Noche de recién casados”** [1941/Carlos Orellana], comedia de enredos con las actuaciones de propio Orellana, Emilio Tuero y Margarita Mora, que mostraba síntomas del vouyerismo que más adelante se explotaría; debido a esto, la cinta sufriría la pena de la censura, aún cuando solo se mostraba mujeres en ropa interior.

- ✎ Entre las ITALIANAS, se tenía la novela de aventuras de Emilio Salgari, **“El corsario negro”** [1944/Chano Urueta]. Sobre la obra de Gaetano Donizetti, se presentaba la comedia musical **“La hija del regimiento”** [1944/Jaime Salvador] protagonizada por Mapy Cortés y José Cibrián.

- ✎ Entre las VENEZOLANAS, se tenía un sin fin de novelas de Rómulo Gallegos, como **“La trepadora”** [1944/Gilberto Martínez Solares], melodrama situada en Venezuela que abordaba el contraste de las clases sociales.

- ✎ Entre las AUSTRIACAS, se tenía la novela de Stefan Zweig, **“Amok”**/1944 del debutante español Antonio Momplet. El director quien ya contaba con un largo currículo en distintos países de Europa, Asia y América, huía de su natal España [debido a la Guerra Civil] para refugiarse en Argentina; luego llegaría a México y dirigiría este thriller, aprovechando la fama de la actriz María Félix [como mujer terrible], para colocarla en dos personajes ambiciosos, que torturaban psicológicamente a un enloquecido Julián Soler.

- ✎ Entre las NORTEAMERICANAS, se tenía la novela de Jack London, **“El Mexicano”**/1944 dirigida por el debutante Agustín P. Delgado. Éste melodrama revolucionario cobraba la factura de la iniciación del director, mostrando escenas incongruentes y de mala realización; el cuento del que se basaría la película [escrito en 1911], contaría con diversas adaptaciones [Estados Unidos y la URSS]. El

escritor José Revueltas también debutaba en el mundo del cine, realizando el Argumento de esta cinta,

- ✎ Entre las ARGENTINAS, **“Flor de durazno”** [Miguel Zacarías/1945] venía a corroborar el nacimiento de un personaje que a futuro sería famoso y fundamental para el Cine Mexicano. El sudamericano Hugo Wast [seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría], publicaría en 1911 la novela homónima en que se basó este filme; solo 8 años antes, el mexicano Federico Gamboa haría lo mismo con *Santa*. Ambas piezas se encontraban influidas por el naturalismo [corriente literaria de boga en aquellos años], mediante la cual inventaron a un personaje femenino de origen campesino y encaminado a odiseas pecaminosas.

La LITERATURA MEXICANA era representada por las cintas anteriormente mencionadas, **“La vida inútil de Pito Pérez”** [1943/Miguel Contreras Torres] y **“Santa”** [1943/Norman Foster], de los escritores José Rubén Romero y Federico Gamboa, respectivamente; así como los reducidos esfuerzos de **“Entre hermanos”** [1944/Ramón Peón], también de Gamboa y **“El Jagüey de las ruinas”** [1944/Gilberto Martínez Solares] de Sara García Iglesias [no la actriz]. Esto se debía a la falta de confianza por parte de los productores, quienes se negaban en llevarlas a la pantalla. Así, mientras la obviedad de pagos de derechos lo permitiera, el Cine Mexicano continuaría llevando a las pantallas la Literatura de otros países. La única cinta que tuvo que pagar los derechos, fue **“Adiós Juventud”** [1945/Joaquín Pardavé]; el productor Gregorio Walerstein de la FILMEX, tuvo que reconocer y remunerar en un futuro a sus autores, a quienes se les creían muertos.

La diferencia abismal entre las adaptaciones literarias nacionales y extranjeras, hizo alzar la voz al editorialista de la revista *México Cinema*, quien tocó un punto aún más importante, no solo para el Cine Mexicano, sino para el arte mexicano en general:

*“Este gusto por lo exótico es el peligro más serio para la industria. Se va a abandonar un camino abierto, franco, noble, para aventurarse por uno que aparece, desde luego, como un abandono de lo mexicano. Tal vez se nos replique que los productores lo prefieren, éste, porque no hay escritores mexicanos especializados en historias para el cine, Pero, ¿y la literatura mexicana e hispanoamericana?”*³¹

Un refugiado español en México de nombre Paulino Masip, abordaría que lo mejor que le podría suceder al Cine Mexicano, sería su pronta Universalización:

“por su bien, por su identidad y esto solo ocurriría de una manera que es, al mismo tiempo, la más fácil, la más cómoda y la que conviene a propios y extraños. Consiste sencillamente, en que se mexicanice cada día más, en que penetre más profundamente

³¹ Ibidem. p.p. 113

en las entrañas del país, en que sea expresión de los más genuino de la raza y muestra de las más vigorosas características nacionales, que sea como su pintura, su novela, su poesía”³²

Irónicamente, era un extranjero quien hacía ver la importancia de la LITERATURA MEXICANA como fuente de inspiración para las adaptaciones, en beneficio del arte nacional. Un claro ejemplo de la universalización que estaba logrando el cine mexicano, lo representaban **“Flor Silvestre”/1943** y **“María Candelaria”/1943**, cintas de Emilio Fernández donde se exaltaba el culto al mexicanismo y a sus valores, a las raíces y a su esencia, que por consiguiente obtenían prestigio en países extranjeros por presentar una realidad cultural única y creíble.

3.4.3 La Revuelta Sindical

Mientras en el sexenio de Ávila Camacho se tenía el privilegio de vivir el apogeo de la Cinematografía Nacional, también se derivaban los comunes problemas que acechaban al ser humano, cuando se encuentra en privilegiada posición: la avaricia y la envidia.

A futuro, estos sentimientos traerían consecuencias impensables, pero que por lo pronto trastocarían la estabilidad que había alcanzado la Industria:

- El Sindicato de Directores le cerró las puertas a todo nuevo realizador, aludiendo a proteger la calidad de la producción nacional; tiempo después, el rechazo alcanzó a aquellos que incluso, contaban con una importante trayectoria en el extranjero, pero ninguna en territorio mexicano. Por otro lado, se intentaba proteger el trabajo de los directores pertenecientes al gremio.
- Dentro del organismo STIC, se conformó la sección 46, integrada por periodistas, publicistas y similares, con la finalidad de “legislar” las críticas en torno a la Cinematografía; sin embargo, esa decisión tendría otra finalidad, la de disfrutar del poderío que cobijaba a los pertenecientes a mencionado organismo.

No olvidemos que ya existía el Sindicato de Redactores de Prensa, el cual recibía a todo aquel deseoso de contribuir al fortalecimiento de la Industria [y que no aplicaba la medida del Sindicato de Directores]; también se encontraba la Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos, con la misma finalidad.

A esa famosa sección 46, fueron agregados “personajes periodísticos” que no contaban con un patrón y que por su condición social, no necesitaban un salario. En conclusión, gente que no tenía las carencias, ni contaba con la esencia del

³² Ibidem.

sindicalizado. Ahora no cualquiera podía opinar o emitir una crítica, si no formaba parte de la Industria.

- La comunidad de actores, encabezada por *Cantinflas* y Jorge Negrete, insatisfechos con el status compartido con técnicos y trabajadores manuales de estudios, se separaron para conformar la sección II del STIC; ésta acción fue catalogada como engreída por parte de los segundos y convocaron a un par de actividades, que duraría un mes.

El comité nacional de la CTM, analizó la jerarquía de ambos bandos y la necesidad de crear autonomías, y dio el fallo a favor de los actores, por lo que hubo de realizarse una división; sin embargo, la nueva orden no incluía a los extras, otorgándoles otra categoría.

Ante éstas agraviantes se conformó por orden del Secretario de Gobernación, Miguel Alemán, la constitución de una comisión tripartita, la cual se encargaría de salvaguardar los intereses de la Industria Fílmica; esa comisión la conformaron Salvador Carrillo [Secretario General del STIC], el productor Jesús Grovas y Felipe Gregorio Castillo [Jefe del Departamento de Censura].

Con el antecedente mencionado, en donde el grupo encabezado por *Cantinflas* fundó la sección II en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica [STIC], consiguiendo la autonomía de los actores, el grupo liderado por Enrique Solís [quien había sido acusado de malos manejos durante su mandato al frente del Sindicato], sufrió un nuevo revés, al ver expulsado a su líder, siendo sustituido por Salvador Carrillo [ex empleado de alguna Sala de Exhibición].

Solís, viendo herido su orgullo y deteriorados sus planes de saqueo a la Cinematografía, adoptó una actitud vandálica, al asaltar la famosa sección II, llevándose algunos muebles y documentos importantes; para su mala fortuna, la sección ya no correspondía a los actores, sino a los técnicos -siendo que los primeros ahora pertenecían a la sección 7-.

Fue precisamente Gabriel Figueroa, quien se encontraba al mando de la sección 7, el que fuera el detonante de la revuelta sindical; antes de llegar a ese punto, recordemos la importancia que había alcanzado éste fotógrafo en la Cinematografía, con la calidad plasmada en las cintas en que participó, en sus múltiples premios no solo en México sino en el extranjero, y en su cordura que reflejaba serenidad e inteligencia. La fama de Figueroa era tal, que en una ocasión fue invitado por el empresario norteamericano Walt Disney, a una exhibición sobre la importancia del Cinematógrafo en la Sociedad; ahí, el mexicano pudo demostrar el interés por la educación en México, que lo impulsaría para realizar un proyecto de enseñanza visual, el cuál decía lo siguiente:

... práctico y rápido, el cinematógrafo fue adaptado como sistema permanente de enseñanza, estando considerado en la actualidad como complemento indispensable para la enseñanza -escolar universitaria- de las más diversas asignaturas... atendiendo un

llamado del C. Presidente de la República para combatir el analfabetismo, hemos pensado en la educación visual como el único medio de solucionar en una de sus fases más importantes el problema de la incorporación del mundo indígena a la civilización. Un setenta por ciento del pueblo mexicano lo integran campesinos analfabetas a quienes se debe enseñar, en primer término, cómo resolver con un mínimo de esfuerzo y gran eficacia de resultados los problemas ingentes de su vida. Consideremos también que ese porcentaje del pueblo mexicano casi desconoce la lengua oficial y suele comunicarse en siete idiomas distintos y doscientos setenta dialectos.

Para la implantación de enseñanza visual que fuera a la vez entretenimiento por medio de objetivaciones e imágenes que hieran fácilmente la memoria del espectador y sostenga su atención, es necesaria la cooperación de todas las secciones que forman el STIC, de todos los productores y exhibidores de películas que operan en territorio mexicano, de la Secretaria de Educación Pública y del Departamento de Salubridad.³³

El prestigio profesional de Figueroa, ahora abarcaba el campo cívico y humanitario; representaba una persona respetable para la sociedad y sus compañeros de trabajo. Fue en una asamblea en donde Salvador Carrillo, -ahora al frente del STIC-, acusado por el fotógrafo de complicidad con Enrique Solís, condenó su imagen al golpear fuertemente el rostro de Figueroa; rápidamente el secretario sindicalista, se convirtió en “el malo de la película”, provocando que las secciones 7 -actores-, 8 -músicos-, 45 -argumentistas- y 47 -directores-, se solidarizaran con el atacado, y crearan un nuevo Sindicato, solicitando su inscripción a la Secretaria del Trabajo. Pronto se les uniría la sección 2, compuesta por técnicos y manuales, quienes ocurrido el incidente, de inmediato renunciaron al STIC.

Antes en pugna, actores y técnicos unían sus fuerzas en pro de la transparencia en la Cinematografía, considerando oportuno la autonomía no solo de los actores, sino de todos los rubros que conforman la Industria.

Ésta nueva organización se consolidaría como el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), la cual elegiría como su líder, al actor cómico *Cantinflas*. Evidentemente no podía haber mejor elección, ya que con la inseguridad de la aceptación por parte del gobierno hacia un nuevo Sindicato, y con la incertidumbre que representaba la suspensión laboral debido a las inconformidades, lo mejor que podía hacer éste nuevo Sindicato era ganarse el apoyo del público, y en el prestigio de *Cantinflas* tenía la mejor arma.

El 14 de Febrero, los miembros del STPC recibieron la noticia por parte de la Secretaria del Trabajo, donde eran reconocidos como Sindicato; ni siquiera la posición de la CTM,

³³ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Vol. 3. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 215.

liderada por Fidel Velásquez, quien no estaba de acuerdo con lo planeado por la comunidad fílmica, fue impedimento para lograr su total autonomía; un comité de la ahora legal STPC, informaba a la ciudadanía:

... el día de mañana se reanudará la producción, con la circunstancia de que, sin lesionar las disposiciones ni el contenido de los contratos colectivos de trabajo, la nueva organización sindical dará todas las facilidades necesarias para que la industria cinematográfica se recupere de la paralización de labores y pueda cumplir sus compromisos en el país y en el extranjero, contribuyendo lealmente al engrandecimiento de la patria...

... la formación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, como se ha expuesto reiteradamente, no obedece a ningún propósito divisionista sino que por objeto el agrupamiento lógico de los factores laborantes y de la depuración sindical...

... mas es evidente que por las circunstancias mismas de la industria cinematográfica, resulta indispensable que entre trabajadores de la producción y trabajadores de la exhibición existan nexos de solidaridad, particularmente si se toma en cuenta que todos ellos, como mexicanos, están interesados en la grandeza del cine nacional y en los problemas que planteará la etapa de la posguerra a esa importante actividad industrial.³⁴

El nuevo Sindicato se conformaba de la siguiente manera: la Sección de Técnicos y Manuales [con un total 1,100 trabajadores]; la Sección de Actores [2,500 personas]; la Sección de Filarmónicos [100 socios]; la Sección de Compositores [46 Maestros]; la Sección de Autores y Adaptadores [140 escritores]; y la Sección de Directores [60 realizadores]; todo en un aproximado.

Poco más de un mes, las funciones se reiniciarían, sin embargo, el STIC no bajaría la guardia y prometería apoderarse de los estudios CLASA, Azteca y Stahl, montando una huelga, con el objetivo de modificar algunas leyes que los pudieran amparar. Casi como una película nostálgica/revolucionaria propia de aquellas épocas, el líder espiritual del STPC, *Cantinflas*, convocó a todas las secciones del organismo, para salvaguardar la libertad de los estudios, plantándose ¡con armas como prácticos guerrilleros!, para impedir la entrada de los amenazantes. Ésta acción heroica, sería suficiente para que los miembros del STIC no se presentaran y permitieran al STPC continuar con sus labores.

Un último enfrentamiento estaba por suceder; ahora surgía la problemática de definir los campos de acción de los dos sindicatos; era evidente que el STPC llevaba la ventaja, y por lo mismo, a través de una sentencia arbitral por parte de la presidencia, le fue concedida la producción de películas en estudios cinematográficos y exteriores, mientras que al STIC, se

³⁴ Ibidem. p.p. 218-219

le otorgó la tarea de distribución y exhibición de las cintas, además de la elaboración de noticiarios:

... con el definitivo espaldarazo presidencial, culminó una lucha cuyo claro objetivo fue desde el principio dejar en manos de quienes mayor beneficio obtenían del cine el manejo exclusivo del cine mismo. Durante largos años, ese espíritu exclusivista determinó la política de puerta cerrada que impediría el surgimiento de nuevos directores. Ya en mayo de 1945, una Comisión Mixta integrada por siete elementos del Comité Ejecutivo de la Asociación de Productores y los Secretarios generales de las siete secciones del STPC dio gusto a una de esas secciones -la de directores- diciendo que sólo podrían ingresar en ella realizadores extranjeros muy prestigiosos que “no vinieran a aprender, sino a enseñar”.³⁵

Esa medida de la Comisión Mixta, traería consecuencias funestas para el futuro, pues la Industria Fílmica había estado concebida desde sus inicios, como una fuente de diversificación y renovación de cuadros; la falta a esta ideología, no hubiera permitido en sus tiempos el debut de directores como Julio Bracho o Emilio Fernández, personajes importantes en el desarrollo de la Industria.

³⁵ Ibidem. p.p. 220

Capítulo 4

Cine Reformable

4.1 Crisis Industrial

La Cinematografía Mexicana comenzaba un periodo de dos años de transición para su supervivencia; aún gozaba de la preferencia en el mercado hispano, y sus dos rivales fílmicos, no se recuperaban de sus crisis; sin embargo, la noticia del fin de la Segunda Guerra Mundial donde el grupo de los Aliados [entre los que estaba Estados Unidos] fungía como vencedor, representaba también el fin del “apoyo” de Hollywood hacia la Industria Nacional.

Las consecuencias de la inexperiencia industrial, comenzaban a reflejarse a inicio de ésta nueva temporada; no solo los errores comunes que protagonizó la comunidad fílmica, serían relevantes en la incidencia del desarrollo de la cinematografía mexicana, sino que éstos a su vez, no lograrían controlar al “*gran monstruo*” que acababan de crear y que tantos beneficios les había proporcionado, sobrepasando el aspecto cultural para adentrarse en lo económico. A continuación presentaremos las principales causas que originaron el detrimento de la Industria:

- ✘ Comenzando con el factor más irónico, la propia comunidad fílmica, la que anteriormente había peleado incansablemente por la creación de una cinematografía formal, era la misma que sepultaba cualquier aspiración a mantener una estabilidad; como lo hemos mencionado en los apartados finales del capítulo anterior, los cineastas, a través del sindicato, cerraron las puertas a la incursión de nuevos talentos.

Los inversionistas más entusiastas, que ya estaban enlistados en la cartera del Banco Cinematográfico, jamás se atreverían a volver a exponer su dinero, y confiar en un debutante a expensas de no recuperar su capital [regreso a la época preindustrial]. Consecuentemente, los distribuidores, quienes ya conocían el sistema en que basaba la Industria Fílmica Nacional su éxito económico, no recibirían cualquier petición de algún principiante ajeno al sindicato, condición que por lógica le restaría credibilidad.

En resultado, los parámetros de la comunidad fílmica y sus inversionistas ya estaban más que definidos, y eso se podía demostrar en la fuerza que había adquirido la autonomía del Sindicato, base que precisamente lideraban los directores y productores veteranos.

Sin embargo, la famosa *política de exclusivismo* que ya venía tratando de instalar la sección de directores y que significaba el cerco de su cuerpo laboral, lejos de asegurar una fuente segura y continua de trabajo, lo pondría en peligro. Durante la *Época de Oro* aparecerían nuevos talentos que darían el impulso en el aspecto técnico a la creación de la Industria. Estos directores pudieron exponer todo su talento y realizar las películas conforme su visión: en un ambiente libre y lejos de la presión que significaba concebir las películas. Esa misma libertad fue lo que les dio

la pauta para crear una cinematografía nacional, una identidad cultural y un marco exponencial a nivel internacional. Con el mantenimiento de los directores exitosos (a los cuales se les reconoce su labor) y la impugnación a los nuevos valores, se violaba una de las premisas del nacimiento industrial: la diversificación de géneros y la renovación de cuadros.

Los mismos directores no podrían hacer mas que aquello que los hizo triunfar, que en su temporada fue oportuna, pero que a lo largo del camino, lo único que les originaría y que en la sobrada experiencia se comprobaba (háblese del melodrama ranchero, crisis sufrida en 1938), era la complacencia, el conformismo y la monotonía. El público resentiría esta práctica.

Si para 1945 sucedía el debut de un solo director -Roberto Ratti-, para 1946 la Cinematografía Nacional volvería a aceptar la misma cantidad; solo que ésta vez, albergaba el nombre de una personalidad ibérica: Luis Buñuel.

- ✘ Otro factor propio de la comunidad y que también se preveía desde años anteriores, fue el alto costo que representaba realizar una cinta. Las ganancias obtenidas en taquilla, derivadas de la atención que habían creado en el público, primero mexicano y luego hispano, aunado al prestigio que la cinematografía nacional alcanzaba a nivel mundial, provocaba un aumento en los sueldos tanto para el *Star System* como para los cineastas y técnicos. Una película, que gozaba de la falta de presión y del derroche de recursos en beneficio de la producción, adquiriría presupuestos muy elevados, conseguidos en tan solo cinco años, como la siguiente tabla lo demuestra:

AÑO	COSTOS DE PRODUCCIÓN ¹ (promedio)
1931	\$40,000.00
1932	\$45,000.00
1933	\$50,000.00
1934	\$55,000.00
1935	\$58,000.00
1936	\$75,000.00
1937	\$81,000.00
1938	\$128,000.00
1939	\$135,000.00
1940	\$75,000.00
1941	\$156,000.00
1942	\$278,000.00
1943	\$350,000.00
1944	\$580,000.00
1945	\$648,000.00
1946	\$579,000.00

¹ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 4. Universidad de Guadalajara. Op.cit... p.p. 7.

Dentro de las producciones ya no se escatimaba recurso alguno. La creación de cintas ambientadas en escenarios históricos o extranjeros, requerían de elevados costos. La apertura del Cine Cosmopolita hizo que las historias, situadas antes en ambientes naturales, transitaran a estudios donde se recreaban una diversidad de tiempos y espacios. Los músicos, argumentistas, y demás elementos, también adquirirían fama y sus servicios eran caros. El público ya se sentía identificado con sus artistas y éstos cada vez conquistaban una independencia inusitada, lejos del margen de la película.

Como podemos ver en la tabla, durante la *época dorada* los costos se “dispararon”, sin contar la excepción que significaban las cintas del cómico “*Cantinflas*”, que con su puro sueldo igualaba al más alto registro. Más adelante veremos como la Industria, que resintió éste desequilibrio sobre cada año al subir de forma vertiginosa los precios totales de las obras, obligaría a los productores a replantear las circunstancias mediante la *política de abaratamiento*; las producciones no gastarían tanto dinero para su realización y se trataría de ahorrar lo posible. La comunidad sindical no objetó palabra alguna, mientras otros no veían con buenos ojos a lo que orillaba la situación, como el productor Jesús Grovas, quien predecía en una revista que el mercado estaría colmado de producciones mediocres:

Esas “producciones mediocres” -los llamados churros de filmación apresurada (en tres semanas o menos) y mínimo costo-serían vistos sin embargo como la salvación de una industria ya no favorecida por la situación excepcional de guerra y enfrentada a los rigores habituales de la competencia mercantil.

2

- ✘ Un distinto factor, el más importante, recaía en la pérdida del público. Éste se derivaba del desarrollo económico que vivía el país, a raíz de la expropiación petrolera en 1938 y del transcurso gubernamental del presidente Manuel Ávila Camacho. El ascenso de la nación iba acompañado del de la Cinematografía, la cual había comenzado como una de las primeras seis industrias en toda la república [solo detrás de la laminación, el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y el acabado de algodón].

La Cinematografía Mexicana era concebida por la comunidad como una manifestación artística, que necesitaba su explotación; el público lo veía como un espectáculo masivo y necesario que satisficiera sus necesidades; por su parte, los inversionistas encontraban en él, un negocio redituable, que traspasaba fronteras. Así, durante la *época dorada* se realizarían muchas producciones que terminarían por reflejar el cosmopolitismo de ambas realidades: la que se vivía en la Cinematografía y la que sucedía en las sociedades. Las clases altas y medias aumentarían, predominando sobre la baja, dejándolo en un identificable sector. Sin

² Ibidem.

embargo, a toda reacción correspondía una reacción; la economía mexicana se veía fuertemente amenazada con el fin de la Guerra Mundial, lo que significaba la reactivación de las naciones involucradas en la contienda, mismas que desde antes ya representaban un rol predominante en el sector mercadológico. En México decrecerían las exportaciones.

Las sociedades urbanas crecerían y esa condición sintomática no podría pasar desapercibida en el Cine. Existiría una emigración de los escenarios rurales, mismos que se dirigirían hacia la capital, en busca de un mejor progreso. De ahí que los melodramas provincianos comenzaran a competir con las historias ciudadanas.

Las Sociedades de mejor condición económica buscarían alternativas cinematográficas en cartelera, cansados de lo ya visto; teniendo como primera opción, la proveniente de Hollywood, la cual seguía en mantenimiento. La cinematografía mexicana dejaba de interesarles, pues comenzaba a manifestar síntomas de monotonía, ya citada anteriormente, consecuencia de la *política de exclusivismo*. Cabe mencionar, que el fervor nacionalista, que tanto había ayudado a la Industria, comenzaba a eclipsarse. El Cine Mexicano se estaba volviendo exclusivo de un sector de la sociedad [de analfabetas y clases bajas], que seguían embelesados por la redundancia y que por su condición, no entendían los subtítulos de otras naciones.

- ✘ Como habíamos mencionado, el fin de la Segunda Guerra provocaba que los Estados Unidos, mediante la Industria Hollywoodense retomara el interés por apropiarse del mercado fílmico hispano. Primeramente, retiraba todo el apoyo brindado a la industria mexicana, imperando la ayuda económica, misma que a la cinematografía nacional se traducían en un importante golpe bajo.

Hollywood buscaría de nuevo borrar del camino a la cinematografía mexicana, ya que ésta era dueño del mercado castellano, por encima de Argentina y España; de momento, Hollywood permanecería inmóvil, viendo como los propios mexicanos derrumbaban su Industria; más tarde, ya no sería necesario continuar con sus planes añejos, pues de forma sorpresiva obtendrían una nueva arma que cambiaría la estrategia: el Monopolio de los Exhibidores.

Por otra parte, el mercado fílmico hispano se vería atiborrado de cintas extranjeras provenientes de las naciones involucradas en la Guerra Mundial; la Cinematografía Nacional comenzaba a lidiar con un enemigo ya olvidado: la competencia.

Tales problemáticas se vieron reflejadas en la producción anual, registrando en 1946 la totalidad de 70 filmes, mientras que para 1947 la todavía inferior cantidad de 57 obras; aún cuando la relación cuantitativa de la cinematografía mexicana se asemejaba a la aparecida a finales de la década de los 30, todavía mantenía la hegemonía sobre sus competidores hispanos.

El aún liderazgo del cine mexicano en el porcentaje de producciones, iba acompañado de algunos contenidos rescatables. Dentro del fin del cosmopolitismo, la negativa a la

renovación de cuadros, la saturación del género ranchero, y la autoexploración de estilos probados, existieron propuestas que aunque vivieron en ésta bienal, sobresalieron gracias a sus intérpretes y a un par de realizadores gestados en la *Época Dorada*, que para ésta nueva era, explotarían todo su talento.

En el rubro cómico, *Cantinflas* lideraba las producciones obteniendo gran éxito en taquilla, siendo el único actor mexicano en contar con una distribuidora personal [Columbia Pictures], y sin que le afectasen los cambios sucedidos en la Industria. El público que gozaba de las comedias, se veía amenazado por la apertura de dramas urbanos que cada vez acumulaba más espectadores; sin embargo, sobre el primer sector mencionado, existía una fidelidad que se podía interpretar como un conformismo, única excepción de la evolución de los públicos:

... es casi idéntico al de cada una de las cintas (una por año) que el humorista, autopromotor empresarial, asesta al público fiel que responde casi por inercia a la comicidad desgastada. Una de las grandes paradojas en la evolución del gusto del público de cine es su predilección creciente por un cómico sin voluntad de renovar sus propuestas humorísticas. El Cantinflas de los años cuarenta y cincuenta prescinde de directores de talento, elige alternantes que no eclipsen su figura y se da a la tarea de derribar, degradándolo, a su personaje del “peladito”, pero su impacto comercial sigue siendo vigoroso. La aceptación del público de habla hispana lo ha convertido en un embajador de la risa y exige de él reediciones constantes de un mismo desplante cómico, aunque éste ya sólo sea caricatura del original, y aunque las tramas, diseñadas a la medida del ídolo, estén plagadas de retórica moral y chabacanería. Tal hegemonía en el gusto del público se explica en parte por el aura mitológica que él mismo supo conquistar y perpetuar, por su capacidad de internacionalizar su figura y por el carácter inofensivo de su humorismo, el único que se ajustaba a la perfección al ideal de entretenimiento de la “gran familia mexicana”.³

Esas características se presentaban de nuevo en las cintas **“Soy un prófugo”**/1946 y **“¡A volar joven!”**/1947, ambas dirigidas por Miguel M. Delgado y exhibidas en la época. *Cantinflas* no se despegaría de éste patrón para sus futuras películas, que a final de cuentas, tanto en el aspecto comercial y como en el económico, no tendría necesidad de buscar nuevas alternativas. Sin embargo, otro cómico con mayores pretensiones aparecería en escena: Germán Valdés *Tin Tan*. Debutando en la pantalla con la cinta, **“Hotel de Verano”**[René Cardona/1943] alcanzaría sus mayores éxitos bajo las ordenes de Gilberto Martínez Solares; por lo pronto, éste pachuco de humor blanco, con indumentaria extravagante e ingeniosidades verbales, debía sujetarse a las medianeces que subordinaba la

³ MONSIVÁIS, Carlos y BONFIL, Carlos. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. Ediciones el Milagro. México, 1994. P.p.33.

novatez, en títulos como **“Hay muertos que no hacen ruido”/1946**, **“Con la música por dentro”/1946**, **“Músico, poeta y loco”/1947** y **“El niño perdido”/1947**, todas comedias realizadas por Humberto Gómez Landero, cineasta símil a Juan Bustillo Oro, pero con un menor sentido fílmico del espectáculo.

Otro cómico que alcanzaría importancia en el Cine Mexicano y que aparecería en ésta temporada, sería Adalberto Martínez *Resortes*, quien debutaría en la cinta **“Voces de primavera”** [Jaime Salvador/1946]. También extraído de la carpa como sus homólogos *Cantinflas* y *Tin Tan*, sobresaldría por su inigualable forma de bailar, pudiéndola utilizar como herramienta parodística e incluso artística. A éste humorista le tocaría hacer mancuerna con el director Alejandro Galindo en algunas de las mejores exposiciones urbanistas del cine nacional.

El *Indio* representaba al único director que soportaba los embates de la problemática industrial. Fiel a su temática costumbrista, entrecruzaba dos géneros simbólicos de su personalidad [el melodramático pueblerino, el cual ya le había dado muestras de éxito, en títulos como **“María Candelaria”/1943**, alcanzando fama mundial, y el de ídolo revolucionario, donde se presentaban la más puras expresiones nacionalistas]. **“Enamorada”/1946** y **“Río Escondido”/1947** formaban parte de ésta manifestación que culminarían con un par más en años posteriores, que en definitiva constituirían sus mejores cintas.

Directores como Luis Buñuel y Alberto Gout comenzaban a destacar; el ibérico debutaba en el cine mexicano con un melodrama convencional poco afortunado, en el que se ambicionaba más allá del estreno del director surrealista, la curiosidad por la presentación en una cinta, de dos de las más grandes estrellas del cine hispano: Jorge Negrete y Libertad Lamarque. En la misma ruta, el capitalino Gout quien hubiese debutado como director en 1938, ascendía a un mejor plano luego de presentar **“Humo en los ojos”/1946**, filme provinciano con tintes cabareteros, género que si bien no crearía, lo encumbraría años más tarde convirtiéndose en su mayor exponente.

Con todos estos destellos, la comunidad fílmica parecía no rendirse ante la situación que vivía en la Industria. Dentro de todas estas aportaciones, la que sin duda destacaría por sobre todas, sería la realizada por el director Ismael Rodríguez. El menor de los hermanos, mismos que habían debutado en la cinematografía con su mejora en el sonido en la producción **“Santa”** [Antonio Moreno/1931], se despegaría de toda la comunidad con la cinta arrabalera **“Nosotros los pobres”/1947**, protagonizada por su mejor factura, Pedro Infante.

Cabe señalar que anteriormente a ésta obra, se presentó **“Los tres García”** [1946] también dirigida y estelarizada por los talentos mencionados. Esta comedia ranchera rompía los moldes de las producciones rurales:

Se trata de una disección del personaje principal del género y símbolo de la mexicanidad: el charro. La suma de virtudes que se

le atribuyen a este personaje, como la valentía, el respeto a las tradiciones y la fidelidad a las raíces, así como el dominio de las actividades más nobles de la vida campirana, domar y jinetear caballos, cuidar y negociar con ganado, y las debilidades y defectos de su carácter, son el tema y la materia de análisis de Rodríguez.⁴

Viéndose la decadencia de la comedia ranchera por lo atractivo que resultaba retratar las ciudades, Rodríguez presentó una visión más colectiva de lo que representaba el modelo de **"Allá en el Rancho Grande"** [Fernando de Fuentes/1936] y sus derivadas. Mezcló el trabajo, la rutina y el folclorismo sin caer en la cursilería, sino como algo natural y cotidiano; en general, presentó una comedia asentada en el populismo general, del que otras producciones transgredían a su conveniencia, en algunos casos pasionales para efectos de comercialización, como lo era la cinta de De Fuentes.

El cine mexicano otorgaba buenas manifestaciones a pesar de la crisis industrial que lejos de poner en peligro a la misma industria, prolongaba una incertidumbre a la actividad fílmica. Sin embargo, sobre todos estos elementos artísticos [géneros y estrellas], se hablará más adelante.

Por lo pronto, podemos agregar la llegada de nuevos elementos a la Industria Nacional, sudamericanos y españoles en general, atraídos por la todavía reputación que sostenía el cine mexicano. Durante éste señuelo, la famosa *política de asilo* recibió a una diversidad de actores: los cubanos Rosa Carmina [sustituyendo el puesto de musa y esposa del director Juan Orol], la vedette famosa Ninón Sevilla, Rita Montaner y Cesar del Campo; los chilenos María Teresa Esquella e Hilda Sour; la colombiana Alicia Caro; la brasileña Rosina Pagán; el venezolano Alberto Carriére; la costarricense Yadira Jiménez. A esta exportación de talentos se sumaba la checa Miroslava, quien debutaría en el Cine Mexicano en el drama rural **"Bodas trágicas"**, de Gilberto Martínez Solares. El mexicano arraigado en Hollywood, Gilbert Roland, regresaría a México para incorporarse a la Industria Nacional con la cinta **"La rebelión de los fantasmas"** de Adolfo Fernández Bustamante.

Aún cuando en años anteriores ya había existido una fuga de talentos de otras naciones a la cinematografía mexicana, en esta ocasión, lo que sobresaldría sería la exportación de grandes estrellas que pertenecían a un *Star System* y a uno de los más reconocidos talentos a nivel internacional, formador de una corriente artística:

- Dentro del rango de los argentinos, debutaría la gran actriz Libertad Lamarque, misma que realizaría una prestigiosa carrera en la Cinematografía Mexicana; también aparecería Hugo del Carril, famoso cantante en su país. Esta llegada de argentinos al Cine Mexicano obedecía entre otras cosas, a la escasa producción de cine en su país; Lamarque y Luis Sandrini al igual que Hugo del Carril, Niní Marshall *Catita*, el *Zorro* Pepe Iglesias, Rosita Quintana y Zully Moreno, entre

⁴ VIÑAS, Moisés. *Historia del Cine Mexicano*. UNAM: UNESCO. México, 1987. p.p. 157.

otros, tenían razones de sobra para emprender su internacionalización, ya que además de ser seducidos por una mayor producción nacional [que como recordamos ya estaba instalada como la número uno en el mercado hispano], se veían atraídos por los altos sueldos que se registraban en la Industria Mexicana.

- En un renglón especial, la Cinematografía Mexicana vería debutar en sus estudios, como ya lo mencionamos, al director ibérico Luis Buñuel, aunque su estreno conllevaría las vicisitudes de la suerte, debido al momento por el que atravesaba la Industria Nacional.

Buñuel, nacido en España, era un director que se instalaba en la ideología surrealista. Gran prestigio había alcanzado con el cortometraje, **“El perro andaluz”/1929** en el cual había fascinado a todos por la forma de narrar su filmes, al estilo de un poema. Este director se encontraba en Estados Unidos realizando un par de labores, cuando llegó a México, seducido por el estilo y las costumbres desarrolladas en nuestro país; junto con Serguèi Eisenstein figuraba como las dos mejores participaciones extranjeras en el Cine Mexicano.

Buñuel aparecería en la escena fílmica en un mal momento, y eso se vería reflejado en su primer cinta, **“Gran Casino”/1946**, donde no respondería a su talento, debido a las imposiciones de la productora, en todos los sentidos, pues se tenían más expectativas de la cinta, no por el debut del español, sino por el de la argentina Libertad Lamarque que compartía créditos con el galán charro, Jorge Negrete; la simple idea de verlos a cuadro, interpretando un duelo de actuaciones e interpretaciones musicales, opacaba los detalles artísticos, en los cuales Buñuel confiaba.

En el ámbito político, en 1947 comenzaba el sexenio presidencial de Miguel Alemán sucediendo a Manuel Ávila Camacho; el nuevo mandatario encontraba un estado en decadencia, al cual las reservas del anterior periodo le permitían sostenerse, vislumbrando un futuro poco esperanzador. Alemán debía actuar rápidamente para devolverle a la sociedad mexicana la tranquilidad obtenida y el desarrollo alcanzado por su antecesor. Entre tanto, las mujeres eran reconocidas para emitir su voto en las elecciones municipales.

Anteriormente hemos mencionado las dificultades principales que se engendraban en la Industria Fílmica, las cuales continuarían manifestándose a lo largo de la temporada; si bien la *política de exclusivismo* aún no afectaría de manera determinante, ésta junto con las otras problemáticas predecirían la más importante de las amenazas a la Cinematografía Mexicana, el Monopolio de los Exhibidores, el cual más adelante se abordará de forma específica.

Estos años [1946 y 1947] servirían como antecedente en la reformación de la Cinematografía Mexicana, donde convergerían una serie de situaciones, encabezadas por las medidas estatales, sindicales y monopólicas en pro de sus intereses. Un destello en medio de la tempestad, lo constituía la fundación de una escuela de cine, por parte del STPC; ella sería dirigida por Celestino Gorostiza, sin embargo nunca llegaría a funcionar

debido a su objetivo: la formación de nuevos cineastas, era una facultad que contradecía los designios de la sección de directores, el principio de la *política de exclusivismo*.

Una acción que sí llegó a cristalizarse, fue la producción de la cinta **“No te dejaré nunca”** [Francisco Elías/1947]; auspiciada por el STIC, ésta medida violó el decreto emitido en 1945 por el propio presidente de la república, Manuel Ávila Camacho, sobre las funciones que debían desempeñar cada uno de los sindicatos. El STIC seguía sin conformarse con la elaboración de los noticiarios y viendo el cambio presidencial, se arriesgaba a cambiar las reglas. La osadía solo lograría despertar la furia del STPC. El resultado: Francisco Elías nunca más volvería a dirigir alguna cinta.

Por último, ante la desvalorización del Cine Mexicano por parte de la sociedad y reflejada en la taquilla, el cineasta Adolfo Fernández Bustamante declaraba para la revista *Cartel*, lo siguiente:

*Es malinchismo hablar mal de nuestro cine; es injusto criticar nuestro esfuerzo, cuando hemos alcanzado ya cuatro premios en certámenes mundiales como el de Venecia, con “La Perla”; ahí están los ejemplos de Bruselas y de Cannes. Es algo que no han logrado ni el cine español, ni el argentino ni ningún otro... ¡Sin embargo no creen en nuestro cine...! Además, es necesario tener en cuenta que no puede compararse el poder adquisitivo de nuestro público con el que posee el de los EU o Inglaterra. El día que tuviéramos tantos cines como hay en EU, entonces nos llevaríamos todos los premios cinematográficos del mundo.*⁵

4.1.1 El Monopolio de los Exhibidores

El fin de la Guerra Mundial, en la que por cierto Estados Unidos se declaraba orgulloso vencedor sobre las naciones europeas involucradas, reactivaba a la Industria Hollywoodense y todo su amplio despliegue mercadológico, en el que figuraba por supuesto, la conquista del mercado hispano.

Anteriormente, Hollywood había intentado realizar un cine en castellano, sin lograr buenos resultados. Durante la Guerra, la industria fílmica norteamericana hubo de suspender tales

⁵ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 4. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 108.

ambiciones, maquinando una editorial bélica, una disminución productiva y un interesado apoyo a la Industria Mexicana, de la cual pudo estudiar de cerca el sistema hispano [practicando con algunas producciones].

Como lo mencionamos, Hollywood retiró su apoyo a la Cinematografía Nacional y se dispuso a poner en práctica las fórmulas adquiridas en territorio mexicano; tal medida no la llegaría a emplear nunca más en su historia, gracias a que descubría una eficaz arma de mayor alcance: el área de exhibición.

En uno de los primeros intentos por desarrollar el monopolio, la productora estadounidense, Metro Goldwyn Mayer, intentó apoderarse a través de sus representantes, de la mayor cadena de cines de la República Mexicana, la cual era presidida por Manuel Espinosa Yglesias. En una cita programada a solas, los gerentes le ofrecieron a Yglesias, la jugosa cantidad de 53 mil pesos, por el control absoluto de la cadena exhibidora [donde se podía decidir qué película programar y cual no, o lo que es lo mismo, donde se decidía qué tipo de cintas iban a ser vistas por el público mexicano]. Yglesias, actuando como todo un mercenario, aceptó la oferta que iba a ser pactada en unos días; por alguna razón, la transacción se retrasó y la paciencia del empresario mexicano terminó por diluir la venta.

Por otro lado, la revuelta sindical vivía sus epílogos con la insatisfacción del STIC [específicamente la sección Uno], por no manejar [de acuerdo al laudo presidencial] los cargos de operadores de las salas de exhibición; los líderes de ambos sindicatos celebraron una reunión para delimitar lo que correspondía a ambos, en la que *Cantinflas*, representando la STPC, proponía las bases para llegar a un convenio:

*... primero Mario Moreno concede la razón sindical a la Uno y está dispuesto a dejar que controle las plazas de manipuladores; segundo, la Uno suspende su boicot contra la película de Jorge Negrete **No basta ser charro** y se compromete a no ejercitar ningún otro boicot, ni acto de agresión alguno en contra del SP y, tercero –bomba atómica–, se comprometen ambas organizaciones a separarse, en el mismo momento en que una u otra traten de ser agredidas en los más mínimo por dichas centrales. Equivalencia: desintegración del STIC.⁶*

Lógicamente el STIC no estaría de acuerdo con lo presentado, lo que significaría el desarrollo de la pugna, que llevaría a una nueva detención de actividades por parte de ambos bandos; aún con el paro acontecido, las actividades en los foros continuarían de forma normal.

Pero mención aparte merece el Monopolio que comenzaba a ejercer el norteamericano William Jenkins, en la situación de la exhibición de las cintas en territorio mexicano. De entrada, el cineasta Miguel Contreras Torres, único leal oponente, publicaba el *Libro Negro del Cine Mexicano*, en donde hacía patente las principales operaciones de Jenkins

⁶ Ibidem. p.p. 11

acusándolo de obtener su magnífica fortuna gracias al contrabando de alcoholes, medicinas y drogas:

El Norteamericano Jenkins, que llegó a México en 1901, a los 23 años de edad, ya era dueño de empresas textiles y agente consular en Puebla cuando se “autosecuestro”, al parecer, en 1919, provocando un conflicto con los Estados Unidos. En 1921 compró el ingenio azucarero de Atencingo y se convirtió en un personaje poderoso y temido, a quien se atribuyeron incluso numerosos asesinatos de opositores agrarios. Al ocupar Maximino Ávila Camacho la gubernatura de Puebla, en 1937, Jenkins, en liga con él, y con Gabriel Alarcón de brazo derecho, empezó por adquirir en condiciones demasiado ventajosas las salas cinematográficas del estado. Manuel Espinosa Yglesias y su hermano Ernesto, que tenían salas de cine en Puebla, compitieron con Jenkins, pero acabaron por asociársele. Otro socio de Jenkins era Rómulo O’Farrill, dueño en Puebla de una armadora de autos Packard y futuro magnate del periodismo (el diario Novedades) y de la televisión, asociado con Emilio Azcárraga.⁷

En palabras de Contreras Torres, Jenkins logró apoderarse del Banco Cinematográfico, el cual se encontraba a cargo de Carlos Carriedo Galván; no olvidemos que aquella institución bancaria, se hallaba auspiciada en una mayor medida por capitalistas y en una menor por el gobierno. La Usurpación de Jenkins se consumaba gracias a la ayuda de un infiltrado.

Jenkins solo pudo controlar totalmente la exhibición de cintas, cuando Manuel Espinosa Yglesias [de quien hemos comentado sus conductas mercenarias], cedió el traspaso de las numerosas Salas de Cine que controlaba en la Capital y en el Interior de la República. Hasta antes de lo ocurrido, Espinosa Yglesias representaba la mayor cadena de cines en el país; las reservas monetarias del Banco, habían contribuido al mejoramiento de las Salas, y por algún motivo, tenía injerencia sobre ellas; la condición del empresario le valía un cargo en el consejo de administración de la Institución; su alto cargo hacía posible la transferencia.

Las salas antes de Espinosa Yglesias, ahora de Jenkins, se transformaban para constituir la cadena Operadora de Teatros (OT); Emilio Azcárraga, dueño de la Cadena de Oro (CO), sufrió las consecuencias del poder de la competencia, y terminó por vender su cadena. La táctica comenzaría cuando el liderazgo lo mantenían los Cine Alameda y los complejos de Azcárraga; desde 1931, Espinosa Yglesias se habría de encargar de la absorción de las salas; primeramente amenazaría a los distribuidores de no recibir material alguno en la OT, si continuaban suministrando a CO. Como en aquel entonces no existía algún sindicato, ni unión entre trabajadores, la táctica se desarrollaría fácilmente; los Distribuidores cedieron atemorizados y dejaron de solventar cintas a CO. La cadena de Emilio Azcárraga no

⁷ Ibidem. p.p. 106

soportaría el embate y registraría números rojos; Gabriel Alarcón, fiel secuaz del norteamericano, compraría las acciones. En 1943 la Operadora de Teatros ya controlaba casi todas las salas de la República.

También se suscitaría la competencia del general Abelardo L. Rodríguez [expresidente] quien poseía algunas salas en la capital y un mayor número en el norte de la república. Contreras Torres aseveraba en su libro:

Desgraciadamente, después de haber terminado el Presidente Ávila Camacho su periodo, tomando posesión del Gobierno el licenciado Miguel Alemán, la situación se agravaba. Más cines caían en poder del MONOPOLIO. La Asociación de Productores se entregaba en brazos del mismo y apenas si atendía indicaciones del Banco Cinematográfico, S.A.; aunque socio mayoritario, Jenkins simulaba caminar dentro de la ley. Todo era farsa y mentira. Jenkins era personaje indispensable en la NACIONAL FINANCIERA, S.A., donde descontaba millones de contratos con el gobierno, y otras compraba acciones por cantidades casi fabulosas en nuestro medio. Alarcón, en pleno dominio, luchaba por tener más cines que Espinosa y, atropellando y amenazando, llegaba hasta los confines de la República. Sólo aquellos cinecillos de pueblecillos o aldeas insignificantes escaparon a la voracidad de Alarcón. Los sindicatos, es decir, sus líderes, se entendían las maravillas con Alarcón y Espinosa y las huelgas se conjuraban como por encanto, al conjuro de dádivas y sobornos. Los líderes de los sindicatos de producción, con tal de hacer películas, devengar salarios, poco les importaba que el dinero fuera robado en un asalto a un tren o a una iglesia, o que viniera del Gobierno o del Vaticano. La corrupción llegaba a su apogeo.⁸

Ante esas “oscuras” acciones, el gobierno intentó contrarrestar el monopolio de los exhibidores, creando la distribuidora Películas Nacionales, para llevar las cintas mexicanas a toda la República; ésta acción no afectó los planes de Jenkins; ni siquiera la creación – por acuerdo presidencial – de una Comisión Nacional Cinematográfica que llevaba los siguientes objetivos:

- Elevación de la calidad estética de las cintas
- Ampliación de los mercados nacionales y extranjeros
- Impulso al cine educativo y documental
- Apoyo a las actividades de la Academia Cinematográfica
- Elaboración de documentales y cortometrajes que requiera el Gobierno Federal

⁸ Ibidem. p.p. 106-107

Esta comisión liderada por Antonio Castro Leal, era financiada por el Banco Cinematográfico, la cual sufrió la transformación en sus sistemas operativos de créditos y financieros junto con el nombre, al de Banco Nacional Cinematográfico, S.A.:

Esta institución, novísima en sus procedimientos, -sacados de la anterior experiencia en que los subsidios y los créditos con favoritismos no produjeron nada positivo-, contará con un capital de diez millones de pesos, que aportarán el Gobierno Federal por una parte y el Banco de México, la Nacional Financiera y el Banco Nacional de México, por la otra.⁹

Sin embargo, la comunidad Cinematográfica y sus allegados no atendían el verdadero problema que se estaba suscitando, entreteniéndose con situaciones de producción y distribución, cuando la última palabra la tenían los exhibidores. La avaricia había llegado a sus últimas consecuencias con el monopolio de la exhibición, encabezado por el norteamericano William Jenkins, produciendo una mayor consternación en la sociedad mexicana, gracias a la colaboración de los compatriotas Maximino Ávila Camacho, Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias.

4.2 La “Reactivación” Nacional

1948 marcaba el inicio de una nueva etapa; atrás quedaba la temporada de crisis [de dos años] que había puesto en problemas a la Industria Fílmica Nacional. Durante el sexenio presidencial de Manuel Ávila Camacho [1940-1946], el estado económico del país registraba un buen balance. Las sociedades mejoraban su estatus y el país se conducía hacia un desarrollo envidiable, comparado con otros años. La cinematografía fue un reflejo de lo sucedido, al grado de convertirse en Industria, sobresaliendo como una de las principales en toda la república; atrás hemos mencionado los factores que convergieron para el nacimiento de ésta, y uno de ellos, representaba la ventaja obtenida por la existencia de la Segunda Guerra Mundial.

Mientras la comunidad fílmica mexicana aprovechaba la desatención [por así decirlo] de los intereses hollywoodenses, apareciendo en los anales de los mercados fílmicos hispanos hasta dominarlos, las naciones involucradas en dicho evento internacional apostaban su energía hacia la revuelta, perdiendo por consecuencia la aplicación de su propia cinematografía. México obtuvo a lo largo de aquellos cinco años la mejor época, compaginando el desarrollo nacional y el cultural.

Sin embargo, como en toda ley física, la reacción industrial pegó fuertemente a la cinematografía mexicana; y por si fuera poco, a ésta desavenencia se aunó el término de la

⁹ Ibidem. p.p. 107

Guerra Mundial, misma que tradujo el retiro del apoyo estadounidense y el regreso de sus más obscuras intenciones [apropiarse del mercado hispano]. El logro cosmopolita que había obtenido la industria nacional, se veía acechado por la problemática que encabezaba la pérdida del público.

Centrándose en el estado en que se encontraba el espectador, es necesario retomar el contexto social que acontecía en el país y que resultaba una polémica situación monetaria: el partido político PRM [luego PRI], aseguraba su poderío entre los candidatos a la presidencia, y por ello no le era difícil ganar las elecciones. En 1946 Miguel Alemán sucedía como presidente a Manuel Ávila Camacho. Paradójicamente, el cambio en el nombre del partido iba acompañado de sus propias filosofías; el gobierno alemanista abandonó la democracia en los trabajadores e impulsó la economía mixta, amparando a los terratenientes [muchos de ellos extranjeros], reformando las fracciones X, XIV y XV del artículo 27 constitucional, con el fin de impulsar la economía. Indudablemente, aquellos empresarios producían dinero al país y eso convenía a la nación para salir del bache financiero.

Los efectos de la posguerra afectaban la economía mexicana, pues muchas de aquellas naciones se encontraban urgidas en mejorar su condición política; todo el desarrollo social que México había alcanzado, se veía amenazado por la reactivación europea y estadounidense en aras del progreso. A pesar de su crecimiento, México continuaba siendo un país tercermundista que no era capaz de mantener su ventaja, de practicar con la tecnología, de aprovechar los recursos materiales para asegurarlos y establecerse internacionalmente, de crear relaciones políticas y sociales que determinasen la estructura capital; las consecuencias eran las siguientes:

Hacia finales de 1945 y hasta bien entrado 1948 decrecieron considerablemente las exportaciones; subió el saldo de la balanza de pagos, se elevaron los precios de gran número de artículos; se interrumpieron los envíos de divisas de los braceros; disminuyeron las reservas del Banco de México, mismo que tuvo por retirarse del mercado de cambios; el dólar subió de 4.85 a 8.50 pesos; bajó la producción de oro, plata, cobre, mercurio, plomo y zinc; se empezó a importar trigo y semillas mejoradas diversas y, en fin, era otra vez la crisis económica.¹⁰

Con el declive financiero todas las industrias mexicanas se veían perturbadas, entre ellas la Cinematografía. Éste arte vivía una polarización, con las arcas vacías y los altos costos que representaba realizar una cinta. De ahí que venía la idea presidencial de proteger a los inversionistas extranjeros; recordemos que el Banco Cinematográfico estaba constituido en un noventa por ciento de estos últimos y por una decima parte gubernamental, en cuanto a crédito se refiere.

La estrategia económica en beneficio de la nación también tuvo como alternativa la solicitud de un préstamo al Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento; el país

¹⁰ VIÑAS, Op.cit. p.p. 137

dejaba como aval, la existencia industrial que preponderaba en el gobierno avilacamachista. México consiguió fácilmente su “reactivación”, y por ende, el vislumbramiento para que su cinematografía mejorara.

Los préstamos y la protección a los inversionistas, condicionaron la mejora nacional; por lo pronto, se crearía la Secretaría de Recursos Hidráulicos para abastecer de un mejor modo el agua al campo, se crearía una ley que permitiera colonizar los recursos todavía inexplorados, el perfeccionamiento de vías férreas y líneas de transmisión eléctrica, entre otras cosas.

El gobierno de Miguel Alemán conseguía impulsar la “economía mexicana”; la bienal imperada por la problemática parecía terminar con acciones determinantes y radicales, que hacían ilusionar al ciudadano sobre su ascenso a las potencias. Sin embargo la industria pareció florecer aún más que en tiempos de guerra. Como se apoyó más que nunca a la iniciativa privada, gran parte de los créditos exteriores fueron canalizados a las empresas particulares. Fue una época de grandes negocios y de modernización industrial, entendida ésta como expansión, así fuera artificial. Se creía que la grandiosidad atraería compradores y volvería competitivos los productos. Lo que hizo en realidad fue importar tecnología y crear dependencia.¹¹

Dadas las condiciones, la Industria Fílmica se encargó de cubrir sus necesidades más nunca repararlas. Los inversionistas volvían a confiar en el cine mexicano, no solo respaldado por su buena temporada de oro, sino porque el país se encargó de apoyar la iniciativa extranjera y eso conduciría al “progreso” de la nación. En términos de fe, la Industria retomaba su camino.

El apoyo estadounidense ya no hizo falta. México contaba con dinero y con buena herramienta, para mantener la calidad de sus producciones. Los estudios más solicitados para la realización de cintas eran los Azteca, los CLASA y los Churubusco; a éstos le seguían los México Films, los Tepeyac, y los Cuauhtémoc. Sobre los Tepeyac, que eran los más jóvenes, su titular sería el ex presidente de la república mexicana, Abelardo L. Rodríguez, en el cual se realizarían muchas cintas, siendo la primera **“Soy un prófugo”**.

Las cintas que habían alcanzado exorbitantes costos, bajaban sus precios al ajustárseles los sistemas de filmación, que como más adelante se verá, generaron una bandada de cintas Express, constituyéndose por su rápida filmación y bajo costo, pero mala calidad y resultados funestos en taquilla.

No se puede negar que la participación artística fue fundamental para el mantenimiento de la temporada. La industria nacional contaba con un *Star System* superior al de cualquier país hispano, llegando a atraer a las figuras extranjeras. Con una María Félix en su plenitud, un reconocido Jorge Negrete, un mundialmente famoso *Cantinflas*, una experimentada Dolores del Río, un identificable Pedro Armendáriz, un admirable Arturo

¹¹ Ibidem. p.p. 138

de Córdova, una encantadora Libertad Lamarque, un consentido *Tin Tan*, una deseable Ninón Sevilla, y todo un grupo de estrellas que respaldaban el buen trabajo de los de su especie, se atrajo de nueva cuenta la atención de las masas; pero sobre todos ellos, el antes incipiente actor Pedro Infante llegaría a destronar a sus colegas, logrando no solamente la aprobación, sino rindiendo a sus pies a toda la audiencia, hasta convertirse en la figura más identificable del momento, en la generalización del carácter del ciudadano mexicano, en el prototipo del líder e incluso ídolo, y todo esto gracias al carisma que supo imprimir en sus apariciones tanto rurales como arrabaleras, éstas últimas sintomáticas de las nuevas poblaciones que convergían un auge entre las clases sociales.

Hablando sobre el trabajo mitológico que obtuvo Infante de la Industria, tampoco se puede dejar de reconocer la autoría de los esquemas, atmósferas, personajes, fórmulas y en general los contextos para que las figuras del *Star System* se desarrollaran; estamos hablando de todo el equipo de producción liderados por los realizadores, que como siempre, mantenían su calidad a la vanguardia técnica, artística y social, en aras de la prolongación de la llamada *Época Dorada*.

Eran los buenos años de Ismael Rodríguez, que si anteriormente había debutado en el último lustro de la década de los 40, explotaba todo su potencial conquistando tanto aquellos géneros probados como los pertenecientes a una nueva corriente. Por su parte, Emilio Fernández se mantenía en la élite mundial, bajo sus mejores obras en una mezcla de los géneros revolucionarios y pueblerinos. Otro despunte lo constituía Gilberto Martínez Solares, dando la cara por la temática cómica. Por último y sin olvidar el conservamiento de los directores consolidados, Alberto Gout reavivaba la moda del género cabaretero, al grado de sublimar una nueva fórmula dramática.

Irónicamente, ésta presencia productiva, maquillaba una problemática que nunca se llegaría a atender y que desembocaba en la famosa *política de exclusivismo*. Tanto ésta, como la manipulación de los exhibidores, llegarían a lastimar seriamente la conservación de la industria; ambos sucesos, se derivaban de la avaricia y la inexperiencia de la que fueron objeto algunos integrantes de la comunidad cinematográfica, aquella legendaria que había construido las bases de lo que ahora se le denominaba arte cinematográfico.

En el rubro de las adaptaciones, hacía su arribo al cine mexicano Matilde Landeta, la única directora de la *Época de Oro* y la tercera en la historia fílmica sonora, solo después de *Perlita* y Duquesa Olga. Landeta mostraba virtudes, pero llamaba más la atención su presencia en una cultura prejuiciosa contra la mujer.

Como dato estadístico, tales defectos de la comunidad iniciaban la temporada desde la actividad financiera. En términos de impuestos, la exención que le había sido otorgada a la cinematografía, instituida en 1941, llevaba la finalidad de utilizar esas cantidades, no para devolverlas al gobierno, sino para ser utilizadas en la realización de más cine nacional; algunos productores se olvidaron de esa cláusula, y Secretaría de Hacienda los condenó a pagar sus impuestos; como resultado, se debía devolver la cantidad aproximada de 50 millones de pesos o declararse en quiebra; ese resultaba un serio agravante para la existencia no solo de una Industria, sino de un cine nacional; rápidamente, con la ayuda del subsecretario de hacienda, Jesús Silva Herzog, el 12 de febrero de 1946, se aplicaba la ley

de exentar de impuestos a toda actividad cinematográfica, a partir del año, incluyendo las deudas originadas en los cinco años anteriores; muchos productores sentían renacer con esa noticia.

En términos gubernamentales, se crearía una Ley Cinematográfica que buscara apoyar el desarrollo fílmico, y de alguna manera, respalde su sistema de las agraviantes que amenazaban su existencia. Sobre ésto, hablaremos más adelante.

4.2.1 La Política de Abaratamiento

El término de la Guerra Mundial produjo que los países europeos involucrados, pudieran presentar sus producciones que poco a poco entraban en el mercado hispano; con ésto, México perdía su supremacía en Latinoamérica, situación que supo detectar el productor Raúl de Anda, cuando advertía a algunos países [E.U., Venezuela y Cuba] como únicos de los cuales la Industria Fílmica Mexicana podía recuperar su inversión financiera.

Como hemos mencionado, el Cine Mexicano vivía la crisis postguerra: el término de las adaptaciones literarias extranjeras, la epidémica pérdida de presencia en Latinoamérica, las consecuencias del abaratamiento de películas mexicanas [junto con la calidad de las mismas], el vertiginoso ascenso del monopolio de Jenkins, entre otros.

Aún con las agraviantes de la crisis, México continuó a la cabeza de producciones anuales sobre sus competidores; esto que parecía un nuevo repunte, maquilaba la situación a la que tuvo que ajustarse el Cine Nacional.

El Presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía, el Lic. Antonio Castro Leal, veía a la competencia europea y estadounidense, como la principal causante de la crisis en nuestro cine; en una entrevista para la revista *Cartel*, especificaba lo siguiente:

*... los altos costos en la producción afortunadamente están desapareciendo: puedo enseñarle una gráfica donde se ve la disminución de estos costos, problema importantísimo para la industria. Bien es verdad que exige mayor atención en el trabajo artístico y técnico, no dejando nada a la casualidad, el productor hoy en día tiene que hacer mayores cálculos, afianzar mucho más que en tiempos pasados los gastos de producción, pero los beneficios son más firmes y reales. El día que se consiga que toda película producida sea amortizada en territorio nacional, se habrá solucionado el grave problema que nos afecta...*¹²

¹² GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 4. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 188.

Un Cine como el Hollywoodense mantenía su estructura económica fílmica, sobre la inversión generada en su propio país; la que propiciara en el exterior, resultaba una ganancia extra. Sobre este modelo, el Cine Mexicano [al comenzar a perder presencia en Latinoamérica] adoptó la realización de un cine casero; cada año las producciones bajaban su presupuesto, sujetándose a las siguientes normas:

- Filmando lo más rápidamente posible
- Utilizando escenarios baratos
- No utilizando adaptaciones extranjeras [obviamente para evitar el pago de derechos de autor]
- Impidiendo la entrada de figuras extranjeras que cobraran grandes fortunas

En consecuencia, el Cine Mexicano llevaba a sus límites la *política de abaratamiento* [claro, sin reducir el sueldo a sus estrellas, que percibían por cinta, un promedio 50 mil pesos por mes, mientras que en Argentina, se cobraba los mismo por... ¡4 meses de rodaje!], y ahorrraba lo posible para ofrecer al público el famoso cine casero que por un lado conseguiría las grandes hazañas en los festivales internacionales, mientras por otro, no buscaría como primer objetivo satisfacer al público hispano, pero si lograría retribuir al gusto del sector mexicano [con producciones más prácticas, directas y vitales], el de la masa urbana que lograba un lugar jerarquizante en la sociedad; y bajo éste sistema [involuntario] predominaría un cine popular que daría paso a la continuación de la *Época de Oro* del Cine Mexicano.

De realizarse un Cine Cosmopolita acompañado de grandes recursos y toda la libertad posible [entiéndase apoyo de productores y acaparamiento en los mercados hispanos], se pasó a un Cine Doméstico, nombrado así por las limitantes a las que se debía ajustar para su supervivencia. El Lic. Antonio Castro Leal exponía en estadísticas la realidad de esa conservación:

En el año 45 el promedio del costo fue de 648 mil pesos por película; el año 46, ya bajó a 579 mil, el 47 descendió a 450 mil y esperamos que a la terminación del actual 48, no llegue a los 400 mil, cifra muy halagadora ya que es más fácil ser amortizada en nuestro en nuestro territorio en cuanto la cinta tenga una regular aceptación por parte del público. Cuantas mayores rebajas se consigan aumentando la calidad, mayores beneficios serán obtenidos; ahí está el camino para estabilizar la industria cinematográfica.¹³

Políticamente, en México se aprobaba la Ley General de Derechos de Autor, situación irónica si nos remontamos a la práctica despojadora que realizaba el Cine Mexicano sobre las obras literarias mundiales más importantes.

¹³ Ibidem.

4.2.2 La Ley Cinematográfica

A la subvención capital que conseguiría el Cine Mexicano, se unía como noticia de la época la creación de la Ley Cinematográfica, decretada por el Congreso de la Unión, en la cual la Secretaría de Gobernación confería las problemáticas a un organismo. Cabe señalar que esta Ley buscaba proteger a la propia Industria de los intereses ajenos que representaba el Monopolio de Jenkins. El grupo Exhibidor comenzaba a desplegar su poderío ante los esfuerzos de la comunidad fílmica por no ver derrumbada a la industria; esto se reflejaba en la repartición de las ganancias, llevándose la mejor parte el norteamericano William Jenkins, quien era poseedor del mayor número de salas en la República. Dicho de otra manera, la Industria, en su búsqueda por encontrar fórmulas o mecánicas económicas y artísticas para mantener con vida a la Cinematografía, le amasaba gratuitamente una fortuna a Jenkins, quien entre más cintas se realizara anualmente, mejores dividendos le traían en taquilla.

Los subordinados de Jenkins se infiltraban en la Industria obteniendo puestos importantes, tales como en el Banco Nacional Cinematográfico, la Asociación de Productores y el sector de Distribución. Pronto acapararían todo, pero la suerte que corría el productor era algo que simbolizaba la pérdida de libertad en el Cine Mexicano. La Ley Cinematográfica quería maniatar a un Monopolio que de antemano maniataba el surgimiento de las propias leyes, como ésta, pues curiosamente basaba su estructura en la instalada en Hollywood. Una vez mencionado esto, explicaremos la importancia del productor en la organización industrial y la intencionalidad de la Ley Cinematográfica para su resguardo.

Algunos productores acusaban de una manipulación en la Asociación de Productores, por parte de Walerstein, Elizondo, De Anda, Grovas, entre otros; además de la preferencia de los estudios Churubusco [al mando de Emilio Azcárraga] y de los Azteca [al mando del norteamericano Theodore Gildred], buscando desaparecer los CLASA y los Tepeyac. También los problemas de la censura se agravaban con el nuevo ascenso a ese departamento, de Guillermo Jiménez quien definía la aprobación de las cintas, bajo un absurdo criterio personal.

El escritor José Revueltas, Secretario General de la Sección de Autores y Adaptadores del STPC, acusaba los malos manejos del monopolio Jenkins, en la revista *Hoy*:

... mientras en otros renglones industriales el capital productor representa mayores utilidades respecto a las que obtienen sus intermediarios, en el cine ocurre justamente al revés: son los intermediarios (exhibidores) quienes usufructúan la mayor parte de los rendimientos...

El Productor de Cine –lo que llamamos “productor” –, antes que ser un capitalista en el sentido estricto de la palabra, es decir una persona que capitaliza la plusvalía de la mano de obra, es, a los

sumo, el organizador de una empresa, el promotor y vehículo de enlace entre todos los factores que intervienen para poner en marcha esa empresa. Sobre la base de un capital inicial –propio de otras personas –, y a veces sin ningún capital constante sino el que representa el prestigio de un artista o las probabilidades mercantiles de una obra, el productor obtiene el crédito necesario para la filmación de una película. Cuando ésta ya se encuentra lista para salir al mercado, pasa a manos de los distribuidores para que finalice su ciclo en las salas de exhibición, donde comienza a ser explotada hasta que se agotan sus posibilidades. Entre tanto, el productor –que de todos modos ha recibido un sueldo mientras la película se filmaba – espera a que la película amortice sus gastos para que después comience a obtener sus propios rendimientos.

... es el Banco Nacional Cinematográfico la institución que refacciona a la casi totalidad de las producciones mexicanas... el Banco... cuenta con un organismo para la distribución de películas que se denomina Películas Nacionales, con el carácter de sociedad de responsabilidad limitada, de interés público y capital variable. Los productores refaccionados por el Banco, en consecuencia, se obligan a poner sus películas en manos de esta sociedad, la que, a su vez, entrega el material a los exhibidores para su explotación.

Teóricamente, esto es impecable.

...por más asombroso que parezca, no es así. Los dueños del ochenta por ciento de los cines de la República compran el material mexicano para “quemarlo”, es decir para ofrecerlo al público en un número limitado de sesiones, aun cuando ese material resista económicamente en la pantalla un tiempo muchísimo mayor... el misterio sólo tiene una explicación: porque... pueden disponer –y disponen – a su antojo del cien por ciento de las películas mexicanas, sin posibilidad de competencia y el “quemar” (sacar de cartelera) de inmediato un producto les permite explotar más adelante ese producto, pagándole un menor precio. Este procedimiento es posible gracias a que el ochenta por ciento de los cines está en manos de un monopolio que integran tres personas, dos visibles y una invisible: Espinosa (de la Operadora de Teatros), Alarcón (Asociación Nacional de Exhibidores) y el americano Jenkins, que constituye el poder detrás del trono.¹⁴

Rápidamente una publicación, realizada por el refugiado español Blas López Fandos, apareció en respuesta de Revueltas, firmada por algunas compañías productoras,

¹⁴ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 5. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 9-10.

encabezada por Jesús Grovas, los hermanos Rodríguez, Mier, Brooks, los Calderón, Pedro Galindo y los Rosas Priego, en la que defendían al sector exhibidor, alabándolo por la confianza que le otorgaba al Cine Nacional en materia de apoyo económico y exclusivismo en las Salas de Cine:

... nos basta con recomendar a usted que analice los ingresos que se obtenían por concepto de explotación de una película mexicana en el año 1942 y los rendimientos actuales. La diferencia le producirá asombro. Pues bien, esa diferencia considerable, que hace posible el sostenimiento de sueldos importantes para los actores, directores, manuales, escritores, etcétera, se debe gran parte a la dedicación, entusiasmo y espíritu de empresa de los señores Jenkins, Alarcón y Espinosa.¹⁵

Revueltas contraatacaba alegando la falta de disposición por parte de los exhibidores, al no querer realizar algunos sacrificios parciales en aras del desarrollo Fílmico Nacional; también hacía un llamado a las autoridades mexicanas para intervenir en la situación que aquejaba a la Industria.

Revueltas terminó por renunciar a su cargo, siendo sustituido por Rafael E. Portas; sin embargo, su lucha consiguió frutos al ver decretada la Ley Cinematográfica. Éste nuevo decreto, impuesto por la Secretaria de Gobierno [Adolfo Ruíz Cortines] a través de la Dirección General de Cinematografía, buscaba proteger a la Cinematografía de intereses ajenos; entre sus artículos, se determinaba la duración de las cintas nacionales en las Salas de Exhibición; también se daba una subvención anual en efectivo por parte del gobierno Federal; una política de reciprocidad en la importación de cintas extranjeras; la aportación del 10% de los ingresos obtenidos por cuestión de impuestos, a la exhibición de cada jurisdicción; la propiedad de los argumentos y producciones nacionales; todos los puntos mencionados y demás, quedarían bajo el nuevo Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, que buscaría coadyuvar el perfeccionamiento moral y artístico del cine y su desarrollo económico.

Mención aparte merecían los puntos referentes al surgimiento de un Monopolio, dentro de la Industria Cinematográfica:

Artículo 49. Queda prohibido a toda persona o compañía que se dedique a la exhibición de películas, tener intereses económicos en cualesquiera compañía productora o distribuidora establecida en el país, debiendo, quienes se encuentran en esas condiciones optar por una u otra actividad dentro del término de 60 días contados a partir de la fecha en que entre en vigor este Reglamento.

Artículo 50. Queda igualmente prohibido a todo distribuidor o productor de películas tener intereses económicos en la rama de exhibición, debiendo, también, quienes se encuentren en esas

¹⁵ Ibidem. p.p. 10

*condiciones optar por una u otra actividad dentro de los 60 días siguientes a aquél en que entre en vigor este Reglamento.*¹⁶

Mientras que se intentaba separar las intenciones del grupo de Exhibidores sobre los Distribuidores Nacionales, también se tocó el problema de la censura, albergando la libertad de expresión sin que ésta pueda exponer la integridad de personas, la falta a la moral, el ataque a la orden, la veracidad en los hechos civiles y penales, entre otras cosas. La moralidad era calificada en base al concepto público.

Poco tardaría para que los artículos referentes al Monopolio fueran violados, en cambio pasaría mucho más tiempo [25 años aproximadamente] para que se llevara a cabo uno de los objetivos planteados en la Ley Cinematográfica: el funcionamiento de la Cineteca Nacional.

4.2.3 La Política de Exclusivismo

El cine mexicano comenzaba a dar sus últimas muestras ambiciosas. Es sabido que durante la *Época Dorada* y más aún en los diez años anteriores [inicios de la etapa sonora] donde se gestó una diversidad de corrientes fílmicas, nacieron valores fundamentales para la creación de una Industria formal, de la que se mantuviera sobre la misma. Talentos como Fernando de Fuentes, Arcady Boytler, Juan Bustillo Oro, Miguel Conteras Torres, Raphael J. Sevilla, Chano Urueta, Raúl de Anda, Miguel Zacarías, Juan Orol, Alejandro Galindo, Gilberto Martínez Solares [estos dos últimos casi a finales], entre otros, fueron artífices para la exploración de una herramienta cultural y el conocimiento de sus alcances sociales. Las tendencias que se engendrarían en la década de los treinta a nivel artístico, se combinarían con las expresiones comerciales [reflejadas en el escenario rural], en pro de la confianza capitalista. Una vez establecida la capacidad productiva, la estructura financiera se basaría en los lineamientos de las industrias mercantiles para dar inicio a la apertura de la cinematografía nacional como competidor en el mercado hispano.

Una vez establecida la Industria Fílmica, los sindicatos tomaron importancia y había que ordenar las inquietudes laborales en beneficio de la actividad cinematográfica. La *época dorada* marcó por vez primera el aleccionamiento de los distintos departamentos y etapas que conforman la creación de una cinta; los productores, directores, inversionistas, actores, técnicos, el gobierno y hasta el público, se definirían intimistas operando de manera funcional. Todos los sectores tomaban su importancia, pero los realizadores eran la base de

¹⁶ Ibidem. p.p. 14.

todo: de la construcción de la confianza por parte de los inversionistas y luego, de la del público en taquilla.

Esos directores fueron los causantes de la mejor temporada en la historia fílmica de México, y en su ideología imperaba el atrevimiento, la innovación, y el anhelo del desarrollo de una rama cultural como aporte a la identidad del mexicano dentro de las sociedades mundiales. El objetivo se alcanzaría, también gracias paradójicamente, a la pausa hollywoodense [mediante la Segunda Guerra Mundial] sobre los intereses hispanos. México trazaría una diferencia cualitativa en los mercados, logrando reconocimiento en los distintos festivales a los que se presentaba por conducto de las obras de Emilio Fernández, director nacido en la *época dorada*. Julio Bracho, Ismael Rodríguez y Roberto Gavaldón [por citar a los más importantes], tuvieron la oportunidad de mostrarse y sumarse a la calidad de la Industria. El auge que se vivía en el seno fílmico, propició la avaricia, la envidia y la soberbia en la conformada sección de directores del STPC; entre 1941 y 1945 debutaron en el cine mexicano 41 nuevos directores... sólo en 1944 fueron 14 los debutantes y en 1945 uno¹⁷.

La medida del sindicato se denominó *Política de Exclusivismo*, excluyendo la entrada a nuevos valores; al principio la comunidad alegaba la protección de una fuente de trabajo que se mantendría segura y que por antonomasia les correspondía por ser artífices de la creación industrial. Es evidente la posesión que asumió la comunidad sobre la actividad fílmica, coartando la libertad artística y laboral, de la cual ellos mismos habían gozado. Cerradas las puertas de la sección de directores del STPC, quedaron apenas 58 [incluidos los únicos cinco debutantes entre 1946 y 1950] para realizar las ciento y pico películas anuales a que se llegó en los finales de década.¹⁸

Terminado el año de 1945, se agudizaba en la Industria los problemas sindicales [STPC y STIC]; sin embargo, también simbolizaba el fin de la *Época Dorada* con el término de la Guerra Mundial, lo que repercutió en la crisis económica mexicana, la pérdida publicitaria fílmica, y el reactivado interés de Hollywood por adjudicarse la punta del mercado cinematográfico hispano. La *Política de Exclusivismo* tomó mayor fuerza, alejando el único frente posible que pudiera hacer la comunidad fílmica contra la crisis que la acechaba: tal como en la etapa preindustrial y en la *Época de oro* surgían talentos que engalanaron con sus propuestas el cauce del cine mexicano, albergándole una oportunidad, la nueva ideología iba en contra de los principios reconstructivos que toda Industria debía ejercer, ya que la élite de cineastas que se consagrarían en su momento, tendía a auto repetirse, perdiendo toda innovación, frescura y aporte artístico; solo algunas excepciones se presentaron, como las carreras del *Indio* Fernández, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, sin embargo, aún éstos eran insuficientes para sostener los ajetreados y obligados cambios de la Industria. En medio de la sorpresa cuantitativa, la *política de Exclusivismo* mermaba más que nunca su práctica.

Los últimos cinco valores que lograrían de forma titánica ingresar al Sindicato de Directores, como trámite para realizar alguna película, se encontraban liderados por el

¹⁷ GARCÍA RIERA, *Breve Historia...* Op.cit.. p.p. 138

¹⁸ *Ibidem.* p.p. 173

español Luis Buñuel, debutado en 1946 con una desafortunada cinta melodramática llamada **“Gran Casino”**, protagonizada por Jorge Negrete y la argentina Libertad Lamarque, en la cual, el director no podría emplearse a fondo, solo entregándose a la comercialidad que ocasionaba su total y completo desconocimiento de “las reglas” que imperaban en la Industria. Buñuel debía su entrada a dos factores: en primera, su reputación surrealista gestada en Europa y alabada por la crítica especializada [la cual funcionaba de forma contundente al marcarse como requisito en los decretos filmicos por las autoridades correspondientes], y en segunda, al apoyo incondicional del productor, y también europeo Óscar Dancigers, quien confiara en las capacidades del ibérico solapando pretensiones fílmicas, con la inversión que le produjera otro de sus talentos: Lamarque.

El chileno Tito Davison quien tenía una carrera en su país y quien posteriormente ya llevaba algunos años como adaptador en el cine mexicano, se ganaba un lugar que cobraba para 1947 con la cinta **“La sin ventura”**, llegando a posicionarse más adelante como uno de los mejores realizadores melodramáticos; su incursión era por demás benéfica a la Industria, aportando una singular diferencia, lo que apetecía a la renovación. Detrás del sudamericano, venía la mexicana Matilde Landeta, debutante solo hasta el siguiente año con **“La Negra Angustias”/1948**; aún cuando demostrara buenas intenciones en su trabajo, su mayor logro indiscutiblemente no solo era adentrarse en la impasible sección de directores, sino abrirse paso en una todavía cultura machista. Landeta era la tercera directora sonora y la única por la época en el cine nacional.

Durante el segundo lustro de los cuarentas aparecían en escena tres nuevos realizadores en la Industria: el guatemalteco José Giaccardi con su cinta a colores **“Cuatro vidas”/1949**, el argentino Luis Cesar Amadori, con **“Pecado”/1950** y **“María Montecristo”/1950** y el norteamericano Steve Sekely, con **“Furia roja”/1950**; sin embargo, estos directores extranjeros llevaron a cabo sus proyectos en coproducción con México, sin llegar a pertenecer a la sección. En el caso de Amadori, su arribo se debía al intercambio laboral, en el momento en que Roberto Gavaldón pudo filmar en Argentina.

Para 1950 arribaban los últimos directores que pertenecerían a la famosa sección; Zacarías Gómez Urquiza quien anteriormente había laborado como anotador y asistente de dirección, debutaba con **“Flor de Sangre”**, para después dirigir más de 40 cintas; el auge de Urquiza se produciría en la segunda mitad de la década de los cincuentas, sin mayores aspavientos. Por su parte, el regiomontano Rogelio A. González quien se desempeñara en la Industria como actor, pero mayormente como argumentista en asociación con Ismael Rodríguez en algunas de sus mejores cintas, obtendría un mejor futuro; el debut de González se producía con el filme **“El Gavilán pollero”**, registrando un oasis a la comedia ranchera, constituyéndose como el último mejor ejecutante del cine nacional en la temporada.

Ya para finalizar el tema de los debuts, aparecía sobre el año de 1950 una cinta titulada **“Memorias de un mexicano”**, la cual llevaba en su rubro directivo un nombre desconocido, pero un apellido insigne: Carmen Toscano, hija de uno de los apóstoles del nacimiento cinematográfico en México quien se desarrolló a principios del siglo XX. Si

bien es cierto que con la llegada de ésta mujer se producía un sexto lugar dentro de la Política de cerrazón, solo luego de Buñuel, Davison, Landeta, Urquiza y González, su caso era muy singular pues básicamente por ser pariente de un hombre fundador del cine mexicano, su arribo al sindicato libraba cualquier traba, aquellas que debieron soportar los anteriores anclados. **“Memorias de un mexicano”** era un documental precisamente sobre la labor de Salvador Toscano; su hija Carmen se encargaría de aglomerar las vistas no solo de su padre sino de algunos otros clásicos, ofreciendo así un importante baluarte de la Historia Fílmica Nacional. La carrera de Carmen Toscano en el cine se limitaría a ésta obra y a una más, 26 años después.

Para que una cantidad similar de debutantes en el cine mexicano se volviera a presentar, tendrían que pasar poco más de diez años. Paralelamente a esta suerte, la instauración de una Ley Cinematográfica que pretendiera proteger al cine de las problemáticas y de la cual se pensara como remedio para situaciones análogas que afectaran al seno industrial, olvidaba tan fundamental premisa, llegando incluso a ser irónicos e hipócritas como lo demuestra el artículo 2 en su apartado III: estimular y discernir recompensas a los inventores o innovadores en cualquiera de las ramas de la industria cinematográfica.¹⁹

Tal enunciado gubernamental parecía una burla hacia los aspirantes a cineastas que no podían ingresar a la Industria, ya que eran precisamente ellos quienes podían aportar cualquier innovación y mientras en palabra eran invocados, en la acción eran rechazados. Mientras tanto, los filmes **“El gavilán pollero”** y en su medida **“Memorias de un mexicano”** producto de autores recién avecindados en el sindicato, sacaban la cara por los aspirantes, demostrando que en el talento pueril existía la fórmula que podía llegar a mantener a la cinematografía nacional, si tan solo se derogaran las absurdas políticas dando acceso a todo tipo de realizadores [entre ellos los ambiciosos].

La industria fílmica mexicana sabría eludir todas las problemáticas que la aquejaban, demostrando que tenía la capacidad, comenzando a aprender de sus errores y lo más importante, manifestando una independencia sobre el acecho Hollywoodense. La inversión, lo públicos y los costos totales de los proyectos parecían redimirse, pero el cierre a los talentos noveles, sería su peor medida, lo que llevaría a una nueva temporada: la de la debacle de la Industria.

4.3 Géneros y Estrellas

El término de la Segunda Guerra Mundial propició que los países involucrados, pero sobre todo las grandes potencias, regresaran a sus actividades. México había aprovechado la clara ventaja que en su nueva posición, acrecentaba algunas de sus industrias y se colocaba como una de las naciones exportadoras. Fatídicamente el buen paso dentro del sexenio

¹⁹ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 5. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 12.

avilacamachista veía su fin. México únicamente se preocupó por darle un buen cause a las facilidades que de pronto se encontró, al que todos reconocerían su inmejorable manejo.

Estados Unidos y algunos países europeos trabajaban en su estructura económica, basada en la explotación de sus Industrias; México sucumbió ante la práctica, experiencia poco favorable. La Cinematografía fue una de las tantas Industrias afectadas con la nueva crisis que vivía el país. Posteriormente vinieron problemáticas serias, como la sequía de nuevos talentos, la disminución de la diversificación de géneros, el cierre de las puertas sindicales, el retiro de apoyo estadounidense, pero como factor más incidental, el desinterés del público que repercutía en la remuneración de la estructura Fílmica.

Atrás quedaban los años que el espectador podía apreciar en las salas, un sin fin de cintas para diversos gustos; aunque la Industria vivía su apogeo aprendiendo sobre la marcha, esa etapa era recordada por la libertad que se manifestaba tanto en los emisores como en los receptores. La comedia ranchera, la nostalgia porfiriana, los chispazos atribulados tanto a una ciudad como a una pecadora; el auge de la comedia mundana, el panamericanismo, las referencias ibéricas, las adaptaciones extranjeras y nacionales, los melodramas aventureros, entre otros, eran tan solo algunas de las opciones que derramaba el ejercicio industrial. El *Star System* hacía lo propio, como los desplantes que realizaba María Félix en sus recordados melodramas truculentos; la valentía charra de Jorge Negrete luego de cantar sus estados de ánimo; las improvisaciones chuscas de *Cantinflas*, que arrastraban masas; la elegancia y solemnidad de Dolores del Río, acompañada del machismo de Pedro Armendáriz, ambos bajo la tutela mexicanista de Emilio Fernández y retratados por el lente paisajista de Gabriel Figueroa, que daban por resultado apologías provincianas revolucionarias; las exposiciones cerebrales venidas del talento de Julio Bracho. El folclorismo de Fernando de Fuentes, el pragmatismo de Miguel Zacarías y el sentido del espectáculo de Juan Bustillo Oro.

En la punta mercantil del diseño fílmico se encontraban los productores. Estos aventureros que alguna vez confiaron en el Cine Mexicano al exponer sus inversiones, se replegaban ante la crisis económica post industrial que perturbaba a la misma. No es de extrañar que las realizaciones de 1946 y 1947 se vieran reducidas gradualmente. Durante ese bache, surgían eventos cruciales no solo para los siguientes años, sino para toda la historia de la cinematografía mexicana. El monopolio de los exhibidores ya era una presencia definitiva, al tanto que la comunidad fílmica descubría un nuevo mundo por explorar, representado por un personaje femenino, digno de las vicisitudes de la vida.

Los métodos de salvación que utilizaría Miguel Alemán como nuevo presidente y heredero de una desfortuna progresista, serían cuestionados a pesar de su eficacia. El apoyo a la iniciativa privada, la reavivación industrial a través de la participación crediticia del exterior, lograría que México recuperara su pasada condición. La Industria Cinematográfica continuaría con su producción, apostando por el valor positivista. Solo así los capitalistas reanudarían su creencia, que tenían como empeño, la otrora existencia industrial; fue por ello una producción fundada en los géneros probados, como la comedia ranchera y urbana

con su buena dosis de canciones pero ubicadas en ranchos y ciudades completamente irreales.²⁰

La intranquilidad que provocaba la desaparición de la Industria, producía que los directores se apegaran a los moldes que dejara **“Allá en el Rancho Grande”** [Fernando de Fuentes/1936]. Cualquier actividad innovadora significaba un arriesgue, que por lo menos, los productores no estaban dispuestos a correr. Sin buscarlos, la cinematografía nacional había regresado al mismo punto pre industrial. Otra vez debían convencer a los inversionistas de apoyarlos en la búsqueda de expresiones artísticas.

Paralelamente a la desfortuna que se vivía en la médula industrial, aún con la distracción prostibularia ya apostada como género, algunos directores lograron aportar trabajos pretenciosos, alejados de la simple comercialidad que se estaba gestando en el cine mexicano. Fue la época en que Emilio Fernández, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez superaron la crisis y se mantuvieron como representantes de la ambición artística. Tanto en el melodrama como en la comedia surgieron interesantes proyectos que rescatarían la dignidad fílmica de una nueva etapa. La *Época Dorada* se extendió, haciendo más hincapié en el contenido cuantitativo que en el cualitativo.

El melodrama encontró cuatro ramificaciones dignas de comentar: el prostibulario, el arrabalero, el pueblerino y el familiar. Por su parte, la comedia expuso mayormente sus valores en dos figuras determinantes no solo para el género sino para el propio Cine Nacional: Pedro Infante y *Tin Tan*.

☛ MELODRAMA CABARETERO

Esta extensión dependiente del personaje de la prostituta, conseguía importantes apariciones en el cine nacional, derivadas de la multiplicación de cabarets y centros nocturnos que surgían en la ciudad a manera de satisfacer las necesidades de entretenimiento de una nueva sociedad que nacía. Su desarrollo convergía del arrabalerismo y perfectamente podía ser asociado con ambientes escatológicos, corruptos, viciosos y musicales al estilo rumbero. Precisamente éste último factor albergaba la única confusión de su género: las rumberas o vedetes, quienes venían de sufrir la peor de las suertes, engañadas por sus amores primarios, desterradas de sus casas por considerarlas pérdidas, y arropadas en los cabarets, se dedicaban a contribuir en la felicidad de los hombres aún en contra de la suya; su abnegación resultaba ejemplar, porque a pesar de arrastrar ese pasado, con solo escuchar los acordes de la música, las penas quedaban en el olvido instantáneamente; viéndoseles bailar sensualmente y con tanta energía que parecía increíble pensar que algo las aquejara.

La prostituta tuvo diferentes caras, pero de la que más se recordaría, sería la de la cubana Ninón Sevilla; Alberto Gout sería el artífice de su consagración, y solo tiempo después con la asociación de Álvaro Custodio mejoraría la temática. También el trabajo de Emilio Fernández con su ya conocida **“Salón**

²⁰ VIÑAS, Op.cit. p.p. 139.

México"/1948, trascendería a niveles similares a la importancia del melodrama ranchero de finales de la década de los treinta. La vieja fórmula que bien había cultivado el Cine Mexicano [sacrificios amorosos y ausencias inesperadas] ya tenía un replazo; ahora las cintas se basarían en pasiones desaforadas y parentescos insospechables. El melodrama cabaretero era la desesperada lucha por la sobrevivencia en los barrios más humildes; sin embargo, éste servía como pretexto perfecto para la explotación del sexo en pantalla.

☛ MELODRAMA ARRABALERO

La Ciudad continuaba siendo protagonista de los melodramas arrabaleros. Algunas la utilizaban como parte de la trama, mientras que otros le daban el carácter de personaje agregado. Dentro de este género resaltaría el trabajo de dos grandes directores: Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo.

Rodríguez llevaba la primicia de retratar el ambiente barriobajero, de la nueva sociedad que nacía a la vista de las demás clases sociales. Aquel mundo estaba plagado de miseria, hambruna, pero no solo física sino espiritual. El pobre se sabía condenado a su destino, y solo le quedaba recluírse en la cantina o volverse delincuente. Estos personajes cabían en el mundo de Rodríguez, pero también aquellos que marcaban la diferencia por elegir otra alternativa; esto últimos eran los héroes, como *Pepe el Toro*, quienes a pesar de su condición sabían sacarle provecho a sus vidas. Su encomienda se basaba en la bondad y la honradez: aceptaban su suerte y al contrario de sus vecinos, no veían con malos ojos a los adinerados; nunca llegaban a culpar a Dios por las marcadas diferencias, ni tampoco se comparaban con los "estirados", que extrañamente, no terminaban por cristalizar su tranquilidad. El rico tenía dinero para solapar sus caprichos, pero le era insuficiente para comprar el orgullo del pobre. La camada de *Pepe el Toro*, seguida por la *Chorreada* y *Chachita*, se definía ignorante, pero con los mejores valores y una perseverancia infranqueable.

"Nosotros los pobres"/1947 tenía una secuela, **"Ustedes los ricos"**. Ismael Rodríguez se agrupaba de su anterior elenco [inclúyase Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Evita Muñoz], para continuar exponiendo al humilde ante las adversidades, en las que gran parte se manifestaba la figura del millonario, siempre como el principal voyeurista de la vida barriobajera, para luego continuar desequilibrando sus ya de por sí difíciles existencias. La premisa del director parecía ser qué tanto aguantaban sus personajes, con el fantasma de la pobreza y la manipulación capitalista. Rodríguez no era masoquista con sus personajes, sino que los ejemplificaba, para formar parte de la dialéctica convencional: el amor y la unión lo pueden todo. Cabe aclarar que para llegar a ese resultado, el director exageraba las situaciones, mistificaba a los héroes y retrataba un mundo irreal, basándose en el existente. ¿Por qué lo hacía? Simplemente para extraer el folclorismo, obedeciendo a su ambición populachera. Esa era la manera más digerible para entregar su resultado al espectador.

Frente a la visión populista de Ismael Rodríguez, continuaba la realizada por Alejandro Galindo, la que hubiera de comenzar con **“Campeón sin corona”**/1945. Los humildes de Galindo parecían más cercanos a la realidad, aunque no denotaran el sentimentalismo de Rodríguez. **“Esquina bajan”** y **“¡Hay lugar para... dos!”** eran las concepciones de Galindo sobre la ciudad; éste director fungía como un cronista donde el arrabalero trabajaba como camionero; para empezar se le otorgaba un trabajo. El personaje poseedor de una inercia, no tenía como enemigo al magnate; aquí las reglas no seguían el anterior esquema. Los camioneros no eran ambiciosos y parecían a gusto con su trabajo; ni siquiera soñaban con la grandilocuencia como los personajes rodriguierianos; eso se daba por entendido. Las historias rosas y los príncipes azules no cabían en el cine de Galindo. Esto era más real. Por tanto, las diferencias sociales estaban más que definidas y asimiladas por los trabajadores que por lo único que se preocupaban era por la perseverancia de su sociología:

Con igual instinto para capturar personajes populares de la urbe y sus emociones, pero con mayor sentido crítico y político, Alejandro Galindo también observó personajes ciudadanos y los hizo cambiar el overol de trabajo por el tacuche (traje) bien planchado para asistir al salón de baile mientras llegaba la hora de defender a golpes o en una fuente sindical la fuente de trabajo que otros obreros, no los patronos, les querían quitar... [sus obras arrabaleras] incorporaron al cine mexicano aquellos aspectos de la vida sindical de mayor impacto cinematográfico, no la lucha de clases.²¹

En un renglón inferior [por ser un realizador menos dedicado a exaltar la vida arrabalera], surgía no solo el proyecto más verista de tal ambiente, sino el mejor en su generalidad de toda la historia de la cinematografía mexicana: **“Los Olvidados”** [1950/Luis Buñuel], del cual especificaremos en su apartado correspondiente.

🎭 MELODRAMA PUEBLERINO

Tal como lo hubieran hecho otros directores, Alejandro Galindo cumplía con la práctica de invadir terrenos ajenos. Cuando ellos fracasaron, Galindo salió adelante, por imponer las reglas a su favor. Es ya conocida la poligamia genérica que desarrollaba éste director y su interés en el sector ciudadano. Ahora su vista se instalaba en la provincia, al estilo de las historias rancheras de la vieja fórmula. El cambio social estructural debió ser un gran arriesgue que nunca lo intimidó. Dentro de las recientes producciones basadas en la experiencia, se exhibía **“El muchacho alegre”** que aunque contenía incisiones convencionales, añadía una innovación digna de resaltar para no dejarla en el olvido: el héroe rural ya no era el charro jalisciense agresivo, o el aventurero veracruzano que se jactaba de su alegría. La trama sucedía en Sonora, escenario olvidado que Galindo descubría.

²¹ Ibidem. p.p. 151

Una de las cualidades del director era su capacidad de observación y crear tramas a través de las costumbres locales en que se desarrollara el filme; valerse del lenguaje y de lugares simbólicos de cada región. Además, Galindo renunciaba al machismo simbiótico que todo ranchero padecía dentro del melodrama provincial; ni siquiera el villano manifestaba esa condición. Aquí simplemente se trataba de dos amigos que erran arrastrados a su suerte por su actitud impertinente. Lo demás, continuaba con los cánones predecibles del hedonismo.

Dentro de las apologías provinciales, destacaban las avocadas al sector pueblerino; y en ese renglón gobernaban las obras de Emilio Fernández, pero antes de comenzar a desmenuzar su participación, habría que recordar sus orígenes como forma de homenaje a un director creyente en la realización rural, misma que sería estampa a nivel internacional.

Emilio Fernández hieratizaba a sus héroes que siempre se desenvolvían bajo la ignorancia, la pasión y el nacionalismo, valores esenciales con que el *Indio* filmaba sus proyectos. En su creencia se unieron el fotógrafo Gabriel Figueroa y el literato Mauricio Magdaleno, colaboradores determinantes en las mejores producciones del director. El primero presentaba imágenes plasticistas, al modo de un lirismo portentoso de la cultura mexicana; el segundo creaba los mundos, el espacio y tiempo que necesitaban los personajes para hacer verista la visión provincial que se alojaba como moda en el cine mexicano [claro, de forma particular].

La odisea comenzaba con "**Flor Silvestre**"/1943, melodrama pueblerino con atribulaciones revolucionarias; Dolores del Río y Pedro Armendáriz representarían el cuadro protagónico, con el que continuarían por varios periodos. La sustancia de la película la constituía el sacrificio del héroe, anteponiendo su familia al orgullo personal; la muerte de éste le otorga inmortalidad al ser visto como ejemplo de valor y dignidad.

Con el mismo equipo de lujo llegaba a las pantallas una concepción bucólica indigenista, que llevaba como título "**María Candelaria**"/1943. Emilio Fernández vestía a Armendáriz y Del Río como un par de indígenas y los situaba en el valle de Xochimilco. Mientras ella se sacrificaba por la libertad de su amado, recibía la muerte en manos de la muchedumbre guiada por sus propios mitos. La premisa se centraba en la intolerancia dentro de la ignorancia.

Al año siguiente, aparecían "**Las Abandonadas**"/1944, primera aproximación a la ciudad, pero con *flash back* que determinaba la historia donde los protagonistas se conocían bajo el ambiente revolucionario, siendo de nueva cuenta el sacrificio y la abnegación de una Dolores del Río por su hijo, la revelación del filme; y "**Bugambilia**"/1944, drama romanticista estacionado en las minas de Guanajuato que por cuarta ocasión concluía con el perecimiento de uno, solo para exhibir la soledad que heredaba el otro. La sobrevivencia del amor en la lucha de clases sociales era lo que el *Indio* resaltaba en "**Bugambilia**".

“La perla”/1945 era la última de las cintas en la *Época de Oro* que presentaba Fernández, prescindiendo del gran equipo. Ésta pertenecía como **“María Candelaria”**/1943, al estatus indigenista. Pedro Armendáriz se hacía acompañar de María Elena Marqués. El tema del *Indio* era la avaricia sobre la pobreza.

Irónicamente con la llegada de la crisis industrial aparecían las mejores realizaciones de Emilio Fernández; eran producto del entrecruzamiento de géneros débiles, pero que al agruparse constituían obras fuertes: el melodrama pueblerino y el revolucionario daban por consecuencia **“Enamorada”**/1946 y **“Río Escondido”**/1947. Con la participación de María Félix en el rol primario y el regreso del equipo técnico/literario, el cine mexicano refrendaba su presencia a nivel mundial, de nueva cuenta gracias al afamado director. **“Enamorada”** se situaba en la ciudad de Puebla y **“Río Escondido”** en un pueblo llamado del mismo modo. Ambas se inmiscuían con los residuos de la férula gubernamental, que venía siendo arrastrada con la etapa revolucionaria. Cinematográficamente hablando, las nuevas realizaciones del *Indio* tenían su pasado inmediato en la trilogía de Fernando De Fuentes [**“El prisionero trece”**/1933, **“El compadre Mendoza”**/1933 y **“Vámonos con Pancho Villa”**/1935], dentro de la época de las tendencias que surgían en la década de los treinta. Félix dejaba atrás su pasado aristócrata para unirse a las filas revolucionarias que comandaba Pedro Armendáriz, en **“Enamorada”**; en **“Río Escondido”**, cumplía con las órdenes presidenciales sobre educar a un pueblo, a pesar de la oposición corruptora del cacique Carlos López Moctezuma. Emilio Fernández jugaba con el significado sintomático político, que bien encontraba espacio en el mandato de Miguel Alemán. Por su parte, Gabriel Figueroa conseguía retratar imágenes excelsas:

*Gran petrificador de actitudes humanas, alegre elaborador de imágenes gratuitas, el llamado “mejor camarógrafo del mundo” reclama sin modestia de la paternidad de Eduard Tissé (**Que viva México**) y de Paul Strand (**Redes**). Cada toma aspira a la obra maestra plástica. Si una imagen, cualquier imagen, deja de valer por sí misma, el prestigio se compromete y puede derrumbarse. El terrorismo visual es permanente. Con ligeras variaciones, la composición resulta previsible: en el full shot la cámara estará colocada debajo de la posición normal, las nubes en formación arriba, el tronco de un árbol a la derecha y el personaje en el fondo. La cámara baja da el matiz insólito. Las nubes dan el matiz cósmico. Los vegetales -pencas de maguey, huizaches, ramas etcétera- siempre interpuestos entre la lente y el paisaje, dan los matices postales y decorativos. La figura humana da el matiz mexicano y racial del aguafuerte.*²²

²² AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano [1931-1967]*. Posada. México, 1985. p.p. 75.

Todas las cintas anteriormente mencionadas repercutían para las creaciones pueblerinas de 1948, no sin antes pasar por **“Salón México”/1948**, un escape ciudadano que se permitía el director, explorando la figura de la cabaretera inmersa en el ambiente arrabalero. El *Indio* le daba a la fichera la preocupación no de alguno de sus padres, o de un novio adherido, sino del bienestar social y económico de su hermana, que le merecía todo el respeto para Fernández y los sacrificios en pro de ella le eran justificados.

El *Indio* le hacía justicia a la prostituta con honores. Prontamente regresaba a la provincia en su más puro seno; el melodrama pueblerino lo esperaba paciente. Ahora dotaba a sus héroes de fidelidad, pasión y valentía, sentimientos ruralistas de todos sus filmes. **“Maclovia”/1948** reunía de nueva cuenta a María Félix y Pedro Armendáriz, actores base del director; ésta terminaba siendo una versión de **“María Candelaria”/1943**, copiando el esquema completo. La nueva apología indigenista fue la última que Fernández gozó de las libertades que la problemática industrial amputó a la Industria. El talento del *Indio* empezaba a no ser una garantía al ver mermadas sus pretensiones artísticas y caer en la clonación. Por lo pronto, lograba en la trama adoptar la solidaridad dentro de la encarnada lucha de razas.

“Pueblerina”/1948 contó la mitad del apoyo de **“Maclovia”/1948**. Emilio Fernández comenzaba a dejar de ser inmortal para el ojo administrativo. Las carencias que debió asumir el director, lo transportaron a sus años pueriles en la cinematografía. Con poco presupuesto, poco tiempo y un elenco poco afamado y casi desconocible, Fernández volvió a sorprender acompañado de su equipo de lujo. La yuxtaposición de la violencia con la sensibilidad produjo las acciones base en las que se basaron las plumas de Mauricio Magdaleno y el *Indio*.

Por último, **“La Malquerida”/1949**, era su última obra ambiciosa que volvía a unir a su equipo de lujo. El tema a tratar era el incesto, cuando un valentón Armendáriz se enamoraba de su hijastra, mientras la esposa apaciguada en que estaba convertida Dolores del Río, se debatía entre la pasión [hacia su esposo] y la moral. Este trabajo antecedería el encuentro del *Indio* con otras dos figuras de la Industria: Pedro Infante y Jorge Negrete.

☛ MELODRAMA FAMILIAR

El cine mexicano de la temporada era gobernado por tres modalidades primarias que radicaban en las alegorías rancheras, la comedia vodevilesca y las atribuciones arrabaleras. Por supuesto hubo géneros que se manifestaron paralelamente, pero que no lograron consagrarse y que únicamente aparecieron como sustitutos de las concepciones hollywoodenses, una vez que Estados Unidos se avocaba a la propaganda bélica.

La añoranza porfiriana, las gestas revolucionarias y el melodrama familiar, también se inmiscuyeron en la diversificación de géneros; éstos alcanzaron un grado superior para ser tomados en cuenta por varios años, pero no alcanzarían el apoyo popular de los principales. Juan Bustillo Oro y Emilio Fernández abanderaron

respectivamente los dos primeros, pero es en particular en el tercero, el que a partir de 1948 comenzara su repunte; sus causas se debían en parte al entrecruzamientos de géneros como medida a la crisis industrial.

Para empezar situemos el lente de la cámara en el núcleo de las sociedades: la familia. El sistema de equilibrio que a lo largo de la humanidad proporcionara tranquilidad, protección y amor, veía sus inicios fílmicos en la década de los treinta, época donde hemos visto nacieron una cantidad inusitada de géneros que conformarían la aportación de los directores para el impulso de la Industria. **“La gallina clueca”** [Fernando de Fuentes/1941], **“Mi madrecita”** [Francisco Elías/1940], **“Madre querida”** [Juan Orol/1935], **“La familia Dressel”** [Fernando de Fuentes/1935] y **“Las mujeres mandan”** [Fernando de Fuentes/1936] eran las representaciones más importantes de una clase media que surgía del cambio social situado entre el gobierno cardenista y el avilacamachista; pronto exigían apoyos morales y materiales que revirtieran aunque sea de forma momentánea, el pasado humilde. La clase media se componía de viejos hacendados a los que la revolución amputó; de ventajosos liberales que contribuyeron para desembocar en tal condición; de profesionistas que para el inicio del alemanismo alcanzarían su mayor explotación; de elementos gubernamentales que aspiraban a la burguesía. Todos ellos constituían una sociedad que vivía casi en el anonimato y que actuaba de forma individual, a diferencia de los parámetros grupales del Rancho.

“Cuando los hijos se van” era el arquetipo del melodrama familiar; los hijos se despedían del seno para realizarse en otras ciudades. A los padres les quedaba recordarlos y vivir distanciadamente sus triunfos. Lo demás eran convencionalismos del melodrama, acciones lacrimógenas que trastocaban lo sagrado de la población mexicana; su estabilidad se veía en peligro, pues cualquier elemento que se ausentaba o rompía con el estructuralismo, iba en contra de los dictámenes familiares. Por otro lado, el ingrediente convertido en la figura femenina auguraba un parteaguas para el género, primeramente de forma involuntaria:

Para mantener unida a la familia se requieren dos fuerzas centrípetas tan indispensables como bienvenidas: la obediencia y la resignación. La supervisada enseñanza y las buenas costumbres no tienen otro objeto que fomentar esas virtudes. Pero si sobreviene la desobediencia, amerita la expulsión, la espalda de los suyos, el silencio reprobatorio, el suicidio moral. Si la hija - siempre es una hija - que se atreve a desertar elige al canalla que ama, está maldita: inmisericordemente se transformará en la madre soltera, en la esposa golpeada por el marido, en la mujer abandonada, en la “Víctima del divorcio” o en la futura prostituta que asedia al cine mexicano al concluir los años cuarenta. El nombre de tal hija debe ser excluido de la memoria y su sola mención estará prohibida. Ha muerto en vida, hasta que regrese

*arrepentida, andrajosa y gimiente, implorando el perdón patriarcal y familiar en la próxima Nochebuena.*²³

Los prejuicios sociales de índole sexual, penetraban en las familias mexicanas y el cine se valía de esa actitud para enriquecer el origen que llevaba a las mujeres directamente al prostíbulo. Las hijas fueron las primeras que verdaderamente retaron al patriarcado, buscando liberarse de la férula que las condenaba a repetirlo en sus futuras familias. La sociología que haría Alejandro Galindo para con éste tema, representaría un nuevo prototipo: para él, los convencionalismos no existían y la calidad del melodrama se basaba en la observación, en el significado sintomático que proporcionaban las sociedades. Ese era un fiel retrato sin exageraciones o maniqueísmos.

“Una familia de tantas” era la obra que confrontaba dos generaciones marcadas por los valores; por un lado aparecía el Jefe de Familia que educaba a los suyos tal como lo había visto en su pasado. Controlaba a los hijos, moldeando al varón para crear una fiel representación de su paternalismo, mismo que deberá esparcir con los descendientes. A las hijas les tocaba la peor parte: recibían las “caricias” autoritarias del padre, pasando por la elección de sus esposos y terminando en el cauce de sus vidas. Las hijas no podían besarse con sus novios, ni mucho menos podían estar fuera de sus casas con ellos, aunque fuera en lugares concurridos. La libertad de la mujer estaba cuarteada y tales agravios eran aceptados por la madre, que bajaba sumisa la cabeza ante la mirada torva y la voz mandante del hombre. Para ser claros, el paternalismo no era culpa del hombre en turno, simplemente se trataba de una epidemia generacional que la misma mujer pasaba por alto. Los cánones se implantaban con el paso del tiempo, solo que llegaba la época del alemanismo, donde los universitarios veían el fruto de sus estudios, donde a la mujer se le otorgaba el derecho al voto, aunque sea en elecciones locales. Pero sobre todo, donde nacía una generación que estaba dispuesta a cambiar las costumbres, no solo mujeres sino también hombres que valoraban a su compañera, que se alejaban de las estructuras retrógradas y abogaban por una igualdad con respeto. Los padres ya no se atrevían a someter a sus hijas y no por la rebeldía de ellas, sino por respetar sus ideales, ajustándose a las condiciones morales de la familia.

Paralelamente, la iniciativa femenina se acompañaba con la vestimenta que utilizó el cine de las cabareteras; las hembras colaboraban para la desintegración de las familias, manipulando a los hombres al grado de obligarlos a abandonar a sus familias.

Fernando Soler era el actor que encarnaba al padre autoritario, a la máxima figura paternalista de las familias mexicanas. Sus rasgos físicos ayudaban a crear el verismo necesario que los directores y el cine mexicano necesitaban en su calidad de retratar la vida cotidiana. Y para esa tarea, nadie mejor que Galindo que lo catapultó a la mitología y los demás cineastas harían lo propio en representaciones

²³ Ibidem. p.p. 44.

menos acertadas, pero sí más comerciales. Metafóricamente, la presencia de David Silva por medio del comercio de aspiradoras, significaba una intromisión en el conservador seno familiar; la tecnología llegaba a la casa de Soler, y también las ideas contemporáneas.

El esquema del Padre de familia que Galindo presentó en el Cine, era el de un hombre terco, autoritario, sin poder demostrar su afecto [o tal vez a su manera]; paralelamente, otros directores harían del matrimonio senil, unos completos héroes abnegados, siempre dispuestos a sacrificarse por los hijos a costa de su felicidad, hipotecando sus patrimonios, cargando con yernos y nietos [ante la ineptitud del hijo], suplantando la juventud en la carrera de encontrar fuentes de ingreso, entre otras cosas.

Por los años siguientes, el melodrama familiar se explotaría, en algunos casos, exagerando sus cualidades, por tal motivo la diferencia la marcaba la obra de Alejandro Galindo. **“Cuando los padres se quedan solos”** y **“El dolor de los hijos”** hablaban alegóricamente de sus contenidos, y se presentaban en el año en que la cinta de Galindo constituía la mejor de las obras del año. El melodrama familiar lograba captar no solo la atención del público, sino que se realizaba de forma sustancial y engalanaba la subsistencia de la Industria Fílmica Mexicana.

Ya más tarde, Ismael Rodríguez jugaría con los nuevos roles en la cinta **“La oveja Negra”**, valiéndose precisamente de los elementos acordes a los arquetipos que ya se imponían: el patriarca Fernando Soler y el hijo carismático Pedro Infante.

El melodrama cabaretil llevaba ventaja sobre sus símiles. La nueva fórmula que adoptarían los cineastas para explicar la aparición de un sin fin de pecadoras se continuaba gestando; el cine mexicano habría de albergar todo tipo de insinuaciones al sexo, mediante vedetes con minúsculas ropas y bailes cadenciosos. El conservadurismo se estaba eclipsando, llevándose consigo los tabúes. La prostituta sufriría un cambio determinante que más adelante se explicará.

Frente a los melodramas se encontraban las comedias, cintas que no estaban realizadas para competir en festivales a nivel internacional, y que solamente tenían la misión de satisfacer las necesidades que exigían los mercados latinoamericanos. Eran los filmes que triunfaban en taquilla, apostando por la comercialidad antes de la ambición. Los proyectos que se basaban en los géneros probados, tenían cabida en este rubro. Las cintas de *Cantinflas* siempre eran sinónimo de garantía; el cómico que se acostumbraba a la complacencia, realizaba uno o dos filmes al año, viviendo de las ganancias cuantiosas que le producían en cartelera con la ayuda de la distribuidora Columbia Pictures.

Sin embargo, para beneficio del público mexicano [seguramente no tanto para *Cantinflas*] aparecía en escena otro cómico de renovadas tendencias: Tin Tan; no es que debutara hasta entonces, pero como si así fuera, ya que anteriormente había trabajado bajo las órdenes de

Humberto Gómez Landero quien no sabía explotarlo de la mejor forma. El talento de *Tin Tan* estaba esperando la dirección de Gilberto Martínez Solares y viceversa. Tanto uno como otro, alcanzarían sus mejores obras en una asociación que comenzaba con "**Calabacitas tiernas**" y que se prolongaría por un par de años más, dándole al cine mexicano obras de fácil remuneración. *Tin Tan* parecía reinventarse en cada cinta evitando la monotonía; éste, a diferencia de su homólogo capitalino, sabía compartir el éxito y eso le proporcionaba el carisma terrenal, sin llegar a ser una mitología. El cómico uniría un grupo como elenco de sus parodias, conformado por su inseparable amigo Marcelo, *Vitola*, *Tun Tun*, Manuel y Ramón Valdés, estos últimos hermanos del cómico. Por su parte, el director capitalino aceptaba la colaboración de Juan García en el área argumental. Ambos, junto con *Tin Tan* y su elenco, representarían el equipo de lujo en el género cómico. Ningún otro director lograría las manifestaciones vodevilesas alcanzadas por Gilberto Martínez Solares, quien heredaría el gafete de mejor realizador de comedias.

No es de olvidarse que la Industria Fílmica Mexicana atisbaba la incursión de futuras estrellas cómicas, como *Resortes*, *Manolín* y *Schillinsky* y *Palillo*, aunque en menor escala. A futuro, *Clavillazo* se uniría a éste selecto club. En las comedias rancheras, Pedro Infante se desenvolvía como pez en el agua. Su personalidad le otorgaba la popularidad necesaria para destronar a Jorge Negrete en el género, y alcanzar a nivel general la de *Cantinflas*. Infante contenía varias armas para coronarse dentro de las mitologías del Cine Mexicano: gracia, carisma, voz, belleza y por su fuera poco, un director que sabía engrandecerlo bajo temas populares.

La mayoría de los departamentos Cinematográficos, continuaban sin moverse. Todas las secciones industriales cerraban puertas, reflejadas en su mayor medida con la de directores. Era común que el área de actores engrandeciera, ya que estos eran el gancho atrayente para con el público en taquilla; por aquellos tiempos, la simple presencia de un actor era suficiente para asegurar la inversión, y mayor era, si alguna de esas figuras la conformara cualquiera de los "mitológicos".

Para la dirección de Fotografía continuaban escuchándose nombres como los de Gabriel Figueroa, Jack Draper, Alex Phillips, Ross Fisher, Víctor Herrera y Raúl Martínez Solares, sin embargo, existían otros que aunque ya habían debutado, cobraban mayor fuerza, tales como Ezequiel Carrasco, Domingo Carrillo, Agustín Jiménez, José Ortiz Ramos, Rosalío Solano, Jorge Stahl Jr., Ignacio Torres, Enrique Wallace, Manuel Gómez Urquiza, entre otros. Todos hubieron de cambiar el retrato campestre, por uno burdelesco.

Con los argumentistas sucedía lo mismo; al lado de Mauricio Magdaleno, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Max Aub, Rómulo Gallegos, Celestino Gorostiza, Ladislao López Negrete y Guz Águila, sobresalían otros, como José Revueltas, Paulino Masip, Adolfo Fernández Bustamante, Neftalí Beltrán, Antonio Médez Bolio, Rafael Solana, Sixto Pondal Ríos, Íñigo de Martino, Álvaro Custodio, Luis Spota, Yolanda Vargas Dulché, Edmundo Báez, Mané Sierra, Vicente Oroná, Fernando Méndez, Antonio Helú, Víctor Urruchúa, por mencionar algunos.

Entre los responsables de diseñar el aspecto visual de una película, se mantenían Manuel Fontanals, Jesús Bracho, Edward Fitzgerald, Ramón Rodríguez Granada, Jorge Fernández y Gunther Gerszo, y algunos más, quienes les tocó la tarea de explotar las vecindades, cabarets, y todo tipo de centros nocturnos que exigía el nuevo género de moda.

En el rubro musical, el estandarte que portarían un Lorenzo Barcelata, un Manuel Esperón o un Ernesto Cortázar [quienes continuaban trabajando], sería ocupado principalmente por el capitalino Agustín Lara, quien se empleara a fondo en las concepciones prostibularias. Lara, de aspecto tétrico, y quien ya había debutado en la Industria [no solo como compositor sino también como actor], habría de trabajar en burdeles para sobrevivir, hasta que llegara su oportunidad. Tocando el piano, éste artista contribuiría para musicalizar una decena de cintas cabareteras, siendo algunas, biografías propias, como homenaje de la Industria para el compositor.

El español Antonio Díaz Conde, era otro compositor que iniciara en las apologías rancheras, para especializarse en las ciudadinas; Manuel Esperón se consolidaría escribiendo la canción *Amorcito Corazón*, que interpretara Pedro Infante en la exitosa **“Nosotros los pobres”** [siendo casi un himno de aquellas clases sociales]; el jalisciense Gonzalo Curiel iniciaba en la música como pianista, compositor y director de orquesta, acompañando a artistas famosos como José Mojica.

Gonzalo Curiel y muchos otros músicos, se presentaban en la programación radiofónica de la XEW, en donde se les invitaba a participar, fondeando cintas nacionales que causaban revuelo en los públicos; es innegable que la labor de éstos virtuosos, cumplió en demasía:

Con toda certeza, Curiel, junto con Agustín Lara son los dos compositores representativos del art decó [arte decorativo] que estuvo vigente de 1925 a 1952 y no solo se supeditó a la decoración, sino también formó parte de la vida cotidiana en la ropa, los peinados, los accesorios, los muebles, la comida, el teatro, el arte y la música.²⁴

4.3.1 Cine Arrabalero

Como ya hemos mencionado, el desarrollo económico en el sexenio del Presidente Miguel Alemán se vio favorecido, alentando el crecimiento de la población urbana; con esto aumentaron en la ciudad toda clase de cabarets y centros de recreación nocturnos en busca de satisfacer las necesidades de una nueva población. La presentación de una cinta que se

²⁴ DUEÑAS, Pablo y TUÑÓN, Julia. *Curiel Gonzalo*. Revista mensual SOMOS: Época de Oro del Cine Mexicano, de la A a la Z. Televisa. Número 114. México, 2000. p.p. 47.

veía dirigida a ese sector popular, abrió las puertas de una nueva alternativa liberadora de la crisis en que se encontraba la Cinematografía Nacional: **“Nosotros los pobres”** [Ismael Rodríguez/1947].

Sin embargo, es interesante conocer los orígenes de ésta concepción que se remonta un par de décadas atrás, aún cuando se hayan presentado de forma paulatina. **“El Automóvil Gris”** [Enrique Rosas/1919] es el claro ejemplo de la calidad sintomática que ejercía el cine; ésta historia provenía de un problema en boga por toda la sociedad. La temática citadina parecía estar condenada a surgir no mediante la inventiva de los cineastas, sino de las expresiones neorrealistas, impulsadas por la propia ciudad que a gritos pedía un espacio.

Durante la década de los 30, cuando la cinematografía mundial se fortalecía gracias al sonido, en México, la comunidad fílmica se aventuró a experimentar con todo lo que estuviera a su alcance; no es extraño que ahí nacieran las primeras visiones hacia la urbe, de manera formal y no producto del positivismo. El talento de Fernando de Fuentes con sus cintas provincianas [las Revolucionarias y las Ruralistas/Folclóricas] aparecieron exactamente en el momento justo, y gracias a eso, la Cinematografía Mexicana comenzaba su camino hacia la identidad. El inusitado éxito que alcanzaron cintas como **“¡Vámonos con Pancho Villa!”** [De Fuentes/1935] y posteriormente **“¡Allá en el Rancho Grande!”** [De Fuentes/1936], desencadenaron una serie de copias, donde las tramas se desenvolvían en los Ranchos o Pueblos. Los héroes eran los charros que jugaban toda clase de suertes a caballo, hacían pelear a sus gallos, competían con coplas con sus enemigos y llevaban serenatas a sus amadas. En resumen, el folclor nacionalista inundaba las pantallas mexicanas sin poder dar paso, tan siquiera, a la curiosidad urbana.

En esos años, donde el Cine Mexicano competía por la supremacía en el mercado hispano, aparecían algunas expresiones, las cuales podían ser consideradas como precedentes del Urbanismo. Alejandro Galindo quien era el director más versátil de la época, presentaba **“Mientras México duerme”**/1938, su tercera película misma que significaba su primera escala a éste universo. Un par de años más tarde, Julio Bracho realizaba **“Distinto Amanecer”**/1943, coincidentemente una de sus iniciales manifestaciones a la Industria [la cuarta cinta para ser exactos], también ubicada en la metrópoli. Finalmente, Galindo volvía a aparecer en el género, con el filme **“Campeón sin corona”**/1945.

Indudablemente existían más películas que retrababan la Ciudad, pero éstas eran consideradas como las más importantes, las que hacían del escenario un contexto social perfecto para las tramas y que jugaba un verismo, en base a las personalidades de los personajes; la empatía que se podía ver entre éstos últimos y las acciones que adornaban el telón, le daba una fuerza solo similar a la esencia que ya se podía obtener de las producciones rancheras. Las otras únicamente captaban imágenes; entre sus cortes aparecían cuadros incluso de las grandes urbes extranjeras, que daban paso al cosmopolitismo; sin embargo, éstas debían apropiarse de lo ajeno. Las otras, las que permitían que el público admirara su ciudad, solo las empleaban como remitente, ajenos al contenido de la historia.

El desarrollo que estaba aconteciendo en la Industria Fílmica iba sucediendo de los temas tratados en las pantallas. Tanto la cinta de Bracho, como la de Galindo se concebían en la *Época Dorada*, escenario donde se estaban dando las más variadas diversificaciones. El género urbano aún no alcanzaba una importante fracción, pero ya desde esa temporada se gestaba una naturaleza por debajo de la generación ranchera; y a futuro el lente estaría dispuesto a captar aquellas realidades.

Pero no solo existían éstas referencias hacia la urbe; el éxito que había alcanzado el cómico *Cantinflas* se debía a su interpretación del peladito, prototipo del vago de vecindad; este último espacio fungiría como un símbolo generalizador del folclorismo citadino, fenómeno mejor retratado en la película **"Nosotros los pobres"**/1946:

*La vecindad, el universo que en la literatura popular fue el equivalente de la degradación urbana, se transforma en la pantalla en el espacio privilegiado de la sátira de las costumbres. Es el lugar donde el pueblo genuino sufre, ama y canta, al tiempo que genera mitos perdurables.*²⁵

Ismael Rodríguez era el conquistador del mundo arrabalero; nadie mejor que él supo hablar de la ciudad, presentándole al espectador provinciano sus conductas, sus modas de vestir, el repertorio de gestos y ademanes. Mientras tanto el público capitalino se redescubría con el relato de Rodríguez; con el submundo que se encontraba a unas cuadras, colmada de mujeres fatales y ladronzuelos peligrosos. Éste ambiente era perfecto para subrayar las virtudes que se manifestaban, mismas que adquirirían un mayor grado de admiración por desarrollarse en medio de un mundo fatalista.

El rayo de esperanza ante la adversidad, era la comunión que surgía entre las clases humildes, pertenecientes a las barriadas. Entre estos sectores había una especie de pacto solidario que nacía precisamente de la adversidad; la desdicha de la pobreza era el común denominador que provocaba sus mayores virtudes: la generosidad, la simpatía, la fortaleza moral entre otras. Éstos sentimientos cupieron en la obra de Rodríguez que eran expresados por Pedro Infante; en eso se reflejaba su éxito popular, pues se permitía enamorarse a pesar de sus desgracias; mantenía su dignidad sobreponiéndose a engaños, traiciones e incluso hambres; nunca perdía la humildad aún cuando la vida le sonriera un poco. El carisma de Infante junto con todas las características enumeradas, hacían creer a las clases desposeídas que también eran merecedoras de su felicidad, que eran capaces de sobreponerse al infortunio, que poseían un carácter inigualable para sobresalir en una sociedad pre juiciosa.

El historiador del Cine Mexicano, Emilio García Riera comenta sobre el éxito de la película **"Nosotros los pobres"**:

Si un público popular aceptó de tan buen grado el espejo que le propuso el realizador, fue quizá porque estaba urgido de señas de

²⁵ MONSIVAIS..., Op.cit. p.p. 26.

identidad: lo formaba en gran parte una población de inmediatos antecedentes campesinos, aún no habituada a su nueva condición urbana y ajena a un cuadro social que la hiciera sentirse protegida. No le resultaba pues descabellada su conversión por el cine en una suma de casos pintorescos –cargadores como Topillos y Planillas, borrachitas como la Tostada y la Guayaba- librados a su suerte y comunicados sólo por lazos de solidaridad sentimental.

26

Cabe señalar que durante la década de los treinta se venía construyendo la idea de la Ciudad; Raúl de Anda, Rolando Aguilar y Gilberto Martínez Solares eran de los pocos directores que confirmaban la teoría: en algunas de sus cintas, los personajes provincianos se trasladaban a la capital para mejorar su vida y la de los suyos; en aquel lugar solo encontraban desdichas y terminaban por regresar a sus sedes. Desde 1919, se comenzaban a arrojar las sospechas con la cinta **“Viaje redondo”** [José Manuel Ramos], que tan solo en su nombre, venía a conceptualizar la suerte de los aventurados. La sociedad no tardaría en crear la relación:

Provincia = Honradez/Lealtad/Seguridad
Ciudad = Engaños/Desconfianza/Disturbios

En las historias se podían encontrar Hacendados millonarios, que representaban a la maldad; sin embargo, aún entre ellos existía un código, un especie de respeto por el enemigo; en algunos casos, aparte de la piedad, los antagonistas llegaban a reconocer cuando actuaban de mala fe; no era una cuestión habitual, pero aún no se “contaminaban” de los sentimientos de los ciudadanos.

Este pensamiento radicaba en el desarrollo económico, mismo que iba acompañado de las estructuras sociales. La capital siempre había mantenido la posición vanguardista en la república; constituía el escenario más importante del país y desde la llegada del cinematógrafo adquiriría una exposición jamás alcanzada anteriormente. Más adelante, los cineastas industriales optaban por retratar el folclor rural, ligándolo con las clases provincianas, aquellas que habían vivido de cerca la Revolución. De éste último concepto, se enlazaba la fabricación de la comedia ranchera, aderezándola a su antojo. El crecimiento de la población y el desarrollo vertiginoso del país, acrecentó la posición de las ciudades, lugar al que el lente de la cámara volteó. Dentro de la ciudad nacían las clases populares, y éstas se mantenían al margen de la aristocracia, anhelando emularlos justo como los veían desde que arribaban a la urbe bajo el sueño capitalino. La ciudad se comenzaba a componer de diversas clases y cada una adoptaba su rol dentro de la misma. El país vivía una sociología exquisita y el cine volvía a ser sintomático a su práctica:

Debido a una extraña deformación dramática, los personajes de las películas mexicanas rara vez desempeñan algún oficio definido: los ricos viven en enormes mansiones que cobijan sus propios despachos; en la clase media, el padre trabaja quién sabe

²⁶ Ibidem. p.p. 29

*dónde. Solo en el arrabal, donde se sufre para ganar cada peso, paradójicamente, todos trabajan aunque nadie sale de la miseria. Así, en el paisaje cinematográfico, como un atributo del cine urbano, la figura borrosa es la del obrero que confronta su honradez agreste con los hipócritas enviciamientos de la clase alta.*²⁷

Todos esos elementos fueron fácilmente apreciables en la línea arrabalera, que durante la crisis bienal encontró una mayor exponencia, situándose por fin como un género sólido con futuro. El 25 de marzo de 1948 se estrenaba en el Cine Colonial la película más importante de la Cinematografía Mexicana; su título era **“Nosotros los pobres”** [1947/Ismael Rodríguez], nombre que figuraría no solo en las mentes de los espectadores, sino en todos los diarios de la república.

Luego del debut de la cinta de Rodríguez, el cine mexicano se convirtió en un espejo de la realidad que vivía la misma nación, con sus estructuras sociales que se marcaban profundamente. Tanto directores como productores creyeron oportuno detenerse en ese aspecto, retratando las clases bajas, representadas folclóricamente por sus personajes inigualables, humildes trabajadores que honradamente trataban de sobrevivir, mientras soñaban con su irreversible ascenso a la pequeño burguesía.

Los pobres pronto eran el sector esencial, o mejo dicho, los protagonistas de las cintas que se exhibían en las salas; incluso los aristócratas quienes tenían todo, encontraban en los miserables la adrenalina que nunca habían vivido; los cabarets, las bellas mujeres, los padrotes, los hampones, traficantes de drogas, en resumen todas las aspiraciones del subconsciente se encontraban en la misma ciudad, al alcance de la mano. La sociedad quería inmiscuirse en la pobreza, fungiendo una hipocresía abrupta, bajo una tendencia pragmática. Esos barrios bajos se mutaban, pareciendo en un principio caricaturizados, luego transformados a un tono más real, donde la hambruna y las necesidades acompañadas del analfabetismo, los orillaba a actuar impulsivamente capaces de matar, de robar, no para un ascenso o reconocimiento inmediato, sino para la sobrevivencia. El humano cosmopolita se horrorizaba ante las acciones del miserable, pero en el fondo, lo reconocía y admiraba su capacidad para obtener lo esencial. El cine encontró en esa conjetura social un aporte a la cultura, a la realidad que no se podía obviar.

Como hemos mencionado, los directores que mejor encontraron la óptica para plasmar con sentido la pobreza, fueron Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo; el primero exagerando las vicisitudes para hacerlas digeribles y famosas, constituyéndose como un artesano populachero, el segundo centraba su sentido analítico, observando los significados sociales que propiciaban toda la estructura política. Si Rodríguez se declaraba sentimentaloido, poniendo a prueba con todo tipo de adversidades a sus héroes arrabaleros, exhibiéndolos [y exhibiéndose] como sana cursilería, Galindo le daba una veracidad mayor a sus protagonistas, instalando su atención en la vida laboral y cotidiana que desencadenaba el desarrollo de las clases sociales, el pintoresquismo terrenal, el comportamiento, el habla y las actitudes representativas de una generación entera. Ambos realizadores daban la cara

²⁷ AVIÑA, Rafael y GARCÍA, Gustavo. *Época de Oro del Cine Mexicano*. Clío. México, 1997. p.p. 34.

por la nueva atmósfera citadina, seguidos por algunos subgéneros del tema, fabricados [en su ramo correspondiente] por figuras de la talla de Alberto Gout, Emilio Fernández y hasta Gilberto Martínez Solares.

Uno de los últimos directores arribados a la Industria librando la famosa *política de exclusivismo*, era el español Luis Buñuel, quien albergaba una exitosa carrera conformando un legado para la cinematografía mundial. En México, recordamos que sus primeras presentaciones no fueron las más afortunadas, pero era irónico que con el apueste de la Industria por la proliferación de los cabarets, la comercialización del sexo, la descarnada lucha por la subsistencia, la indecencia, la pérdida de valores y todo aquello que contrae el morbo que repercute en los prejuicios de una nación retrograda, Buñuel pudiera cristalizar una obra, la más ambiciosa de su carrera, exhibiendo el resultado de la malformación de las estructuras sociales: **“Los Olvidados”/1950.**

Ésta obra del ibérico, sí respondía a sus inquietudes artísticas que hubo de amputar para dar paso a cintas rutinarias y permitirse la entrada al sindicato fílmico mexicano. A diferencia del trabajo de Rodríguez y Galindo, **“Los Olvidados”** llegaba a sublimar el retrato de las sociedades suburbanas de una manera más fidedigna:

*A primera vista **Los olvidados** es un filme de ejemplar sencillez argumental y formal sobre la delincuencia juvenil en los suburbios, pero su tema profundo es la miseria, a la que mira por encima de todo principio moral, como causa última de los crímenes y las bajezas humanas. Su límpido realismo se hermana con las influencias surrealistas del director para dar una obra estética y moralmente completa cuyo eje es precisamente la contemplación de la vida del modo más directo y desprejuiciado posible.*²⁸

“Los olvidados” no era una cinta de corte propagandístico, documental e incluso moralizante, sino una melodrama sobre la hermandad, donde los protagonistas del filme, unos niños, buscaban desesperadamente [aunque de forma inconsciente] la comunión; ellos actuaban instintivamente ante la fatalidad que representaba su orfandad, retratada por el lente de Gabriel Figueroa que le daba al cine nacional, las imágenes del arquetipo del verdadero pueblo mexicano.

Rápidamente el departamento de censura encontraría motivos para atacar a la producción de Buñuel, considerando denigrante la manera en que se presentaba la ciudad de México; sin embargo, esa historia ficticia de la cinta no era más que un reflejo de una realidad, tal vez crítica, pero veraz que no podía pasarse por alto. En suma, el contenido de la trama se podía tomar como universal, ya que los efectos planificadores de las sociedades media y alta, se podían apreciar en los de cualquier país. La pobreza no eximía a ninguna nación y mucho menos podía tomarse a la ligera. Por esto, la obra del director español alcanzaba una glorificación constructiva a partir de la moda arrabalera mexicana.

²⁸ VIÑAS, Op.cit. p.p. 152.

Uno de los mayores logros por un cineasta es hacer de una ficción lo más parecido a una realidad, y Luis Buñuel lo lograba, recreando un espacio y temporalidad intimista que le valdría el reconocimiento tanto en México como en los más prestigiosos festivales del mundo. La cinematografía mexicana alcanzaba un clímax que hubiera comenzado con la *Época Dorada* y se manifestaba elípticamente con la siguiente temporada [bautizada por nosotros como la reformable], en donde de forma antológica se gestaban las desfortunas de la Industria [que terminarían con ella misma], pero también las mejores apreciaciones que marcarían un estilo fílmico y en consecuencia, una identidad cultural que marcaría un patrimonio del país.

Nosotros los pobres y **Los Olvidados** marcaban una diferencia en la producción cuantitativa que llegaba a cantidades inimaginables; como en su tiempo las cintas rancheras consumaron su supremacía en aras de un objetivo social, tocaba el turno al arrabalerismo, el cual sostenía por sí solo, el buen paso de la Industria. De la temática pintoresquista citadina-humilde, se desprendía el encubramiento del personaje de la prostituta, el mayor exponente de los arrabales:

*Tanto Infante como el cabaret son rasgos distintivos del carácter popular del cine mexicano de la época. La clave de ese populismo y la razón de su éxito fue el descubrimiento de la pobreza, sus dramas y su pintoresquismo. Semejante descubrimiento tiene que ver con el tipo de público que buscaba ahora el cine mexicano, con una suerte de oposición inconsciente al triunfalismo del régimen, y sobre todo con el hecho de que al consentir, halagar y en los mejores casos contemplar seriamente una situación y una clase social se volvía a incidir en un aspecto importante de la realidad mexicana, la fuente primordial de este cine.*²⁹

4.3.2 Cine Cabaretero

Como ya lo hemos mencionado, la crisis industrial veía nacer un nuevo género que se delimitaba por su significado sintomático, apegándose a un entorno pintoresquista; nos referimos al mundo arrabalero en el que se retrataba una clase popular, representada por una sociedad urbana, paralela a la idealizada. Obreros, Carpinteros, Albañiles, Cargadores y un sin fin de oficios por el estilo, resultaban los utilizados por los Directores para convertir a sus protagonistas en héroes; sus vidas se desarrollaban en una dicotomía muy generalizada, encabezadas por la presencia de valores inquebrantables [como lo demostraba el famoso personaje de *Pepe el Toro*, interpretado por el actor Pedro Infante], y la avaricia hacia el dinero, antagonista perfecto de las tramas representadas.

²⁹ Ibidem. p.p. 144

Dentro de ese ambiente precario, un tanto real e imaginario, y en medio de aquella esencia escatológica, surge el personaje de la prostituta: una mujer que se gana la vida vendiendo caricias a cuanto hombre posible, sin importarle edades o posiciones sociales. Su motivación va más allá de la decencia o de las buenas costumbres; ni siquiera busca el desarrollo a futuro, sino que su constante es tan simple como vivir la vida, conocer nuevas personas y ganar dinero para salir de la pobreza, exhibírselo a sus compañeros de la vecindad y lograr a base de su cuerpo lo equivalente a una carrera universitaria.

El cine mexicano rápidamente [en tanto lo fuera posible] la adoptaría y crearía el más importante de los personajes femeninos que le haría frente al Charro de la haciendas, que años atrás interpretarían los hombres. Sin embargo, los antecedentes de la aportación del llamado sexo débil, datan años antes de que surgiera la apología machista.

A principios de la década de los treinta y con la aparición del sonido real en las cintas, se realiza "**Santa**" [Antonio Moreno/1931], la primera de las adaptaciones sonoras de la novela homónima de Federico Gamboa y también la que inauguraría en territorio nacional, una producción entera con recursos capitales completamente mexicanos. La actriz Lupita Tovar le daba vida a la heroína a la que hacía referencia la cinta, pero no en un aspecto santoral, sino en el de una mujer que superaba las adversidades ligadas con el amor y las decepciones; su inocencia la hacía víctima de los hombres pretensivos que la rodeaban y casualmente, el patrón se repetía en distintas ocasiones en diferentes escenarios, hasta orillarla a un prostíbulo artificioso.

Un par de años después, figuraría un nuevo prototipo de la prostituta; tocaría el turno a la actriz Andrea Palma en la cinta "**La mujer del puerto**" [Arcady Boytler/1933] encarnar los rasgos más determinantes del personaje en lo que sería la década de los treinta, hasta los fines de la *época dorada*.

La *Santa* de Antonio Moreno era más puritana y su suerte se manifestaba trágicamente, engañada en su primera aventura amorosa y conducida por falta de oportunidades al prostíbulo; no perdía la virginidad espiritual [aunque sí carnal] y por alguna razón, existían hombres que en verdad la querían, que admiraban su belleza interior, los valores que aún se concentraban en lo más profundo de su corazón y remitían a aquella jovencita que vivía en el pueblo de Chimalistac. En conclusión, ésta prostituta sí tenía una oportunidad real al amor a pesar de sus aventuras lenocinosas.

Por su parte, *La mujer del puerto* de Arcady Boytler resultaba más real, más tormentosa. Su escenario era el puerto de Veracruz, y aunque también contaba con una familia y recibía el rechazo de su progenitor cuando se enteraba éste de su desliz amoroso en donde perdía la tan apreciada virginidad, la mujer debía cargar con la impotencia de no poder salvar a su padre de una enfermedad, el cual posteriormente se llevaba a la tumba la comprensión que ella buscaba. Luego, instalándose en cualquier cabaret tropical, la angustia de la fémina se convertía en presunción, consolidándose como una reina ante los clientes: su fama la debía a su belleza, a su porte y a su carácter que la hacían única. Finalmente, la vida le daba una

última oportunidad en el amor, sin dejar de jugarle algunas sorpresas, rasgos por los que sería determinante en la época: el incesto.

El fatalismo de la prostituta llegaba hasta sus últimas consecuencias. A su vez, su presencia en el cine mexicano se delimitaba a vagas apariciones, debido a la simbólica época preindustrial donde figuraban los nuevos géneros y su inigualable hechura. La fama de los cuadros y las diversificaciones fílmicas opacaron al personaje citado, incluso en el llamado periodo de oro. Filmes como **"Irma la mala"**/Raphael J. Sevilla/1936, **"Luna criolla"**/Sevilla/1938, **"Carne de cabaret"**/Alfonso Patiño Gómez/1939 y **"La mancha de sangre"**/Adolfo Best Maugard/1939 [en la década de los treinta], y **"Flor de Fango"**/Juan J. Ortega/1941, **"Santa"**/Norman Foster/1943, **"Naná"**/Celestino Gorostiza/1943, **"Flor de durazno"**/Miguel Zacarías/1945 y **"Distinto Amanecer"** [Julio Bracho/1943] aunque en un menor registro, en el lapso industrial, constituyeron las más sobresalientes expresiones lupanares.

Desde **"La mujer del puerto"** hasta la instalación del género prostibulario en el cine mexicano, hubieron de pasar 14 años; sin embargo, ese tiempo no transcurriría en vano: el personaje de la prostituta se colmaba de dos virtudes que a futuro le servirían para su conceptualización. La callejera se polarizaba bajo dos corrientes filosóficas, provenientes del fastuoso físico que le brindaba la inventiva del cine nacional: una cara hermosa, con labios carnosos sedientos de aventuras y una mirada cautivadora del que se podían explicar los instintos que albergaba su mente; un cuerpo de tentación que provocaba a la muchedumbre masculina con su porte y a la vez brindaba elegancia símil al estupor europeo. En efecto, las alternativas lo constituían las devoradoras y las rebeldes.

En el primer caso, el personaje utilizaba su belleza para canalizarlo en poder, mismo que ejercía a su voluntad y siempre en contra del hombre; la personalidad de la que era dotada, le permitía socializar con las más altas clases y ser partícipe de los actos trascendentales. La devoradora se inmiscuía cual serpiente en madriguera, y gracias al carisma que le proporcionaba su divinidad, obtenía armas suficientes para enamorar a los funcionarios en turno, líderes de opinión o aristócratas con algún poder sobre la sociedad, para después manipularlos a su antojo al grado de convertirlos en perfectos peleles. Aquellos hombres que quedaban "hechizados", actuaban sin conciencia, movidos por el deseo carnal, agravando su propia naturaleza.

Las devoradoras era representadas por algunas actrices que dejaban rastro en el personaje; Gloria Marín [**"Crepúsculo"**/Julio Bracho/1943], Dolores del Río [**"La Otra"**/Roberto Gavaldón/1946], Emilia Guiú [**"Amar es vivir"**/Juan J. Ortega/1945] y María Antonieta Pons [**"Ángel o demonio"**/Víctor Urruchúa/1947, **"La bien pagada"**/Alberto Gout/1947 y **"La sin ventura"**/Tito Davison/1947] resultaban la más recordadas de ese sector; sin embargo, la que vendría a crear la característica en una mitología sería María Félix [**"Doña Bárbara"**/ Fernando de Fuentes/1943, **"La mujer sin alma"**/Fernando de Fuentes/1943, **"La mujer de todos"**/ Julio Bracho/1946], **"La diosa arrodillada"**/Julio Bracho/1947] y principalmente, **"La Devoradora"**/Fernando

de Fuentes/1946], quien desarrollaba una personalidad fuerte en la vida real, y lo infundía al personaje, clave del éxito de sus películas.

Por otro lado, las rebeldes hacían honor al plan B en el punto de partida de las prostitutas del cine mexicano: preferían guardar su virginidad y perderla hasta un mejor momento, pero no dejaban por ello ser provocadoras; justo ese detalle las hacía más atrayentes, constituyéndose inalcanzables. Algunas de las actrices que le daban vida a ese matiz eran Blanca Estela Pavón [**"Ladronzuela"**/Agustín P. Delgado/1949], Marga López [**"Callejera"**/Ernesto Cortázar/1949], Susana Guízar [**"La virgen desnuda"**/Miguel Morayta/1949], María Elena Marqués [**"Doña Bárbara"**/Fernando de Fuentes/1943], Rosario Granados [**"Inmaculada"**/Julio Bracho/1950] y finalmente Lilia Michel [**"Una virgen moderna"**/Joaquín Pardavé/1945].

La devoradora era equivalente a mujer sin escrúpulos; la rebelde se dotaba de una gran sensibilidad. Ambas características servirían para terminar de moldear el nuevo prototipo en una ola que renacería en el periodo alemanista. En efecto, la transición del nuevo sexenio presidencial de la cual hemos mencionado, iba acompañada de una crisis económica, y abría paso a las sociedades capitalinas de baja posición social; en ellas surgían centros nocturnos y cabarets, a modo de distracción a las necesidades de la forastera población. Era obvio que sus características congeniaran con las de ese ciudadano, que en su mayoría (provenientes de los campos) presentaba un estado de analfabetización.

Meche Barba, Yolanda Montes *Tongolele*, Rosa Carmina, Ninón Sevilla y todavía Esther Fernández representaban ese molde generacional de la prostituta que año con año ganaba espacio en la diversificación de los géneros. Una última arma estaba por explotar; el baile significaba una religión para éstas mujeres, que aumentaban su nivel de sensualidad a través de los movimientos candentes. No muchos de los nombres mencionados eran aptos para la cualidad; dentro de ellas, la más importante sería *Tongolele* que dejaría atrás la Conga que interpretaban sus compañeras, para exhibir una danza extraña, denominada exótica. El Mambo y el Danzón también serían ritmos utilizados para las cintas cabareteras.

A esta altura el personaje de la prostituta lograba un arraigo similar al del Charro, que como ya lo hemos mencionado, logró su mayor exponente a finales de los años treinta. Si recordamos la famosa vieja fórmula que utilizaba el cine mexicano en sus cintas [ausencias inesperadas y sacrificios amorosos], podemos ver que el tratamiento de la cabaretera también portaba una propia; la mujer que se sumergía en éste tipo de tramas, siempre perdía su inocencia de manos de hombres ventajosos, que luego de realizar su cometido, huían precipitadamente solo para aparecer una vez que ella lograba destacar; por su parte la joven [sinónimo de ignorancia], era despreciada no solo por el pueblo entero sino por su familia que seguía instalada en una especie de actitud retrógrada machista. La falta no era perdonada, retribuyéndosele el total de la culpa, casi exonerando al embaucador. Así comenzaba el esquema pero lo que continuaba le daba un grado de superioridad [las famosas coincidencias de las que ya se hablará] sólo visto en el género.

La joven deambula por las calles de la ciudad; su cambio del pueblo a la urbe sucedía de forma simbólica, como precediendo un futuro vertiginoso. El destino provoca que la muchacha fracase en todos los trabajos decentes, solo para triunfar en el cabaret, que aún contra su deseo, resulta la única oportunidad que le brinda la vida. En algunos casos, el baile le produce más admiradores de la cuenta, y como nunca falta el representante de la maldad, aquí aparece en la figura del padrote; éste último, no conforme con poseer a todas las ficheras en las horas y los lugares que se le antojen, se obsesiona con la antes virginal, ahora prostituta.

De pronto un joven de buena educación aparece en escena y es quien busca redimir a la pecadora con sus buenos sentimientos; al principio todo parece tomar un buen camino, con el enamoramiento de los protagonistas, pero el villano, quien ya tiene dinero, mujeres y fama, no se queda con los brazos cruzados y persigue por toda la faz de la tierra a la mujer, buscando destruirle su felicidad [síndrome del envidioso].

Un granito de arena se derramaba en la obra **"Salón México"**/1948 de Emilio Fernández, con el personaje de la fichera interpretado por Marga López, ya que reunía todos los clichés necesarios para convertirse y convertir a la cinta en el catalizador de un género formal en el cine mexicano; para ese entonces [1948], la cifra de proyectos prostibularios abordaba un 30% del total de películas anuales y se vislumbraba que ese número crecería. ¿Pero porqué se consideraba la cinta de Fernández un parteaguas del género? Sencillamente porque la prostituta del Salón México se engendraba como un nuevo prototipo, con características generales y determinantes para su reproducción. Ahora la mujer, comenzaba viviendo en la inmundicia social y sus acciones eran determinadas por el sacrificio familiar; aquí no existía un final feliz como los acostumbrados, en el que la deseable se redimía con el galán y era merecedora del perdón de sus actos liberales. Lo único que le afligiría, sería el bienestar del prójimo, ni siquiera el personal. Desde esa perspectiva, cristalizaba una felicidad abstracta, y sus acciones se manifestaban justificadas, pero sobre todo humanas.

El cine de las cabareteras nacía gracias al posicionamiento de Miguel Alemán como Presidente; con él se abrían nuevas políticas, como la del apoyo al extranjerismo, esto para obtener la inversión; la corrupción de los funcionarios públicos y la importación de productos. El cine es y será reflejo de la actividad social y sus mecanismos; campo perfecto para explotar un personaje que simbolice aquellas actividades ilícitas e injustas. La prostituta ya existía, solo fue cuestión de minutos para que los directores supieran rellenarla y colocarla en la lupa para que pudiera ser admirada por toda la nación.

Pero la historia del personaje de la prostituta no terminaría ahí; ella misma sufriría una simbiosis, que la sublimaría aún más. Hemos mencionado cómo la cabaretera era retratada por el lente de los cineastas que fungían de forma sintomática a la realidad social la cual vivía el país, con la aparición de una gran variedad de centros nocturnos en pro de satisfacer las necesidades de esparcimiento de una clase baja que se formaba en plena ciudad.

También hemos citado la única característica que escapaba de las convenciones genéricas del melodrama prostibulario, llegando incluso a contradecir el contenido de la obra: las

pecadoras abnegadas que sufren por una circunstancia ajena, que sacrifican su propia felicidad o que arrastran una vejación en sus años pueriles, llegan al Cabaret [hasta aquí un tanto justificable su comportamiento], manipuladas por hombres perversos, padrotes ambiciosos o mujeres indecentes, solo para convertirse en reinas de la noche; sin embargo, la actitud de las pecadoras en su nuevo hábitat no cambiaba, se mostraban tristes e inconsolables, como movidas por inercia; esa desilusión cambiaba súbitamente cuando la orquesta hacía su aparición en el escenario con ritmos contagiosos, y ellas se olvidaban por tres minutos o lo que dure la canción y descubrían sus habilidades danzantes frente a todo el mundo. Si nos detenemos en este punto, podríamos hablar de que el personaje abnegado de la prostituta, aquel que fuera víctima del prejuicio y que el cine mexicano se encargaría de santificarla bajo sus sacrificios, termina siendo una hipócrita que en realidad le gusta el ambiente nocturno, ser vista por cientos de hombres lujuriosos, convertirse en un símbolo sexual con todo lo que eso implica. Su faceta de alegría que emerge cuando escucha los acordes del Mambo, Rumba o Danzón [géneros musicales propios del personaje], es el factor que acaba por delatarla y situar su misión lo más alejado posible de la identificación que le generara el público a sus héroes.

La anterior teoría se establece mediante los más complejos análisis, ajenos al público objetivo para quien iba dirigido y quien constituía por antonomasia al espectador del cine mexicano, un sector socioeconómico bajo que habitaba por primera ocasión la ciudad, y quienes todavía recordaban sus orígenes en el campo, declarándose analfabetas. El baile significaba la farsa de las prostitutas y su exoneración a las buenas costumbres; pero a la vez, implicaba el gancho atrayente hacia las masas, presentando a mujeres curvilíneas con poca ropa haciendo realidad las delicias de los caballeros y retando a la moralidad de la época, que por su simple calidad morbosa equivalía al éxito en taquilla, toda vez que lo inmoral devenía una curiosidad. El contoneo de las pecadoras era el pretexto que respalda a la obra, para que las películas vendieran lo que no podían hacer de forma abierta.

Solo hasta 1949, el melodrama prostibulario se olvidaba de las absurdas convenciones del género y le daba a la pecadora una lealtad a sus actos. La prostituta se formaba bajo los designios de la nueva fórmula, pero su paciencia se agotaba y justo en el momento de llegar a obtener la corona que la santificaría por tanta abnegación, optaría por tomar venganza en contra de aquellos que durante lo largo de la cinta se encargaron de hacerla sufrir, y convertirla en lo que es hasta el momento. Esta transición, la única verista de todas las realizadas al personaje, se puede apreciar en la cinta **"Aventurera"**/1949, de Alberto Gout, que de la mano de la rumbera Ninón Sevilla y los escritos oscuros y rencorosos de Álvaro Custodio, consagrarían a un nivel más alto el melodrama cabaretero junto con la nueva fórmula. Ciertamente era que **"Salón México"** [Emilio Fernández/1948] se encargaba de derogar las costumbres artificiales y por ende falsas con que los otros directores exponían el ambiente prostibulario, y que su heroína anónima motivada por el sacrificio ajeno resultaba conmovedor e insuperable, pero **"Aventurera"** ya no se detenía en la abnegación o la en construcción de una pureza justificable, sino que partía del resultado y continuaría destruyendo lo construido; la protagonista inmoral que aparecía en pantalla explotaba su sensualidad, enamoraba a sus enemigos y le hacía ver a las esposas el poder de convocatoria de las amantes. Alberto Gout jugaba más con las consecuencias, con las armas que durante la época el cine nacional se encargó de fortalecer al personaje, como la

personalidad de María Félix, la belleza de las rumberas y la última y más decisiva ventaja que arribaría en la popularidad del público: la habilidad del baile.

En el rubro de protagonistas con tales características contoneables, sobresaldrían María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Meche Barba y por supuesto Ninón Sevilla; sin embargo, la que mejores calificaciones obtendría, sería Yolanda Montes *Tongolele*, con su ya denominado baile exótico. Emilia Guiú, Susana Guízar, Esther Fernández, Marga López, Leticia Palma, Gloria Marín y Rosita Quintana visitaban periódicamente estos escenarios, destacando más por su calidad actoral que por la musical.

La prostituta comenzaba a expandirse a otros espacios, ajenos al tradicional cabaret, como las penitenciarías y los Circos [aunque este último suene irrisorio], al igual que se instalaba en ambientes tropicales. El cine nacional ya no se contenía con su nueva creación, y la llamaba *Coqueta*, *Ladronzuela*, *Callejera*, *Perdida*, *Hipócrita*, *Venenosa*, entre otros calificativos que únicamente alimentaba de forma propagandística el proyecto en el mercado.

Generalmente las obras se apoyaban en la música de Agustín Lara, considerada ya como un remitente; también se empleaban los cantantes, *Toña la Negra*, Pedro Vargas y Ana María González. En la música tropical sobresalían los cubanos Silvestre Méndiz y su grupo, además del bailarín Kiko Mendive. Dámaso Pérez Prado, con su ritmo el Mambo, se presentaba con su orquesta en algunas cintas. El conjunto brasileño, Los Ángeles del Infierno, acompañaban a Sevilla; por otra parte, el famoso trío mexicano Los Panchos, comenzaban a realizar su aparición.

4.3.3 Nuevo Star System Mexicano

El cine mexicano pudo mantenerse en la preferencia del mercado hispano, ahora obligado a compartir su reinado con otras cinematografías como la europea, que volvía a la carga luego del fin de la Segunda Guerra Mundial. La crisis monetaria que había alcanzado a la misma Industria Fílmica Nacional, tenía una duración temporal gracias a las medidas alemanistas que lejos de su reputación, sacaría del bache al país entero aunque solo se tratara de una pantalla a futuro; esas medidas se traducían en cuestiones administrativas como el impulso a las inversiones extranjeras en México, entre otras cosas ya mencionadas. Por su parte, las productoras hacían su trabajo obligando a los cineastas a confiar en ideologías positivistas, de manera que los productos resultaran rentables. Curiosamente las consecuencias de la política alemanista trajo un beneficio a la Industria de carácter sumatorio: las estructuras sociales sufrían un reajuste y en ese precisamente, surgía una clase baja económica compuesta por nómadas provincianos, rancheros en su mayoría y analfabetas en su nivel cultural, que componían un submundo pintoresquista, ávido por explorar cinematográficamente; el arrabal era un ambiente en esencia de los barrios, vecindades y un nuevo escenario era creado para satisfacer las necesidades de ocio de toda

esa comunidad singular; nos referimos sin duda al Cabaret, el centro nocturno por excelencia donde se desarrollaba el contrapeso del instinto sexual, protagonizado por hembras voluptuosas, semidesnudas y practicando sus habilidades danzarinas en contoneos sensuales que despertaban la lúbrica en la muchedumbre masculina que se conformaba con esa diversión, tal como lo hiciera con el espectáculo llamado cine a finales del siglo XIX.

Ahora bien, las medidas administrativas y el surgimiento del género arrabalero [representado por la cabaretera], eran los factores que amortiguaban la permanencia de la Industria Fílmica, llegando al grado de consolidarla tanto cualitativa como cuantitativamente. Como siempre, los directores, argumentistas, técnicos, músicos y productores, sembraban la semilla del desarrollo que fungiría de manera definitiva, causando en gran medida su encumbramiento a nivel mundial en festivales, otorgándole una calidad y estilo propio para su beneficio artístico y por ende cultural, a nivel de identidad.

De la cinematografía mexicana llegó a pensarse que luego de la Segunda Guerra Mundial se terminaría no solo su poderío en el mercado hispano, sino su subsistencia como tal; la crisis existencial representada en la bienal, luego de la *Época de Oro*, hacía suponer tal aseveración. Sin embargo, cabe señalar un último factor igual de importante, que fungiría como vehículo del arraigo histórico, de una temporalidad que nunca volvería a presentarse; el cine mexicano contaba con la mejor de sus herramientas, un cuadro actoral fortalecido, variado y hasta mitológico, que se le denominaría *El Star System Mexicano*.

Comenzaremos a hablar del sector mitológico, aquel que por su trabajo actoral, su personalidad y carisma, se grabara en la mente del espectador como figura inmortal, causando una rápida empatía con el público receptor de las representaciones artísticas de la que el actor sacara provecho pasa su carrera.

Cantinflas cosechaba una fortuna con la misma fórmula del peladito que transgiversaba las cosas, aunque la crítica pensaba que el actor caía en la auto repetición, sin mostrar una evolución. María Félix continuaba filmando tanto en México como en Europa, siendo hasta ese momento, uno de los íconos del cine nacional y su mayor carta a nivel internacional; algunas de las mejores cintas de ésta mujer fueron bajo las órdenes de Emilio Fernández: **"Enamorada"**/1947, **"Río Escondido"**/1947 y **"Maclovía"**/1948. Por su parte, Jorge Negrete seguía dándole vida al prototipo del Charro Cantor, de apariencia viril y romántica, y de temperamento galante y bravucón.

Por último llegaba al *Star System* la que sería la mayor de sus figuras: Pedro Infante; nacido en Mazatlán, Sinaloa [radicado luego en Guamúchil], el 18 de noviembre de 1917, este actor alcanzaría una popularidad inigualable entre el público, al que lograba unificar tanto en edades, sexo y condición socioeconómica. Desde joven aprendería los oficios de carpintero y peluquero; a sus 16 años formaría un grupo musical. En 1933, Infante arriba a la capital acompañado de su esposa, María Luisa León; solo un año más tarde lograría presentarse en un programa musical de la radiodifusora XEB, lugar en el que percibiría un sueldo de dos pesos por hora. El cine parecía estarlo esperando, y en 1939 haría una participación incidental en la cinta **"En un burro tres baturros"** [José Benavides

Jr.]; su debut de manera estelar sería hasta 1942 con **“Jesusita en Chihuahua”** [René Cardona]. El actor se integraría a las apologías rancheras de la época, pero su despegue se originaba con la asociación que conformaría con Ismael Rodríguez, el director populista del cine mexicano, el cual sabría explotar siendo el artífice de su mitología; **“Escándalo de estrellas”**/1944 era la primera participación de ambos de manera conjunta, pero Rodríguez le otorgaría un mejor éxito con **“Los Tres García”**/1946 y su secuela, **“Vuelven los García”**/1946; como un torrente de fortuna proseguirían la majestuosa y populachera empresa de los infortunados con **“Nosotros los pobres”**/1947 y **“Ustedes los ricos”**/1948, en donde el director tiene la riqueza de abordar su postura a favor de los más necesitados, mayoría en su escala; **“Los tres Huastecos”**/1948, **“Angelitos Negros”** [Joselito Rodríguez/1948] y **“La oveja Negra”**/1949 completaban las cintas que maduraban la mitología de un hombre que era del pueblo, que se alejaba de las banalidades mundanas y que representaba la moral de un país entero.

La fama de Infante se debía a su carisma, a sus facultades musicales, a la manera en que desarrollaba su carrera siempre acompañado de personajes entrañables, populares, que encontraban en el público la más inmediata identificación. El machismo del sinaloense venía a conformar un nuevo prototipo en el cine mexicano; el héroe ranchero se apegaba a sus sentimientos [siempre humanistas] para comportarse atribulado, borracho, enamorado, etc; las cuestiones materiales y la reputación parecían ya no importarle, sino competir en las suertes, llevar serenatas a su amadas al pie del balcón, enfrentar a los ventajoso del pueblo. Si las mujeres encontraban en el actor un modelo de hombre, atrabancado pero defensor de sus ideales, los hombres admiraban su personalidad envalentonada, leal y franca.

Estos cuatro actores se distanciaban del resto, con la llamada mitología. Un variado número de actores consolidados continuaban trabajando en la Industria, enriqueciendo el cuadro actoral, al mismo tiempo que una nueva generación de valores arribaba a los estudios y comenzaba a escribir su historia. Por otro lado, México importaba celebridades y aspirantes de otras naciones, que se sumaban al que en ese momento era el mejor Star System en Hispanoamérica.

Sobre los actores consolidados se encontraban una Dolores del Río, ya transformada en una estilizada indígena; un Pedro Armendáriz, poseedor de una gallarda figura, rostro y ojos expresivos, así como una fuerte personalidad; un Arturo de Córdova con su ya conocida personalidad mundana; también se manifestaban otros, como Sofía Álvarez, Esther Fernández, Lilia Michel, Abel Salazar, Tito Guízar, Mapy Cortés, Stella Inda, Carlos López Moctezuma, María Elena Marqués, Víctor Manuel Mendoza, Gloria Marín, Andrea Palma, David Silva, Emilio Tuero, Joaquín Pardavé, Sara García [en su encasillada representación de abuelita], Fernando Soler [apologista del padre insensible], y algunos más.

El Status que conseguiría el cine mexicano atraería figuras internacionales, como lo fue el caso de los argentinos Hugo del Carril, Luis Sandrini, Niní Marshall *Catita* y una más importante Libertad Lamarque, cantante de tangos y figura en el *Star System* de su país.

Lamarque nacía en la ciudad de Buenos Aires en el año de 1908; debutaría en el cine con el filme mudo **“Adiós Argentina”** [1930/Mario Parpagnoli], aunando la carrera actoral con la musical. La “bautizada” Reina del Tango, sostendría un problema en su país con la figura política Eva Perón, viéndose obligada a autoexiliarse. En México protagonizaría melodramas lacrimógenos, dando vida a mujeres sufribles.

Por último, pasando a las nuevas estrellas que se agregarían al *Star System*, empezaremos con aquellos que ya habían debutado en la Industria, pero que durante la *Época Dorada* se presentaban como extras o en papeles secundarios, y que ahora cobraban mayor fuerza.

En las apologías rancheras y bajo el reinado de Pedro Infante y Jorge Negrete, se desarrollaba un sinaloense, ya mencionado, de nombre Luis Aguilar. Nacido en 1918, este actor debía su ascenso gracias a su carisma para interpretar personajes remitentes al mundo rural [rancheros borrachos, galanes empedernidos, jinetes valerosos, etc.], que se aunaba a sus habilidades musicales, requisito indispensable para sobresalir como Charro protagonista. Debutaría en **“Soto, caballo y rey”** [1943/Roberto O´Quigley], pero los siguientes años en la década de los 50, le permitirían mostrarse en plenitud. Junto con Negrete e Infante, Aguilar sería considerado como uno de los tres grandes de la definición ranchera.

Mientras tanto, en las apologías citadinas nacía uno de los mejores valores de la comedia. Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo nacía en la Ciudad de México, en el año de 1915; desde pequeño, arribaba a Ciudad Juárez, Chihuahua, lugar en donde desarrollaría su adolescencia. En aquel lugar del norte, Germán Valdés ejercería una serie de oficios, como ayudante de sastre, guía de turistas, mandadero, barrendero y ayudante en una estación radiofónica. En este último trabajo, ascendería [gracias a un accidente] a locutor, primeramente imitando a celebridades y tiempo después, liderando su propio programa, titulado *El barco de la ilusión*. En su etapa radial, Valdés se haría llamar *Topillo Tepas*. Un buen día, una caravana de artistas del famoso Paco Millar arribaría a Ciudad Juárez, entusiasmando al incipiente cómico; Valdés se les uniría y a partir de ahí comenzaría su aventura actoral; cabe mencionar que entre la tropa, se encontraría aquel que sería no solo su mejor amigo, sino su compañero eterno con el que participaría en sus proyectos fílmicos: Marcelo Chávez. En su nueva etapa, Germán Valdés probaría con otro mote, el definitivo, *Tin Tan*, así como una indumentaria y una personalidad que harían distintivo a su personaje:

...adoptó el lenguaje y el atuendo del pachuco, tipo resultante de choque cultural, social, y racial de lo mexicano con lo “anglo” en el suroeste de los Estados Unidos. El lenguaje era un híbrido que incorporaba al castellano modos, palabras y deformaciones del inglés; en el atuendo, todo era excesivo: el sombrero de anchas alas adornado con una pluma descomunal, los pantalones anchísimos y altísimos, la cadena que describía un arco desde la cintura hipotética (a mitad del pecho) hasta la rodilla. Si el pachuco era un personaje generalmente detestado y desdeñado en México, las enormes simpatías y vitalidad de Tin Tan cumplieron

*la hazaña de hacerlo no sólo aceptable, sino aplaudido, al actuar en la radio, el teatro de revista y el cine del país.*³⁰

Con esto, podemos apreciar que el temprano cambio de domicilio que haría el cómico en su infancia, era parte de un destino acertado, mismo que le atribuiría un complemento a su talento, el cual sería aprovechado por la Industria. *Tin Tan* debutaba en la cinta **“Hotel de verano”** a la edad de 28 años, pero esa participación era pequeña; un par de años más tarde, Humberto Gómez Landero lo colocaría como protagonista en **“El hijo desobediente”**, **“Con la música por dentro”**, **“Hay muertos que no hacen ruido”** y **“Músico, poeta y loco”**. Para su fortuna, el realizador Gilberto Martínez Solares vendría a rescatarlo del hermetismo y humor acartonado de Landero, solo para que juntos crearan una de las etapas más dichosas de la Industria Fílmica, en cuanto al género cómico se refiere. Para esas alturas, *Tin Tan* ya era considerado una de las nuevas figuras determinantes del *Star System Mexicano*:

*Se había convertido en una de las personalidades más atrayentes de nuestro cine, el humor en estado puro, debido a una espontaneidad poco común y sorprendentes dotes para la música: el baile, el chiste y el gag visual. A su vez, había impuesto desde fines de los años 40 una suerte de universo erótico y musical rodeado de algunas de las mujeres más hermosas de nuestro cine, entre ellas: Lilia del Valle, Silvia Pinal...*³¹

Para esas nuevas apologías ciudadanas, aventuras tropicales y geniales parodias, *Tin Tan* se cobijaba de un equipo de colaboradores que secundaran sus ocurrencias; el primero estaba ocupado por su amigo Marcelo Chávez, ya citado anteriormente; por un hombre también dado a la comedia, llamado Juan García, el cual sería su guionista de cabecera; la canadiense Famie Kauffman *Vitola*, quien utilizaba su aspecto físico [muy alta y extremadamente delgada], su agilidad y su voz atiblada, en beneficio del gag; el chileno enano René Ruíz *Tun Tun*; y el ruso Wolf Ruvinskis. Por supuesto, todos estos elementos, serían bien empleados por el sentido fílmico cómico que desplegaba el director Gilberto Martínez Solares.

Estas dos figuras, encabezaban la renovación de cuadros de diversas naciones que sufría el *Star System*. Los géneros se atiborrarían de nuevas caras, que demostraban hambruna por consolidarse en la Industria, lográndolo en un futuro inmediato.

El Cine Nacional contaba con un Ernesto Alonso, quien durante 10 años trabajaría bajo el mando del realizador Julio Bracho, augurándole una mejor fortuna en la Televisión; con un Antonio Badú, hidalguense de origen libanes, a quien se le vincularía sentimentalmente con la actriz Esther Fernández; con un Roberto Cañedo, proveniente de una acaudalada

³⁰ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Vol. 3. Era. Op.cit. p.p. 85.

³¹ AVIÑA, Rafael. *Germán Valdés Tin Tan*. Revista SOMOS: Especial de Colección: Cómicos Inolvidables del Cine Mexicano. Eres. Número 8, Año 8. Agosto. México, 1997. p.p. 24.

familia; con una potosina Silvia Derbez, quien aprendería el arte histriónico con el maestro Seki Sano; con una Amanda del Llano, quien iniciaría como extra y bailarina.

Durante la llamada Reforma Cinematográfica, una mujer llamada Concepción Macedo Guzmán, conocida en el cine como Rita Macedo, alcanzaría importantes elogios, aún cuando interpretara personajes secundarios; el español Jorge Mistral comenzaba una carrera en México en los últimos años de la década de los 40, a merced de su experiencia en filmes europeos; Lilia Prado, michoacana nacida en 1929, ingresaría a la Industria destacando su belleza seductora que sería empleada para personajes provocativos; los hermanos Rubén y Gustavo Rojo, el primero español y el segundo uruguayo [más tarde naturalizados mexicanos], aprovechándoseles como galanes jóvenes.

Miroslava Stern, nacida en el año de 1926 y quien a temprana edad debía abandonar su natal Checoslovaquia [con motivo de la opresión nazi], arribaba a México en donde su belleza le abriría las puertas del cine, obteniendo un gran número de propuestas en donde personificara a mujeres malévolas y mundanas; la española Emilia Guiú también le haría tributo a las féminas de malos sentimientos, que rechazaran hijos de color; el ibérico Manolo Fábregas, nieto de la diva teatral Virginia Fábregas e hijo de la actriz Fanny Schiller, continuaba apareciendo en pantalla, ahora en un plan estelar.

La tercia de bellezas argentinas que serían adoptadas por México, empezando por Marga López, quien incursionaría en el cine por necesidades económicas, hasta llegar a aportar actuaciones melodramáticas de considerarse, como la fichera del Salón México; Rosario Granados, quien interpretaba a heroínas y víctimas en melodramas desmelenados; por último Rosita Quintana, empleándose bajo la tutela de su agente, productor y marido, Sergio Kogan, instalándose tanto en comedias folclóricas, como en dramas sugerentes [recordando a la mujer interpretada en "**Susana**"/1950, de Luis Buñuel].

Detrás de *Cantinflas* y *Tin Tan*, una ola de cómicos aparecía en escena, aprovechando el auge del género arrabalero. Como primero opción, surgía el capitalino Adalberto Martínez, un joven proveniente de las ruidosas vecindades de la colonia Peralvillo; en ese tiempo, el incipiente adolescente de 14 años, vivía entre los estudios y las escapadas a los billares, lugar en el que se codearía con un aspirante a mimo de 19 años, de nombre Mario Moreno. A principios de la década de los 30, Adalberto frecuentaría las carpas acompañado de otro joven; juntos presentarían shows, haciéndose llamar "Los espontáneos", por denegar las rutinas prefabricadas ameritándoles un nivel de ingenio e improvisación. Adalberto abandonaría los estudios de comercio, para dedicarse a ésta pasión que despertara desde pequeño. Sin embargo, este cómico necesitaba un nombre y este llegaría inusualmente: mientras acompañaba a las arenas a su hermano boxeador amateur, éste último notaba que Adalberto parecía manifestar singulares brincos al caminar, justo como un resorte.

Ya con el nuevo apodo, *Resortes* se presentaba en los teatros de variedades, misma escuela donde arribarían *Cantinflas*, *Tin Tan*, *Palillo*, entre otros. Para 1943, haría una gira por los Estados Unidos, tomando ciertas tablas para la comedia. En 1945, sería el debut en el cine

mexicano de ésta naciente estrella, en la cinta **“Hotel de verano”**; *Resortes* terminaría bajo las órdenes del realizador español Jaime Salvador, gracias al conflicto que sostendría el ibérico con *Cantinflas* [recordemos que Salvador era el guionista de cabecera del mimo]. Éste nuevo dúo no cosecharía éxitos, y el afamado director Alejandro Galindo saldría al paso para “recuperar” el talento de *Resortes*, convirtiéndolo en un ídolo de barriada que recorrería la urbe mediante su taxi y visitaría los centros nocturnos desplegando sus dotes para el baile [ésta era su arma principal, que lo hacía único entre los de su especie]. En suma, *Resortes* se destacaba por sus movimientos espasmódicos, sus desplantes casi epilépticos, sus ojos muy abiertos, su inquietud estafalaria, su habilidad para el canto y el baile y sobre todo, su talento para ejecutar con gracia todo tipo de rutinas cómicas.

Más atrás venía otro aspirante de nombre Antonio Espino, poblano que como sus colegas, empezaría en las carpas, donde aprendería la técnica del sketch, desarrollando sus propios trucos de risa. El primer nombre artístico de éste cómico era *Chumiate*, luego cambiaría a *Clavitos*, siguiéndole *Clavillos*, *Polidor*, *Pipiolito*, y finalmente, *Clavillazo*. A lo largo de su carrera, ésta estrella nunca utilizaría la crítica política o las frases altisonantes para destacar. *Clavillazo* descubriría la singular manera en que utilizaba sus manos para expresarse. Creó a su personaje de una clase social marginada, la que trata de vestirse bien para aparentar lo que no es, pero cuando por necesidad debe rozarse con las capas sociales un poco más elevadas, su vestimenta parece prestada o regalada. En escena, su personaje, que se valía de su malicia para defenderse de los abusos, recurría a la mímica con sus manos haciéndole marco.³²

Hasta este punto, *Cantinflas* parecía tener una fuerte competencia, sin embargo, su fortuna perduraría por más años; la de *Tin Tan* sería sublime pero fugaz, afectándole los cambios sociales a su personaje de pachuco; *Resortes* y *Clavillazo* apenas tomaban vuelo, siendo el debut de este último en el filme **“Monte de piedad”**/1950. Pero esto no era todo, una pareja cómica se inmiscuía en la Industria y en la temporada, constituyéndose por Manuel Palacios [conocido desde el teatro frívolo como *Manolín*, resaltando su voz monocorde, su físico delgado, su actitud ladina y su sonsonete de defeño], y Estanislao Schillinsky [actor ya debutado en el cine nacional, sirviendo como contraparte a su compañero], quienes sustituirían a la pareja anteriormente conformada por Joaquín Pardavé y Enrique Herrera, haciendo nuevas versiones que las que ellos protagonizaran. *Manolín* y Schillinsky tenían la increíble capacidad para sobrellevar las escenas chuscas entre sí, situación que los convertiría en la que quizá sea la mejor pareja cómica del cine mexicano.³³

La cubana María Teresa Sánchez González, cambiaba su nombre al de Carmen Montejo cuando ingresaba a la cinematografía mexicana, mediante una invitación del realizador Chano Urueta; la actriz Columba Domínguez se caracterizaba por sus personajes rurales y pasionales que le otorgara su esposo, el director Emilio Fernández; como un caso especial surgía la carrera de la veracruzana Blanca Estela Pavón, nacida en 1926, quien se iniciara en la radio a través de una serie infantil; Pavón entraría al mundo fílmico cuando

³² PEÑA, Mauricio. *Alberto Espino Clavillazo*. Op.cit. p.p. 49.

³³ RAMÓN, David. *2 carcajadas suenan mejor que una*. Ibidem. p.p. 30.

sería contratada por la empresa norteamericana Metro Goldwyn Mayer para el trabajo de doblaje, para después debutar en el filme **“La liga de las canciones”** con un pequeño papel; con tan pocas participaciones en la Industria, la incipiente carrera de ésta actriz cobraría fuerza cuando protagonizaría al lado de Pedro Infante la mayor apología arrabalera, llamada **“Nosotros los pobres”** y su secuela **“Ustedes los ricos”**; llamamos caso especial el de Pavón, por la inmortalidad que alcanzaría cuando trágicamente perdiera la vida en un accidente aéreo ocurrido en las faldas del volcán Popocatepetl, a la edad de 23 años y en el pináculo de su carrera.

Katy Jurado, sobrenombre de María Cristina Jurado García, sería otra figura ya debutada que comenzaba a destacar, gracias a la combinación que registraba sobre belleza y temperamento, valiéndole el triunfo no solo en México sino también en Hollywood; la tabasqueña Leticia Palma, sobrenombre de Nacira de Tello, lograba protagonizar un par de filmes en el último lustro de la década de los 40, dando vida en pantalla a mujeres fatales, vampiresas sin corazón, inmiscuidos en problemas mundanos o detectivescos; Víctor Parra se mantenía en el gusto del público gracias a sus interpretaciones de villano, equiparable a Rodolfo Acosta, como un pachuco vividor; la sonorenses Silvia Pinal, nacida en 1931, auguraba una mejor suerte que la de cualquiera de su generación, gracias a su formación académica [actuación en el Colegio de las Bellas Artes] y a su experiencia [en la Radio]; aunado a esto, Pinal mantenía un carisma, combinado con belleza, que parecía tener una larga carrera en la Industria, en la cual hubo de debutar a la edad de 17 años, para después lograr una serie de éxitos, acompañando a cómicos como *Cantinflas* y *Tin Tan*.

Las infantas Elsa y Alma Rosa Aguirre, quienes ingresaron a la Industria mediante un concurso de belleza, ganando una exclusividad con los estudios CLASA; Elsa, la menor de las Aguirre, debutaría a la edad de 14 años y correría con una mejor suerte en la cinematografía, llegándose a considerar como la sucesora de María Félix; Evita Muñoz, apodada en el mundo fílmico como *Chachita*, debutaría a la edad de 6 años a la par en que los hermanos Rodríguez le elaborarían una serie de filmes donde pudiera lucirse, gracias a su talento precoz; *Chachita* lograría su consolidación como la sobrina de Pedro Infante, en **“Nosotros los pobres”**.

Las numerosas producciones cabareteras, dieron paso a un singular grupo de mujeres que encontraban en el baile, una poderosa arma para lograr sus fines. Algunas de las actrices mencionadas llegaron a vestir dicho traje, pero no todas contaban con semejante habilidad. Cinco estrellas eran consideradas *Las Rumberas del Cine Mexicano*: María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla, Rosa Carmina [todas cubanas] y la que siempre será recordada como “La rumbera mexicana”, Meche Barba.³⁴

Amalia Aguilar era conocida como *La bomba atómica*, capaz de “hipnotizar” a Pedro Infante, como sucedió en **“Dicen que soy mujeriego”**/1948, o a *Tin Tan*, en **“Calabacitas Tiernas”**/1948; Meche Barba nacería en la ciudad de Nueva York, ya que ahí trabajaba su padre en un circo, sin embargo, su registro sería en la Ciudad de

³⁴ FERNÁNDEZ, Adelfo. *Barba Meche*. Revista mensual SOMOS: Época de Oro del Cine Mexicano, de la A a la Z. Televisa. Número 114. México, 2000. P.p. 40.

México; Barba lograría su primer protagonismo en **“Humo en los ojos”** [Alberto Gout/1946], gracias a su compañera María Antonieta Pons; cabe señalar que entre éste selecto conjunto, anidaba una mujer de nombre Yolanda Montes, apodada *Tongolele*, que basta mencionar por su aportación; si bien es cierto que *Tongolele*, figura proveniente de los Estados Unidos, llevaba ventaja sobre sus competidoras en el baile, limitaba su participación histriónica, al grado de tener que interpretarse a ella misma en el cine. La contribución de *Tongolele* se debía a sus interpretaciones musicales, donde se atrevía a portar menos ropa mientras ejecutaba sus bailes tahitianos, considerados exóticos gracias a la ignorancia general; dentro de su voluptuosidad, destaca su cabellera negra y un singular mechón blanco, así como el movimiento de sus caderas.

En el mismo ambiente cabaretero, existía otro personaje que aunque fuera secundario, complementaba el entorno lupanar: el padrote. Este villano, también llamado pachuco de barriada, macho violento y cínico explotador de mujeres, gozoso bailarín de mambo, ladrón traicionero y golpeador de mujeres, petulante astro del danzón, o bien, el temible “cinturita”, era magistralmente interpretado por el actor Rodolfo Acosta, quien en el departamento de antagonistas, se posicionaba como el de mayor alcance, solo después de Carlos López Moctezuma.

Sobre estas estrellas figuradas en el género cabaretero, reinaba Ninón Sevilla, quien junto con Luis Aguilar y *Tin Tan*, encabezaban la nueva camada de actores que hubieron de ajustarse en una temporada de cambios en las estructuras cinematográficas.

Sevilla, quien hubiera de ocultar su verdadero nombre por motivos mercadológicos [llamada Neé Emelia Pérez], nació en el año 1926, en la Habana, Cuba. A los 16 años ya se encontraba inmersa en el ejercicio danzante profesional. En 1946 arribaba a México, donde la descubriría el productor Pedro A. Calderón, quien la internaría en las producciones del realizador Alberto Gout, para representar la máxima expresión del género de boga en los años 40. Como última aportación, el escritor Álvaro Custodio le daría esencia a un personaje que nadie más que Sevilla elevaría a sus límites, alcanzando la manifestación internacional. Sevilla portaría a su pecadora de un par de bellas piernas fotogénicas, un rostro sensual y bravío a la vez, un cuerpo que supiera moverse al son de la música derrochando sexualidad, y un temperamento a prueba de machismos que la convertiría en uno de los símbolos de la época:

Ardiente, seductora, sensual, “perversa”, Ninón Sevilla es la más emblemática representante de las llamadas “rumberas”, bailarinas, actrices, y cantantes que dieron nombre a un género cinematográfico único en el mundo, aportación muy singular de México al arte del siglo XIX. En el “cine de rumberas” estas mujeres proclaman el imperio de la pasión y los sentidos sobre el de las buenas costumbres, la moral burguesa, lo familiar, tradicional y convencional.

En complicadas tramas, que intercalan con sabia yuxtaposición cinematográfica las más extremas escenas melodramáticas con

*coreografías y escenografías delirantes, estas mujeres bailan, sufren, viven el erotismo, seducen y engañan; son, en rápida sucesión, aventureras perdidas; seducidas y seductoras; víctimas del pecado y fuerzas de la naturaleza y, sobre todo, erotismo de por tan desbordado refinado; de tan “vulgar” y “explícito”, sutilmente exquisito.*³⁵

4.3.4 Los Cinco Magníficos

Toca en este rubro hablar de los orígenes de los últimos valores agregados al seno industrial, algunos de ellos, ya empleados desde años anteriores en funciones menores que les permitirían no solo aprender, sino “ganarse” el derecho de piso en la polémica Sección de Directores.

Luis Buñuel Portolés, nace en la ciudad de Calanda, provincia de Teruel, España, en el año de 1900. Siendo el primogénito de siete hermanos de una familia de terratenientes, desarrolla su infancia entre su ciudad natal y la de Zaragoza. Estudia el bachillerato en la capital de la nación; terminando sus estudios en Madrid, despierta una inquietud por la música, carrera que no prosigue debido a la negación de su padre, quien lo influye para que se inscriba en la Residencia de Estudiantes en Madrid, en la carrera de Ingeniería Agrónoma. Buñuel abandona la imposición de su padre luego de tres años, para dedicar su vida al estudio de insectos, actividad que tiene una duración de dos años. En 1921 se corona como campeón de boxeo amateur. Entre 1922 y 1924, funda un cineclub en la Residencia del Estudiante, donde convive con la “Generación del 27”: el poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre, además de la amistad que entabla con el crítico Moreno Villa. El mencionado Club, se convierte en el primero que se realiza en España y en uno de los más importantes de Europa. Buñuel aprende de sus nuevos amigos, en particular de García Lorca, quien lo introduce en la lectura que dará pie a su formación literaria. Es con el filme del italiano Fritz Lang, **Tres luces**, el que le hace pensar seriamente en dedicarse al cine, al ver que tal medio puede ser un vínculo de expresión y no solamente un pasatiempo. En 1924 se gradúa en la carrera de Filosofía y Letras. Al año siguiente, arriba a París, donde el pianista Ricardo Viñes lo recomienda con el director de orquesta de Holanda, empleándose como director escénico. Luego trabaja como ayudante de dirección del francés Jean Epstein, durante dos años. La experiencia adquirida lo inspira a aventurarse como realizador, y en 1929, con la ayuda de su madre quien lo apoya económicamente con 2,500 dólares, filma **Un perro andaluz**, un cortometraje coescrito con Salvador Dalí, que sobresale por la combinación surrealista con algunos avistamientos freudianos; en el contenido, los personajes actúan por impulso, arriesgando la

³⁵ RAMÓN, David. *Ninón Sevilla: la reina de las rumberas*. Revista SOMOS: Especial de Colección: Las 100 estrellas del siglo XX. Eres. Número 1, Año 7. Enero. México, 1997. p.p. 62.

racionalidad. En el mismo 1929 conoce al fotógrafo Man Ray, quien lo presenta con Louis Aragón, éste último conducto para llegar al grupo surrealista conformado por Max Ernst, André Breton, Paul Éluard, Tristán Tzara, Pierre Unik, Tanguy y Magritte. De nuevo con la ayuda argumental de Dalí, filma **La Edad de Oro**/1930, una de las primeras películas sonoras realizadas en Francia; la trama se centra en el instinto sexual y en el sentido de la muerte. El nuevo proyecto de Buñuel provoca un boicot por parte de un grupo de extrema derecha, quien se manifiesta en contra del grupo surrealista. Después del par de éxitos artísticos que presenta, el ibérico se dedica a adaptar al español de manera anónima, guiones de la empresa estadounidense Paramount, en particular de una sucursal en París; por el tiempo, también supervisa doblajes para la Warner Bros. En 1933 dirige el documental **Las Hurdes**. Luego supervisa algunos productos españoles, pero a partir de la Guerra Civil, su trabajo se eclipsa; utiliza la revuelta para asesorar filmes históricos que planea realizar Hollywood. En la ciudad de Nueva York, trabaja en el Museo de Arte Moderno como jefe del Departamento Cinematográfico, dedicado a la distribución de propaganda antinazi. Vuelve a Hollywood para supervisar cintas hispanas. Planeando regresar al viejo continente, en 1946 inicia su viaje, mismo que lo hace realizar una escala en México, lugar en donde se quedaría por una buena temporada. La cinematografía nacional lo recordaría por el filme **Los olvidados**/1950, un acercamiento solidario con seres humanos verdaderos capaces de acceder lo mismo a la ternura que al crimen, obra que por cierto, lo termina por encumbrar de nueva cuenta en Europa.

Óscar Herman Davison, mejor conocido en el mundo fílmico como Tito Davison, nace en Chile, en el año de 1914. En la década de los 20 colabora en publicaciones argentinas y chilenas. Viaja en 1927 con su paisano Carlos Borcosque a los EE.UU., lugar donde se incorpora a la industria del cine, empezando como actor secundario en los famosos proyectos “hispanos”; también participa en algunas obras como técnico segundo, sin descuidar la actividad periodística. Su formación con cineasta, empleándose como asistente de director y anotador, tiene una duración de 6 años; en ese tiempo, conoce a su homólogo Emilio *Indio* Fernández. Davison regresa a Argentina en 1933, donde pone en práctica sus conocimientos fílmicos, empleándose primeramente como Guionista y asistente de dirección. Inicia su carrera de realizador a la edad de 23 años en el filme **Murió el sargento Laprida**/1937, siguiéndole un par de obras más, trabajando al lado de figuras interpretativas del *Star System* sudamericano, como Luis Sandrini, Luis César Amadori, Niní Marshall, Luis Aldás y Libertad Lamarque. Tras su incipiente carrera en el cine, Davison vuelve a Hollywood en una corta estadía, donde se desenvuelve como asesor de asuntos latinoamericanos, para la empresa Fox. En 1944 arriba a México, convencido por el actor Arturo de Córdova, quien le insiste para laborar en la exitosa industria nacional; es el productor Alfonso Sánchez Tello quien lo contrata, para la tarea de adaptar el argumento de **La barraca**/Roberto Gavaldón, labor que desarrolla con éxito. Durante 3 años Davison se dedica al área argumental, esperando la oportunidad de ser recibido por el sindicato. Su perseverancia le es recompensada y en 1947, debuta en el cine mexicano como director en la cinta **La sin ventura**, instalándolo como uno de los mejores exponentes del melodrama. Continuamente se apoya en los escritos de Edmundo Báez, Julio Alejandro y Jesús Cárdenas.

Matilde Soto Landeta, única directora del segundo lustro de la década de los 40, nace en la Ciudad de México en 1913. Proveniente de una familia aristócrata, nace en el centro de la capital, lugar donde se descubrirían más adelante las ruinas del Templo Mayor. Queda huérfana de madre a los 3 años de edad, y su abuela se hace cargo de ella. Inicia sus estudios en las mejores escuelas, pasando por el estado de San Luis Potosí, y en algunas instituciones religiosas. Despierta una inquietud por el arte, montando obras de teatro a temprana edad, a manera de juegos familiares. En 1927, teniendo 14 años, es enviada con su hermano a la ciudad estadounidense de St. Louis Missouri, donde llega a presenciar el filme **Old San Francisco**/Alan Crosland, proyecto que la incita a dedicarse al cine. Debe su incursión al mundo del celuloide, al escritor Carlos Noriega Hope, periodista quien ayuda a su hermano a conseguir trabajo como actor en los Estudios de La Nacional. En una visita a los estudios donde se filma **El prisionero trece**/Fernando de Fuentes/1933, se emplea como script Girl. Paul Castelain la contrata, pero es el fotógrafo Ross Fisher su primer maestro, convirtiéndola durante 10 años en la script Girl mejor pagada. Más tarde, llega a asistir en la dirección a algunos realizadores como Ramón Peón, Julio Bracho, Emilio Fernández, José Díaz Morales, Jaime Salvador, Agustín P. Delgado y Mauricio Magdaleno entre otros. Gracias a la experiencia adquirida, la FILMS MUNDIALES la contrata y para asegurar su contrato, le paga por adelantado el sueldo de todo un año. En 1945 toma clases de fotografía con Manuel Álvarez Bravo. La incitada *política de exclusivismo* no le permite ingresar cómodamente a la Industria como directora, pero Roberto Gavaldón es quien aboga por ella, recomendándola para que se presente en el filme **Lola Casanova**. La medida cobra efecto y en 1948, a la edad de 35 años, debuta en la Industria. La carrera de Landeta como realizadora sería corta, pero su incursión en el mundo machista la destacaría, llevando tal lucha social de la mujer en los contenidos de sus obras.

Rogelio A. González nace en la ciudad de Nuevo León, en el año de 1920. En la década de los 30 se traslada a la capital, para luego ingresar en la Industria Cinematográfica como actor, debutando en la cinta **¡Como México no hay dos!**/Carlos Orellana 1944. Muy pronto se convierte en argumentista, en particular de la productora RODRÍGUEZ HERMANOS, a quien le elabora contenidos como **Cuando lloran los valientes**/1945, **Los tres García**/1946, **Los tres huastecos**/1948 y **Ustedes los ricos**/1948, todas ellas de Ismael Rodríguez, realizando una buena mancuerna. Debuta como realizador, en parte gracias a su anterior labor y a su amistad con Ismael y el actor Pedro Infante, a la edad de 30 años con el filme **El gavián pollero**/1950, proyecto también protagonizado por Infante. Al igual que Davison, debe su incursión al sindicato a su perseverancia, eludiendo los principios de la *política de exclusivismo*. La carrera de González se desarrollaría por toda la década de los 50 y tiempo después, pero sería recordado por su contribución a la mitificación de la trayectoria de Pedro Infante.

Zacarías Gómez Urquiza, de quien se desconoce su fecha y lugar de nacimiento, debuta como director con el filme **Flor de sangre**, para cuando arriba la década de los 50. Antes de eludir la *política de exclusivismo*, realiza una carrera similar a la de Roberto Gavaldón: se inicia como anotador en la cinta **Pobre diablo** [José Benavides Jr.],

desarrollando tal actividad durante dos años, bajo las ordenes de Juan Bustillo Oro, Carlos Orellana, Miguel Contreras Torres y Fernando Soler; asciende a asistente de director en 1942 en la producción **Jesuita en Chihuahua** [René Cardona/1942], con la que viene otra ola de filmes, ahora teniendo como maestros a Humberto Gómez Landero, Joaquín Pardavé, Emilio Fernández [**Bugambilia**/1944], el estadounidense John Ford, Alfredo B. Crevenna, Alejandro Galindo y Jaime Salvador, entre otros. La carrera de Urquiza empezaría un auge, en el que los públicos de las décadas de los 50 y 60, serían testigos.

Carmen Toscano Escobedo nace en la Ciudad de México, en el año de 1910. Registra estudios de poesía y es ensayista tanto en la Escuela Normal Superior, como en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Entre otras actividades, Toscano funda la revista “*Rueca*”, colabora en el taller poético Américas, en la revista “*Universidad de México*”; publica dos libros de poesía (“*Trazo incompleto*”, 1934 e “*Incansable y mío*”, 1936), el ensayo biográfico “*Rosario de la Acuña*” (1948), escribe diversos relatos, como “*El Huésped*”, “*El Amor de la Tía Cristina*”, “*Cierto Día*”, “*Leyendas de México Colonial*” y “*Las Senadoras suelen Guisar*” así como una adaptación teatral de la célebre leyenda la llorona en 1958. Carmen desarrolla su carrera sin utilizar su parentesco con una de las leyendas de la cinematografía mexicana: hija del cineasta, documentalista y empresario Salvador Toscano. Gracias a ese vínculo, libra la cerrazón de las puertas sindicales y ejecuta **Memorias de un mexicano**, obra que en realidad es un trabajo de montaje con diversas escenas que realizara su padre a finales del siglo XIX y principios del XX:

*Su vocación literaria le permite la elaboración de un original guión para ordenar y dar sentido a la sucesión de imágenes de **Memorias de un mexicano**, en el que un narrador ficticio, en la voz del popular declamador y locutor radiofónico Manuel Bernal, cuenta en primera persona su vida y la de su familia desde 1897 hasta los años treinta. Javier Sierra realizó el trabajo de transferir los originales filmados a una cadencia aproximada de dieciséis cuadros por segundo a la norma contemporánea de veinticuatro cuadros por segundo. Además de las películas de Salvador Toscano y de su colaborador Antonio F. Ocañas, la cinta reúne material de otros cineastas y camarógrafos desde el Porfiriato hasta mediados de los años veinte. Este esfuerzo salva de la destrucción importantes testimonios cinematográficos de la historia del país, correspondientes a la primera mitad del siglo XX. Entre otros reconocimientos, **Memorias de un mexicano** recibe el Ariel a la película de mayor interés nacional y en 1967 el Instituto Nacional de Antropología e Historia la declara monumento histórico.³⁶*

³⁶ CIUK, *Diccionario de Directores...* Op.cit. p.p. 596-597.

Carmen no vuelve a presentar otro filme, sino hasta décadas después, en un nuevo documental sobre la Revolución Mexicana. La carrera de Carmen no asume una constancia, pero su trabajo destaca en el ámbito histórico, educativo y patrimonial, haciendo buen uso de la cláusula de la *política de exclusivismo*, centrada en los realizadores.

4.4 La era del “Churro”

Ya se ha hablado anteriormente de las causas que originaron que la Industria Fílmica Mexicana atravesara una de sus etapas más determinantes para su supervivencia; incluso se abordaron las medidas que hubieron de tomar las autoridades cinematográficas para la mejoración de la misma. Ahora, toca el turno de analizar las consecuencias de dichos actos, que resultaron vicisitudinarios, pero a la vez comprensibles.

Los capitalistas no terminaban de confiar en los filmes nacionales, que poco a poco perdían mercados y apostaban por una continuidad monótona y predecible. El sistema con el que se había levantado la Industria entraba la década de los cuarenta, se veía amenazado, ya que la comunidad se encontraba en medio de dos frentes que comenzaban a dirigir su atención a distintas direcciones: los productores se sentían amenazados al arriesgar su inversión en taquilla, justamente como lo demostraba la experiencia inmediata; por otro lado, los públicos que conformaban el sector receptivo por excelencia de la época nacionalista, se alejaban sintomáticamente del rancho y se instalaban en la moda cosmopolita, la misma que venía explorando el cine mexicano en la *época de oro*.

A la Industria, no hubo de ocurrírsele otra cosa más que apostar por la complacencia bajo los famosos géneros probados que en el pasado le trajera buenos dividendos; la comedia folclórica fue el esquema más utilizado, mientras el Charro vivía su segundo aire. La verdadera problemática no era atendida, pues el cierre a nuevos talentos se intensificaba y con esto se perdía el valor primordial de la Cinematografía; las propuestas renovables se perdían en el intento de encontrar un lugar en el sindicato, solo accesible para un grupo privilegiado que creía superar la empatía fílmica con los cambios sociales.

Ante éste último punto surgían dos propuestas independientes, pero no por ello menos interesantes. El medimetraje realizado por Ignacio Retes pasaba inadvertido en el año, pero cobraría importancia más adelante; titulado **“Noches de angustia”**/1948, era un trabajo que representaba una curiosa fiebre experimental, impulsada por la absurda *política de exclusivismo*. Retes no pertenecía al Sindicato y su perseverancia simbolizaba una llamada de atención a uno de los factores, en términos artísticos el más importante, que asistirían al desplome de la Industria Fílmica. En 1949 volvía a aparecer otro proyecto independiente, dirigido ahora por Alfredo Pacheco y titulado **“Tu pecado es mío”**; sobre éste, no se sabría con seguridad la duración del mismo [como para ser considerado

largometraje o cortometraje], obteniendo únicamente los nombres del equipo técnico, sus protagonistas [todos novatos] y su formato de 16mm.

En el aspecto artístico, la figura del arrabalero y su entorno que se gestaba en los barrios bajos constituía el soporte de la época, misma que engendraría el auge del personaje de la prostituta, poco tratado en periodos anteriores; sin embargo, ésta última debía su reaparición a una latente morbosidad solo posible en el gobierno alemanista. El cine mexicano supo retratar a este personaje y explotarlo como su máximo representante: de apenas tres muestras en 1946 pasó a trece en 1947, 25 en 1948, 47 en 1949 y 50 en 1950.³⁷

Pronto el cine arrabalero hubo de ajustarse como todos los géneros, a las medidas mercantiles en pro de salvaguardar los intereses de los inversionistas. La *política de abaratamiento* que acompañó a la apertura de los géneros probados, alcanzó su máxima exponentia, manteniendo con vida a la Industria. Sin embargo, inusitadamente la Cinematografía Mexicana registró cifras superiores a las presentadas en épocas anteriores, alcanzado su máxima cantidad en toda su historia, y superando a sus competidores hispanos que ni juntos empataban a México, como lo demuestra la siguiente tabla:

PRODUCCIONES HISPANAS					
AÑO/PAÍS	1946	1947	1948	1949	1950
México	72	58	81	108	124
Argentina	32	38	41	47	57
España	41	48	44	37	49

¿Qué podía llevar al Cine Nacional a esa suma, si con premura se ideaban tácticas para al menos no continuar descendiendo la cifra? Las taquillas en los mercados no generaban el dinero necesario para aumentar las obras, y los costos de las mismas se elevaban al grado de duplicarse. Pues bien, el capital que mantenía las más de 100 cintas provenía de las siguientes formas:

- La ya comentada continuidad hacia la *política de abaratamiento*, que resultaba en filmes caseros de recuperación monetaria rápida y segura. La mayoría de las cintas oscilaban su realización en tres semanas, bajo un costo de 300 y 400 mil pesos, ahorrando en tiempo la renta de equipos o locaciones que se traducían en [por lo menos] la mitad de presupuesto que se contemplaba en periodos pasados. Algunos actores cobraban no por proyecto, sino por semanas. Gracias a ésta medida, los directores tenían la oportunidad de filmar varios proyectos anuales, tal es el caso de Chano Urueta, quien portaría el título al realizador con mayores rodajes en la época, con 24; a él le seguirían Gilberto Martínez Solares, Emilio Gómez Muriel y René Cardona con 18 cada uno; y finalmente Miguel Morayta y Ernesto

³⁷ GARCÍA RIERA, *Breve Historia...* Op.cit. p.p. 153-154.

Cortázar presentarían 15, respectivamente. Solo por recordar, la contraparte la constituiría Miguel Contreras Torres, quien “casualmente” por su lucha contra el Monopolio Jenkins, abordaría solamente tres proyectos.

- La devaluación del peso mexicano ocurrida en 1948 [el costo del dólar varió de \$4.86 a \$8.65] misma que se tradujo en una considerable rebaja en los costos de las producciones nacionales. La moneda estadounidense se instalaba como la más utilizada a nivel internacional en beneficio de los mercados, y con respecto a la economía de los Estados Unidos, servía de enlace con la reactivación estructural luego de las consecuencias de la Guerra Mundial. Todas las naciones de América en su calidad de tercermundistas, se ajustaban al nivel de la potencia mundial y sus economías dependían del cauce que tomara. México no era la excepción, pero la devaluación conllevaba otros intereses mejor planeados; el gobierno alemán se caracterizó por el apoyo que les diera a los extranjeros y sus inversiones en territorios mexicanos. El objetivo era atraer a esos capitalistas para que metieran dinero al país, solo para que las industrias lo aprovecharan y lo multiplicaran; mientras tanto, los capitalistas aseguraban su inversión, pues si anteriormente obtenían ganancias por su participación en la economía de la nación, ahora con el alza del dólar [o la devaluación del peso], sus ingresos se convertían en fortunas. Esto resultaba una propuesta muy atractiva para los inversionistas que no podían rechazar.

En el rubro de la Industria Fílmica sus ganancias aumentaban, pues la venta que hacían de las cintas en cuestión de exhibición hacia el extranjero, se realizaban en dólares, y ya cuando se cambiaban a pesos, los dividendos se doblaban, volviendo a estabilizar a la Industria como en sus años mozos. Los productores ya no debían temer la suerte de sus inversiones. El lazo producción-distribución-exhibición, se volvía cada vez más funcionalista, y las cintas dependían como nunca de la compenetración de las mismas. Sin embargo, ésta reforma de posiciones que beneficiaba de manera inmediata a la Industria, auspiciaba el proceso de la Monopolización de los Exhibidores, los últimos en completar el futuro del cine mexicano y los primeros en obtener la tajada en taquilla. No olvidemos que los inversionistas eran extranjeros y las cadenas de exhibidores pertenecían a William Jenkins, otro estadounidense; así todo quedaba “entre familia”. La aceleración de cintas, producía grandes cantidades, y esas iban a parar a las arcas de Jenkins, quien gobernaba el 80% de las salas.

- El apoyo económico del mayor grupo de cadenas exhibidoras de la República, hacia algunos productores, tales como Mauricio de la Serna, Alfonso Sánchez Tello, Pancho Cabrera, Julio Bracho y el escritor Juan Durán y Casahonda. Ellos constituirían un grupo privilegiado que se ajustaría a los designios de su empresa.

Las más de 100 producciones que presentaba el cine nacional, eran producto de un “bombardeo” de oportunidades que aprovechaban los productores gracias a la existencia de capital. La *política de abaratamiento* continuaba con sus reglas, y ahora sí todas las cintas [antes exceptuadas las de Emilio Fernández] se filmaban en un mínimo tiempo para

ahorrar costos; las consecuencias de tales prácticas, eran las denominadas producciones “Churros”, que apostaban por la prolongación de una excelsa época, desgastando la calidad de las mismas por la premura en que se realizaban y renunciando a una elaboración artística, con la cual habían conseguido prestigio internacional.

El nuevo cine en México se adaptaba a las necesidades del ocio de una sociedad, que dejaba atrás el ambiente rural, para explorar en el urbano con todas sus variantes. En la siguiente tabla podemos observar las variaciones de lo anteriormente mencionado:

ESCENARIOS	1945	1946	1947	1948	1949	1950
Cintas Urbanas [%]	71	71	63	54	68	84
Cintas Rurales [%]	29	29	37	46	32	16

Tales cintas fueron repartidas entre los géneros primarios de la siguiente forma [también porcentualmente hablando]:

GÉNEROS	1945	1946	1947	1948	1949	1950
Dramas [%]	66	67	61	69	72	73
Comedias [%]	34	33	39	31	28	27

A raíz de que en ese momento se produjeran cintas de exclusivo carácter consumista [como única salida a la competencia], las productoras comenzaron a remover sus intereses y con ellos, los puestos de algunos funcionarios, ajustándose a la nueva era, la que renunciaba a las concepciones artísticas y confiaba en los proyectos seguros aunque mal filmados. El cine se inundó de mercenarios, que se olvidaban del carácter cinematográfico y lo veían como un negocio más que redituaba ganancias. Las autoridades fílmicas tuvieron que adaptarse a la nueva corriente y aquellos que confiaban en los ideales de antaño, los que formaron a la propia Industria, pronto verían eclipsadas sus oportunidades.

Así, las Productoras y Distribuidoras nacionales, hubieron de ajustarse a los requerimientos tales como la FILMEX bajo Gregorio Walerstein, el cual junto con Salvador Elizondo, Raúl de Anda, Jesús Grovas y otros que estaban al frente de la Asociación de Productores, eran acusados de mangonear los intereses de la misma. Figuras reconocidas como Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Miguel Zacarías [quienes se asociarían a personajes importantes en el ambiente capitalista, tales como Felipe Mier y Óscar Brooks, para la constitución de una Distribuidora que manejaría sus cintas], tratarían de hacerles frente, pues su presencia en el seno Industrial significaba la moralidad de sus cimientos. Por su parte, Películas Nacionales bajo la dirección de Héctor Domínguez Pingarrón continuaría representando a las cintas mexicanas en casa, tomando en cuenta el completo y absoluto apoyo del Banco Cinematográfico, y así, distribuiría filmes independientes, como los de Raúl de Anda, Santos Galindo, Rosas Priego, Ortiz Monasterios, entre otros; a Películas Nacionales también hubo de unírseles Jaime Menasce con su SUEVIA ULTRAMAR FILMS. En resumen, el Cine comenzaba a idealizarse desde dos perspectivas

muy distintas: la de una herramienta cultural que continuara con los principios pedestales de la Industria y como premio alcanzar la admiración a nivel internacional; y el de la herramienta pragmática, que buscara el interés monetario a costa del sacrificio artístico.

Por otro lado, un hecho técnico que cambiaría a futuro la suerte del cine de todos los países, se debía a la presentación del aparato llamado Televisión, el último gran invento del siglo del cual se derivarían una serie de discusiones con sus homólogos comunicativos; la historia en México se escribía de la siguiente manera:

El 7 de septiembre de 1946 fue inaugurada la primera estación de México y América Latina, en el laboratorio experimental, instalado en la calle de Havre número 74 (México, D.F.). Sin embargo, se puede considerar que las primeras transmisiones normales comenzaron el 26 de julio de 1950, de las 17 a las 19 horas, transmisiones que sólo fueron captadas por los 60 aparatos receptores que entonces existían. Esta emisora fue la XHTV, canal 4. Un año más tarde inició sus transmisiones regulares la XEWT, canal 2.

Tanto los canales 2 y 4, como el 5, que empezaría a funcionar años más tarde, fueron concedidos a la firma Telesistema Mexicano, S.A; de Emilio Azcárraga. Durante mucho tiempo Telesistema funcionó como un monopolio y planteó al cine una competencia que influiría grandemente en su desarrollo.³⁸

Mientras tanto, el departamento de censura continuaba haciendo de las suyas, castigando a las cintas **“El Suavecito”** [Fernando Méndez/1950] y **“Casa de vecindad”** [Juan Bustillo Oro/1950], las cuales sufrieron el “tijeretazo” por parte del Presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía, presidida por el Licenciado Jesús Castillo López [ex gobernador del estado de Morelos]; también la cinta de Adolfo Fernández Bustamante, **“Entre abogados te veas”**/1950, pasó por la anticipada revisión gubernamental.

Con el filme **“El Suavecito”**, se agravió la situación al ser considerada como un desprestigio hacia la nación, al mostrar los aspectos más denigrantes que abundan en las clases sociales bajas; incluso fue condenada a no obtener el permiso por parte de la Dirección Nacional de Cinematografía, para ser exhibida en el extranjero. Extrañamente, el filme de Méndez pudo comercializarse tanto en el país como en el extranjero; ahora se pensaba que los filmes populacheros podían ser necesarios para la sociedad, tal como lo fue la cinta **“Quinto patio”** [Raphael J. Sevilla/1950], que mantenía la comodidad rutinaria y la minoría de esfuerzo.

Filmes como **“Al son del Mambo”** [Chano Urueta/1950], **“La reina del Mambo”** [Ramón Pereda/1950] y **“Una gallega baila Mambo”** [Emilio

³⁸ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 4. Era. Op.cit. p.p. 146.

Gómez Muriel/1950], hacían referencia al ritmo homónimo de las cintas, bajo la presencia del músico Dámaso Pérez Prado; por su parte, los filmes de cabareteras comenzaban a presentar fastidio en el público, al igual que sucedió con los temas folclóricos en 1938.

Miguel Conteras Torres continuaba su lucha encarnizada contra el Monopolio de Jenkins, y eso le valdría la negación del Banco Cinematográfico para respaldar un proyecto ambicioso sobre la vida del revolucionario Francisco I. Madero; a cambio de eso, Conteras Torres tuvo que sentarse a ver como un filme de la categoría de la comedia **“Curvas peligrosas”** [Tito Davison/1950], obtenía un presupuesto de un millón de pesos. A la altura de eso, el cine nacional se despedía del periodista y argumentista Xavier Villaurrutia y de la actriz Virginia Fábregas, quienes fallecieron en el año. Los Arieles le rendirían tributo a **“Los Olvidados”** [Luis Buñuel/1950], galardonándolo con 11 de los 18 trofeos posibles, entre ellos mejor cinta y mejor director y mejor argumento.

Todos estos acontecimientos sucedían en una era que se autodenominaba por su misma actitud ante las problemáticas. Si desde el precedente industrial el cine mexicano se caracterizaba por la suma de sus esfuerzos en beneficio de la inversión, ahora sucedía lo mismo con el alto costo que implicaba la filmación, solo que en su propuesta se encaminaba hacia una mediocridad técnica que marcaría las siguientes temporadas, a excepción, claro, de sus últimas leyendas que por el momento [y nunca más] sostenían el perímetro artístico y la esfera ambiciosa.

4.4.1 Consolidación Cualitativa

Los cambios sociales, políticos y económicos que sucedieron en el país, acompañaron a los situados en la Industria Fílmica Nacional. Como nunca antes, la Cinematografía pendía del progreso estatal, fungiendo el más fiel retrato de la realidad que vivía la sociedad entera, reflejada en la marcada diferenciación de clases sociales. Ahora surgían status en las poblaciones urbanas con el aumento de las mismas, provenientes de los pueblos, ranchos y de todas las provincias posibles, que conformarían los barrios bajos caracterizados por su escasa cultura.

El cine mexicano debía lidiar no solo con los cambios en las sociedad, sino con lo que se gestaban en su propia Industria. Luego de la exitosa temporada que había significado *La Época de Oro*, sobrevino una crisis [la más decisiva para su desarrollo] que la comunidad fílmica se encargaría de hacer temporal. Rápidamente aparecerían remedios para recomponer el camino industrial, en la que todos sus integrantes, incluyendo la sección gubernamental, aportarían su granito de arena manteniendo con vida una cinematografía que peligraba ante el renacimiento de Hollywood y la reaparición de países europeos en los mercados hispanoamericanos.

La historia del cine mexicano había visto preceder un sin fin de medidas para cristalizar un medio de expresión artística, que había comenzado con la llegada de los emisarios franceses en 1896; los primeros usos que hiciera la población mexicana sobre el cinematógrafo, empezando por la complementación periodística, era un capítulo singular que se escribiría en los anales del instrumento más importante del siglo XX. La aparición del sonido real magnificó mundialmente las realizaciones, haciendo en México un complemento para la construcción industrial.

Son bien conocidas las intenciones hollywoodenses por el mercado hispano, que poco a poco lideró México, gracias a sus apreciaciones rancheras y viejas fórmulas que caracterizaron un estilo inconfundible que nunca se despojaría no solo de la Industria sino de la nación. La aparición de la Segunda Guerra Mundial, traducida en la desaparición de competencia fílmica y los intereses hollywoodenses, brindó a México una oportunidad que aprovechó para cimentar las bases de una Industria que a lo largo de cinco años mantuvo un auge definitorio para su desarrollo; nacía un *Star System* propio y la diversificación de géneros aumentaba para todo tipo de públicos. Esto también se debía al trabajo oportuno de valores fílmicos, representados por cineastas que hicieran escuela en Estados Unidos absorbiendo las mejores enseñanzas; esto quiere decir, personajes interesados en progresar su talento en pro de una rama artística, de una identidad cultural que al final rindiera frutos a nivel mundial.

A partir de 1946 comenzaría una etapa, la que nos confiere a la consolidación industrial, donde aparecerían las mejores películas que enmarcarían el contenido cualitativo; muchas de ellas continuarían la brecha que impusiera Emilio Fernández con sus primeras concepciones, realizadas en la *Época Dorada*, pero magistradas en éstos nuevos años. La fama del cine mexicano alcanzaría con hechura los más importantes festivales del mundo en la época, como el de Cannes, Venecia, Bruselas, entre otros; la crítica también se rendiría ante las imágenes y el trabajo argumental de sus protagonistas, que dibujaban la sociedad de un país tercermundista que no por su precariedad dejaba de ofrecer importantes expresiones al nivel de las grandes potencias, tal como lo calificaba el periodista francés Robert Favre Le Bret, en el Unifrance Films de París, a propósito de la importancia del Festival Internacional de Cannes:

*“Se trata, sobre todo, de revelar obras de alta calidad o nuevo estilo, como sucedió a partir de 1946 con las escuelas inglesa, italiana y mexicana, y de reunir en un medio escogido, ante documentados espectadores, lo mejor que los artistas del mundo entero puedan haber realizado o descubierto en cualquier parte”.*³⁹

A continuación, presentaremos las cintas que dieron pie a que en México se le considerara un modelo cinematográfico equiparable a las grandes naciones que fungieran como prácticas corrientes artísticas en cuestión de sus filmografías, así como los filmes más representativos de sus realizadores. Dividiremos en dos vertientes la siguiente selección: lo filmes populares que le dieran cara a la Industria filmográfica, ganando terreno en las

³⁹ Ibidem. p.p. 144

taquillas, en los mercados hispanos y en la vigencia generacional; y los filmes más importantes, que obtuvieran una identificación no tanto sintomática, sino cultural, mismos que representarían a la filmografía nacional en los diversos festivales mundiales.

FILMES POPULARES

Empezando por la autonomía comercial, llegaba a las pantallas **“Los tres García”/1946**, cinta que representaba el salto a un nivel cinematográfico más personal de su director, Ismael Rodríguez, al mismo tiempo que su nombre comenzaba a figurar en las mentes del espectador. Recordemos que Rodríguez había debutado en 1942, y que a partir de ahí, forjaría una carrera en la Industria; sin embargo, ninguna de sus cintas, había alcanzado la calidad de los directores de boga [Emilio Fernández, o Julio Bracho, por citar algunos] o incluso obtener un ápice de popularidad como lo tuvieron Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro o su propio hermano, Joselito con su recordada **“Ay, Jalisco, no te rajes”/1941**.

El menor de los Rodríguez apostaba por un género que comenzaba a ver su decadencia, la comedia ranchera; para esto, reforzaba un idilio fílmico con uno de los actores que apenas ganaba presencia en las pantallas: Pedro Infante. Éste charro cantor, que habría de darle competencia al propio Jorge Negrete, tampoco había logrado el gran salto hacia la notoriedad, protagonizando éxitos medianos. El dúo que conformarían ambos talentos a partir de ésta obra, los llevaría a consolidar la mayor fama, en cada uno de sus renglones; Infante, simplemente se convertiría en el actor estereotipo de la *Época Dorada*, el más carismático y querido por el pueblo mexicano, mientras que Rodríguez se uniría a la élite cinematográfica y portaría el gafete del realizador de películas con el mayor número de público; ésta última aseveración se debía a la conexión que desarrollaría con la concurrencia.

En la trama, Pedro Infante, Víctor Manuel Mendoza y Abel Salazar interpretaban a los primos *García*, cada uno con una personalidad distinta y entrañable [uno peleonero y mujeriego, otro adinerado y petulante y el último orgulloso y humilde]. Este trió, que se jactaba de valentía y del folclorismo ranchero que todo habitante rural manifestaba, vivía bajo el yugo de su abuela, interpretada por Sara García y que venía a ser la contraparte al machismo que proyectaban, ya que la longeva resultaba de una personalidad férrea, atrevida y moralista, emulando la famosa conducta patriarcal, muy instalada en la época. También participaban en la historia, Carlos Orellana [coargumentista con Rodríguez y Fernando Méndez] representando a la religiosidad muy practicada en los pueblos; Fernando Soto *Mantequilla*, como el elemento escudero que servía de pivote a la comicidad; Clifford Carr que por su condición norteamericana frente a tres exponentes del folclorismo rural, servía de las típicas bromas nacionalistas; y por último Marga López representando la belleza extranjera [estadounidense], que no sufría la misma suerte que su padre, pero sí en cambio del cortejamiento y de las disputas de toda clase por parte de los primos [maña común de los mexicanos muy reflejada en las pantallas].

Como una tendencia sistemática del director Ismael Rodríguez, tocaba el turno a **“Los tres García”**/1946 concederle una secuela. Alejándose de los parámetros de la comicidad, ahora el director se enfunda en el melodrama, igualmente situado en el ambiente ruralista bajo los mismos personajes, solo acompañados por un par más, para presentar **“Vuelven los García”**/1946. Los primos García vuelven a enfrentarse a la adversidad representada por sus enemigos, los López. Dos vástagos de los anteriormente vencidos, regresan para ajustar cuentas y provocar el mayor dolo en la familia protagonista: la famosa abuela, interpretada por Sara García, es asesinada por el sobrino López [Rogelio A. González] en plena boda entre los personajes de Marga López y Abel Salazar. El bandido huye a su guarida, donde lo espera su hermana [Blanca Estela Pavón], también enfrascada en la venganza.

El desequilibrio en la familia García se manifiesta con la desaparición de su único pilar, mismo que fungía como catalizador equilibrante entre las distintas personalidades de los primos. Mientras Pedro Infante se entrega al alcohol, como el más afectado por la muerte de su educadora, Víctor Manuel Mendoza se encarga de investigar el paradero del asesino; al llegar a la guarida donde casualmente es habitada únicamente por la bandida, comienza un enamoramiento entre ambos sin saber su verdadera identidad. El villano aparece solo para acrecentar su lista de enemigos y sumarle ahora la de su hermana, a quien considera traidora. El sobrino Infante/García, es quien se encarga de enfrentarse al villano, perdiendo la vida en el encuentro al igual que su adversario. Los García sobrevivientes unen sus vidas con sus amadas, al momento que la abuela en forma espiritual, concede el enlace.

La crítica calificaría los excesos de Rodríguez como impropios, pues sus historias se veían duramente desmoronadas en sus segundas versiones. Tanto Ross Fisher como Carlos Toussaint volvían a repetir en sus funciones de Fotografía y Escenografía, respectivamente.

Si la fortuna le había sonreído a Rodríguez con la apología ranchera de la mano de su mayor creación artística, Pedro Infante, el realizador cambiaba su mirada hacia los ambientes urbanos, aquellos que se denominaban nuevos y populares, en confidencia con la construcción de las estructuras sociales. Rodríguez presentaba su obra maestra consolidando el éxito en taquilla y alcanzando la mayor comercialidad, siendo el único realizador en tratar con fortuna ambos espacios.

“Nosotros los pobres”/1947 era un reflejo sintomático de la condición que representaba la urbe; con el aumento de las poblaciones ciudadanas, rápidamente se conformarían las clases económicas y por ende, las estructuras sociales. La nueva sociedad estaría integrada en su mayoría por grupos socioeconómicos inferiores, que se instalaban en los barrios que se dejaban adoptar por la cultura analfabeta. Éste público veía el modelo urbano como una aspiración, como el camino de las grandes oportunidades. La pluma de Ismael Rodríguez en compañía de la de Pedro de Urdimalas serían las encargadas de plasmarlo en forma de argumento.

La asociación que hacía el director del mundo arrabalero con su visión, embonaba acertadamente en la intencionalidad que buscaba en la obra: retratar un *“nuevo mundo”* con

sus limitaciones [como hemos mencionado eran económicas] y ventajas [el verdadero solidarismo, la esperanza ante la adversidad, y sobre todo una percepción más humana sobre la vida]. Para esto se valía de prototipos exclusivos, que generalizaban dicho sector; los vestía de lenguajes y actitudes significativas, inconfundibles como un olor.

Los esquemas saltaban a la vista en la cinta. La trama se centraba en la vida de un carpintero, llamado *Pepe el Toro*, protagonizado por Pedro Infante; éste humilde trabajador vivía con su hija, con su madre paralítica, y con la pena de arrastrar un luto. Sin embargo, la vida le albergaba felicidades no sin antes exponerlo a las pruebas necesarias. Antes, comenzaba un idilio con una vecina de buenos sentimientos, *La Chorreada*, interpretada por Blanca Estela Pavón; ambos desempeñaban un enamoramiento engolosinado, adornado con canciones cursis [de la que sobresaldría *Amorcito Corazón*, todas provenientes del talento de Manuel Esperón]. La envidia y la avaricia propiciaban la infelicidad de la pareja: *Pepe el Toro* era acusado de un crimen que no cometía, mientras ella, acosada por un millonario que ni con todo su dinero podía obtener la felicidad [en este caso casi exclusiva de los pobres]. El curso de la historia albergaba parentescos insospechables, como la paternidad del infante; el sorprendente vuelco de tuerca se daba cuando la mujer prostituta, aquella que parecía sostener una relación con el protagonista arrabalero, resultaba ser su hermana, pero también madre arrepentida y avergonzada, de la inigualable precoz [ésta última en la figura de Evita Muñoz].

Pepe el Toro habría de superar una gran barrera de adversidades, solo para demostrarse su fe frente del público. Pedro Infante se volvía un docente de la vida [con gajes de superación, amor y lucha a base de humildad], que consecuentemente se convertiría en un estereotipo no solo del Cine Mexicano, sino de una sociedad en general. No es de extrañarse su éxito, pues su simpatía se ajustaba al estilo populachero que producía Rodríguez en sus filmes; y sin duda la pareja que conformaría en pantalla con Pavón, se convertiría en un símil de los personajes amorosos Shakesperianos, muy al estilo mexicano.

Carmen Montejo dándole vida a la *Tísica* [la madre arrastrada a la mala vida], María Gentil Arcos como la madre invalida [la cual alcanzaba una emotividad en la escena en que sin poder hablar presencia un robo], Miguel Inclán, Katy Jurado, Julio Ahuet en extraordinarias participaciones [como el padastro gandalla de Pavón, *la que se levanta tarde* y el preso que protagonizaba con Infante una batalla épica en la cárcel, respectivamente], completaban el reparto de personajes inolvidables, que enriquecían aún más la cinta. Mención aparte merecen dos “criaturas” de esta obra, *La Guayaba* y *La Tostada*, un par de borrachitas que simbolizaban la pulpa del folclor citadino.

Los hermanos Rodríguez producían la cinta; José Ortiz Ramos elaboraba la fotografía, figurando por vez primera en esta categoría, ya que hasta ese momento había pasado inadvertido en la comunidad fílmica. Carlos Toussaint se encargaba de la escenografía, en este proyecto que tenía registraba un costo aproximado de 400 mil pesos.

Alejándose del melodrama pueblerino y de las atribulaciones revolucionarias, Emilio Fernández era otro director que se adentraba en el género cabaretil, bajo la cinta **“Salón México”/1948**. Con un argumento de él mismo y de su inseparable compañero artístico

Mauricio Magdaleno, construirían una historia ubicada en los más bajos mundos del arrabal, donde converge un cabaret, el Salón México [que sí existió en la vida real], lugar en el que se desarrolla una historia de amor, pero no pasional sino de una hermandad, sustentada por el sacrificio.

En la trama, Marga López interpreta a una fichera que trabaja como tal, viéndolo como único remedio seguro para conseguir dinero; su pena lleva la recompensa invertida en la educación refinada de su hermana [Silvia Derbez]. En el camino, López vive la vicisitud del amor: por un lado y sin buscarlo, recibe las atenciones de un policía [Miguel Inclán] y por otro, el acoso moral y económico del padrote/villano [Rodolfo Acosta]; pronto su sacrificio rinde frutos, pero le resulta costoso buscando no solo el provenir de su protegida sino la mejor de las imágenes.

Emilio Fernández se vale de anteriores trabajos como **“Las Abandonadas”**/1944, para mostrar a una mujer que por amor a los suyos es capaz de explorar los más infames trabajos, aunque ellos le trastoquen su dignidad. Construye dos mundos paralelos, tan reconocibles como inconscientes en su amalgama: el escenario de la niña educada está respaldado por los adornos de la civilidad, la confianza y la cultura; ingenua a la base que le permite desarrollarse, su mundo mediante ella, se liga al de su hermana, donde los humanos buscan la sobrevivencia cada día. En ese otro espacio, donde abunda el arrabalerismo [más confiable para el director], existe una diversificación adiestrada por los instintos; la conveniencia aflora entre hampones, amantes, alcohol y asesinatos; ahí vive una mujer que porta los principios del melodrama mexicano: sacrificio, abnegación, etc. Como una pequeña recompensa a la fatalista suerte, la mujer recibe el apoyo de un hombre, también arrastrado por la humildad, la ignorancia, pero sí poseedor de un amor sin prejuicios. No es de extrañarse que el director, al retratar un universo ajeno a sus anteriores obras, se familiarice con ese personaje pintoresquista, representando a la ley incorruptible aún cuando se manifieste en el lugar de los oscuros negocios; Miguel Inclán quien le daba vida a ese hombre, remitía lógicamente a aquellos personajes que le habían dado fama: el de los villanos que fácilmente podían traspasar la línea de la decencia; sin embargo, Fernández lo alistaba y lograba sacarle “al monstruo” un sentimiento puro y bondadoso, sin alejarlo de sus aspiraciones [escena en la que admiraba el traje de Roberto Cañedo] que lo hacían más creíble por su grado de imperfección.

Ambos mundos, el simbolizado por la sofisticación donde en las aulas se habla de los héroes nacionales públicos, mientras que los anónimos no tienen cabida [como la hermana que se sacrifica]; y el representado por las más directas raíces en donde se practica el danzón y las emociones fuertes, son retratados por el lente de Gabriel Figueroa, con claroscuros elaborados y luces que le daban matices a las acciones en el cabaret.

“Salón México”/1948 significaba un punto de partida en el género, ya no artificial como lo habían impuesto todas las *Santas* del cine, sino verista; la imagen que se apreciaba en **“Nosotros los pobres”** [Ismael Rodríguez/1947] sobre la vida arrabalera parecía prefabricada, mientras que las demás cintas cabareteras perecían el mismo destino. La obra de Fernández adquiría una autosuficiencia que reforzaba el cine prostibulario.

Regresando a la brecha populista, la cual ya estaba abierta con Ismael Rodríguez, los personajes arrabaleros comenzaban ser descubiertos y Alejandro Galindo llegaba para dotarlos de un pintoresquismo verista [centrándose en problemáticas más terrenales], todo expuesto con el filme "**¡Esquina bajan!**"/1948. La lucha sindical fue la premisa que tomó Galindo para presentar las aventuras de un camionero interpretado por David Silva y su cobrador Fernando Soto *Mantequilla*, por impedir la consumación individual de un villano que representaba la competencia vial. Estos personajes vivían libremente sin preocuparles su condición económica; también aspiraban a una pequeña burguesía, pero se sentían más cómodos con la preservación de su fuente primaria, y la honorabilidad que eso implicaba.

Galindo hacía gala de su oficio cronista al presentar bajo una serie de imágenes las desventuras cotidianas de un simple camionero, orgulloso e impulsivo, pero honrado con su trabajo; solo se permitía darse un par de ventajas, como cuando iba a dejar a la chica a su casa, considerando que eso no le afectaría de sobremanera a los pasajeros; sin embargo, dentro de ellos viajaban los villanos secuaces de un Víctor Parra, quienes sí se merecían eso y más. Por otro lado, Silva era despedido un sin fin de veces, y siempre acudía el Sindicato como la figura paternalista para sacarlo de problemas; como una alegoría de la relación padre e hijo, la asociación de trabajadores aguantaban los desmanes de Silva, que pronto tuvieron un límite. Los trabajadores de Galindo parecían no darle importancia a su status social: Silva al ser despedido, aceptaba sin reparo la chamba de chofer de un carro de basura.

La apoteosis de todos los superhéroes es cuando acuden en sus alegóricos automóviles a salvar el mundo; en otra escala, el héroe Silva hacía lo mismo [en ese caso el Sindicato], en su útil camión basurero. Alejandro Galindo dignificaba a los pobres, agrupándolos a la sociedad y no marginándolos como una clase desprotegida. Su visión resultaba risible tal vez, pero esa era la mayor aproximación [superando a la de Ismael Rodríguez] a la atmósfera arrabalera. Curiosamente eran los hermanos Rodríguez quienes producían la cinta, especializándose en el género de boga.

A su vez, el público exigía que las aventuras de *Pepe el Toro* continuaran; muy obediente a ello, Ismael Rodríguez filma la secuela de "**Nosotros los pobres**"/1947, titulándola "**Ustedes los ricos**"/1948, buscando satisfacer la necesidad mencionada y refrendar el éxito sustancial que proporcionaba la cinta, que por ende alcanzaba lo económico. La trama acercaba aún más a los pobres con los ricos. El vínculo lo producía el pasado del personaje de *Chachita* [Evita Muñoz], la niña precoz que vivía felizmente con su padre putativo [Pedro Infante], *la Chorreada* [Blanca Estela Pavón], esposa de éste último y el hijo de ambos, "bautizado" como *Torito*, teniendo como telón a toda la vecindad entera que pronunciaba los acordes de *Amorcito Corazón*, canción famosa de Manuel Esperón y ya remitente de toda una generación. Las extrañas incidencias [o mejor dicho el destino] juntan a *Pepe* con el verdadero padre de la niña, en la figura de Miguel Manzano. *Pepe Infante*, o *Pedro el Toro*, que para el caso era lo mismo, aún no puede olvidar el abandono de ese hombre sobre su hermana, la ya fallecida *Tísica* [Carmen Montejo], pero sobre todo a *Chachita*. Manzano quien es un hombre millonario, vive

casado con Nelly Montiel, aunque su matrimonio esconde la infelicidad de no poder acrecentar la familia; por eso, el acaudalado intenta comprar con dinero el cariño de la niña [ya no tanto] Chachita, quien sufre de las humillaciones escolares debido a su condición. Rápidamente cae a la tentación y eso provoca el recelo en Infante. A la problemática social, se añade el regreso del *Tuerto*, presidiario que escapa de la cárcel, quien había protagonizado en la precuela una encarnizada lucha con el protagonista, resultando de ella la pérdida de su ojo. Éstos villanos, provocan un incendio en la morada barriobajera de *Pepe el Toro*, dejando como saldo la muerte del *Torito* y la de Manzano, en su tarea por rescatar a *Chachita* de las llamas. El dolor embarga tanto a Infante como a su mujer, quienes ven mermadas sus ilusiones con el cuerpo calcinado del niño. Al final, los maleantes pelean en la azotea de un edificio con el héroe, saliendo éste victorioso. La abuela de *Chachita*, quien ha quedado sola por la muerte de su hijo, siente la necesidad de integrarse a la familia arrabalera [donde únicamente encontrará la verdadera felicidad], compuesta por nuevos integrantes: los gemelos, hijos de *la Chorreada* y *Pepe el Toro*.

Pedro de Urdimalas, Rogelio A. González, Ismael Rodríguez y Carlos González Dueñas se reunían para elaborar el argumento de la continuación serial, que tanta fortuna había traído en épocas dubitativas; al final, tanto Rodríguez como A. González terminaban por adaptar la historia, y librar el precepto generalizado de la suerte de las segundas partes. Si bien **“Nosotros los pobres”** significaba un destello innovador, lacrimógeno e identificable, el equipo de Rodríguez explotaba las ventajas melodramáticas bajo la mitología alcanzada con la primera cinta. Ahora la relación del humilde con el “ricachón” se debía más a cuestiones morales que sociales; *Chachita* se encontraba inmersa en ambos lados, y como toda adolescente sucumbía a los encantos económicos, justamente como lo habría deseado cualquier soñador de la vida real. El pecado se componía con el recuerdo de los más puros valores adquiridos en el Barrio, lugar a donde verdaderamente pertenecía; anexadamente el amor pueril tocaba a sus puertas con el *Atarantado* [así era conocido en la cinta], pero noble Freddy Fernández, el mismo que chocaba con todo lo que se le presentaba enfrente. Las desgracias no podían faltar, y si en la primera cinta se moría Carmen Montejo sin poder disfrutar de su hija, ahora la suerte empeoraba; *Pepe el Toro* y *la Chorreada* [por supuesto también el público] debían soportar la muerte del pequeño *Torito*, en medio de las grandes llamas que hubieron de captar el lente de José Ortiz Ramos. Ni siquiera la ya conocida valentía de Infante lograba salvarle la vida, desembocando en una de las memorables escenas del cine mexicano: *Pepe el Toro* sale casi de las brazas con el niño envuelto en un sabana; *la Chorreada* espera afuera impaciente, detenida por sus colegas; a él no le importa haber respirado parte del humo que salía del incendio o sufrir alguna quemadura de alto grado; lo único que quieren los protagonistas es ver el estado del *Torito*, y porque no, el espectador tanto o más que ellos; la cámara se acerca al momento en que se destapa la sabana y la reacción facial de Blanca Estela Pavón lo dice todo; tocaría a Pedro Infante aullar a su hijo calcinado, por varios segundos.

Superado eso, las peleas truculentas no quedaban en el olvido; el héroe debía enfrentar no a uno, sino a tres adversarios sobre el techo de un largo edificio. Los villanos pisaban las manos de Infante buscando que así cayera más rápido al vacío, pero éste sacaba fuerzas de

flaqueza y producía que la situación se tornara a su favor. La intriga de ésta escena solo era superada con la que interpretaba el personaje de *El Camello*, quien caía sobre las vías del tren, en su desesperado intento por avisar de los planes de los maleantes, sin poder alejarse en el momento en que la maquinaria del tren le cercenara las piernas.

El título de la obra, especificando a la segunda persona en plural y otorgándoselo a los adinerados, llevaba un mensaje implícito socialmente hablando. Con esta premisa, el director buscaba traspasar la pantalla y decirle al espectador “*yo soy uno de los tuyos, al que saludas en cada esquina y con el que te reúnes para festejar... cualquier cosa; y ese de enfrente es el rico, el que no sabe amar, ni mucho menos ser feliz*”. El arribo de Mimí Derba a la vecindad, en su papel de la abuela solitaria, proporcionaba el resultado de la teoría hedonista expuesta por Rodríguez en el filme; la señora pomposa, ahora debía compartir la mesa con *la Guayaba* y *la Tostada*, no sin antes recibir la desinteresada aceptación de los pobres.

Luego de estudiar a las poblaciones arrabaleras en cintas como “**Campeón sin corona**”/1945 y “**Esquina bajan**”/1948, Alejandro Galindo postraba su atención en la clase media ciudadana; pero no era aquella que se encontraba influenciada por modelos españoles que tanto se manifestaba en el cine mexicano, o aquel que retrataba familias con trasfondos pequeñoburgueses. La clase media que merecía Galindo tenía que ver con su agudo sentido de la observación y que repercutía en la veracidad de sus obras. México se encontraba en un punto climático: el país venía saliendo de una crisis económica, mientras que Estados Unidos se reactivaba a nivel mundial, gracias a sus estrategias globalizantes; el manejo que haría éste último en sus mercados sería fundamental para despertar de letargo que le había dejado la Guerra; al apoyar México los designios alemanistas sobre proteger la inversión extranjera, se favorecían las actividades comerciales. Las familias mexicanas se encontraban en el cambio sociológico que eso determinaba, y pronto las viejas costumbres desaparecían con el llamado nacionalismo que había surgido gracias a la actividad post revolucionaria.

Esa transición mencionada era lo que Galindo captaba en su cinta “**Una familia de tantas**”/1948; una familia cualquiera servía de modelo para presentar no solo los cambios tecnológicos que repercuten en todo desarrollo social, sino también los morales, que iban de la mano con los primeros y que trastocaban la armonía mexicana que tanto había sido expuesta con prejuicios.

La trama abordaba a una familia actual clase mediera que aún conservaba la educación paternalista, bien impuesta desde el mandato porfiriano. Fernando Soler y Eugenia Galindo eran padres de cinco hijos: los jóvenes Isabel del Puerto y Felipe de Alba; la quinceañera Martha Roth; y los niños Alma Delia Fuentes y Manuel de la Vega. Todos viven bajo las órdenes conservadoras de Soler, quien mantiene a raya sobre todo a sus hijas, en una condición machista. Del Puerto huye de la casa luego de que su padre la abofeteara solo por haberla visto besándose con su novio. Roth sufre también la tiranía al construirle un futuro matrimonial sin su consentimiento. Pronto llega un vendedor de artículos eléctricos en la figura de David Silva; él y Roth se enamoran, pero Soler impedirá

su noviazgo. Roth huye de la boda organizada, para reunirse con Silva ante el desaprobado del jefe de la familia y el silencio de los demás integrantes.

Lo sociología expuesta por Galindo en **“Una familia de tantas”**/1948 planteaba puntos de partida para descifrar el valor moral que se vivía en la sociedad mexicana. No eran pocas las familias en las que aún se practicaba el machismo. La cultura mexicana continuaba esbozando síntomas paternalistas y la educación daba sus mejores muestras retrogradadas. En las historias del cine mexicano se salpicaba tal condición, donde la mujer no tenía el mismo valor que el hombre, siempre vista en labores domésticas, o en el peor [o mejor dependiendo de quien lo vea] de los casos, como objeto sexual. Los hijos estaban destinados a obedecer sin contradecir a sus padres, con la esperanza de igualar en sus futuros senos familiares, la prolongación de lo vivido. El machismo era una mitología difícil de acabar.

Galindo ponía el dedo en la llaga; ¿y si los hijos se atrevieran a cambiar las costumbres educativas? Respaldados por lo aprendido en las aulas, o por la globalización inminente de países primermundistas, el ignorantismo se extinguía llevándose consigo mismo la tan afamada cultura machista. No es que los hijos retaran a sus padres o quisieran cambiar los roles; solo abogaban por una libertad fundada en el respeto. Las heroínas de Galindo asumían la responsabilidad al dejar el seno familiar, con la fe de ganar una identidad en la sociedad.

Tal como sucediera con el esclavismo, la cultura machista se opacaba, dando libertad de expresión, igualdad en los sexos, y armonía familiar con las debidas jerarquías, necesarias para el equilibrio. Sin embargo, tales condiciones se veían amenazadas por el maniqueísmo que engendraba la Globalización. El consumismo podía dictar las reglas de la educación mexicana. Por lo pronto, Alejandro Galindo daba un avistamiento con su excelente sentido de observación, de las nuevas relaciones entre padres e hijos, que arrastraban diferencias educativas. Cabe señalar en el aspecto técnico la asociación que parecía establecer con José Ortiz Ramos en la fotografía y en la interpretativa con David Silva, pues volvía a participar en un plano primario.

La comedia del Cine Mexicano marcaría una nueva era con **“Calabacitas Tiernas”**/1948, tal como sucedía a principios de la década de los cuarenta con el arribo de *Cantinflas* a la Cinematografía. En 1938 debutaba en la dirección el capitalino Gilberto Martínez Solares con la cinta **“El Señor Alcalde”** y partir de ahí, se especializaría en el género cómico con buenas críticas por parte de la prensa. Sus cintas se mantenían en la preferencia del público por su grado de entretenimiento; sin embargo, su alto sentido de apreciación recreativa no era explotado debido a la falta de un representante que igualara “su idioma”. Durante la época de crisis que sobrevino una disminución de cintas y una clara aportación por los géneros probados, Solares fue de los pocos realizadores que se mantuvieron leales a su estilo, saliendo adelante en la mayoría de las ocasiones. Precisamente durante esos tiempos, donde gobernara *Cantinflas* en el apartado, el cómico Germán Valdés *Tin Tan* [quien ya había debutado] ascendía a papeles protagónicos, mismos donde se le notaban aptitudes que no eran pulidas. ¿La razón? El director de las cuatro obras

donde *Tin Tan* interpretaba al héroe, era un hombre confiado en las vetusteces porfirianas [y mal hechas por cierto] ya inoportunas, de nombre Humberto Gómez Landero.

Tin Tan veía mermadas sus capacidades a falta de un buen director de comedia, que lo comprendiera; paralelamente Solares necesitaba a un exponente compatible para el género en que había confiado. El destino los juntaría solo hasta el término de la tormenta que había desatado la problemática industrial. "**Calabacitas Tiernas**"/1948 era el inicio de una serie de filmes que representarían la justificada comercialidad de la temporada. Por su parte, *Tin Tan* igualaría con su calidad artística, el efecto de *Cantinflas*.

La trama estaba compuesta por enredos, donde al personaje miserable de *Tin Tan*, lo hacen pasar por dueño de un cabaret, buscando el verdadero patrón librarse de una fuerte deuda monetaria. La comedia de Solares recuerda a las musicales panamericanistas de inicios de la *Época Dorada*, donde se presentaba a la unión americana amalgamada, a través de los personajes, envueltos en ritmos hedonistas. En esta ocasión, el panamericanismo se reflejaba en el grupo de las *calabacitas tiernas* [para beneplácito del hombre], con la argentina Rosita Quintana, la cubana Amalia Aguilar y la brasileña Rosina Pagán, estas dos últimas interpretando su nacionalidad en el filme, acompañados de Jorge Reyes y Nelly Montiel. *Tin Tan* demostraba sus dotes danzantes con las mencionadas, en las canciones de Federico Ruíz, Emilio Rente, Gabriel Ruíz y el propio Germán Valdés. El lente que retrataba los números musicales así como el resto de la obra, era el de Agustín Martínez Solares.

Tin Tan conseguía con su capacidad de improvisación, su lenguaje arrabalero [mezclado con las características de su personaje del "pachuco"], y su simpleza vodevilesca, el debut al *Star System Mexicano*, consagrándose como lo hacía Pedro Infante, por su sencillez y su invalidez a la presunción. Cabe destacar la participación en la cinta de Marcelo Chávez, inseparable amigo del cómico, quien lo había acompañado durante sus inicios en el Cine, y quien más adelante formaría parte del "elenco de *Tin Tan*". Otros personajes que tomarían parte en ese grupo y que también aparecían en éste filme, eran los hermanos del cómico, Ramón y Manuel *Loco* Valdés. En la parte Literaria, Juan García tomaría un lugar privilegiado en asociación con Solares, pero por lo pronto, se encargaba de los diálogos del argumento hecho por Eduardo Ugarte. La cinta tenía un costo aproximado de 300 mil pesos.

Alejandro Galindo continuaba con la secuela de las aventuras de los camioneros y sus problemas sindicales, haciendo la mejor de las segundas partes de todas las empresas existentes de la época [tales como las de Ismael Rodríguez con su *Pepe el Toro*, o los primos García]. Con "**Hay lugar para... dos**"/1948, ahora Galindo le daba más peso a la domesticación del héroe que encarnaba David Silva, pues recordemos que en "**Esquina bajan**", Silva recuperaba su trabajo luego de detener al villano que acabaría con el gremio vial. Si lo hubiera ambicionado, Silva habría quedado como el nuevo presidente, pues a esas alturas llegaba su fama por los demás compañeros; pero su lealtad a la cooperativa, y su justificado conformismo lo detienen. Las herramientas explicadas hasta ahora presentan un simple melodrama con las mismas características: un hombre

afortunado en el trabajo y en el amor [pues ya tenía el de Olga Jiménez] que por si fuera poco, triunfaba en el deporte, acrecentando la idolatría que le profesaban los colegas. Galindo retomaba la anécdota de **“Campeón sin corona”/1945**, que en definitiva era un filme artífice para la actual época, poniendo en la peor de las incertidumbres al héroe: ni el dinero, la fama o las mujeres igualaban la verdadera felicidad que vivía hasta antes de encontrarse en su nueva posición.

El lenguaje que aportaba en los diálogos Galindo, el retrato eficaz de José Ortiz Ramos y en general la producción de nuevo de los hermanos Rodríguez, acababan por presentar la demagogia del pobre que lo emborracha la fortuna. En conclusión, Galindo daba cátedra de moral con el humilde que debía aceptarse como tal sin pretender algo que no era y sobre todo, no olvidar sus orígenes ni a su gente, los únicos con los que en verdad aprende a conocer la felicidad.

Por fin llegaba a las pantallas la realización cabaretera que justificaba su venta sexual al espectador, alejándose de las convencionalidades que ofrecían las otras del mismo género. Su contenido reflejaba la apuesta a la nueva fórmula [pasiones desafortunadas y parentescos insospechables] de manera específica y revolucionaba el personaje de la prostituta como estándar de un periodo vecino. Nuevamente los productores Calderón eran los artífices de la mejor representación anual del prostíbulo como escenario sintomático de la realidad instalada en el gobierno alemán. Para tal práctica, los distintos departamentos convergían al unísono llevando a los mejores representantes de su rama y deviniendo a los anteriores experimentos que sirvieron como preparación para pulir una obra exportable [al nivel de las de Emilio Fernández] de corte arrabalero. Alberto Gout quien llevaba varios intentos haciendo apologías lupanarias, se valía por primera vez del talento literario del español Álvaro Custodio, atinando la intencionalidad retórica y cinematográfica; sobre Custodio, sucedía el caso curioso de su arribo al mundo prostibulario: en virtud de la necesidad económica, sacrificaba sus pretensiones artísticas y personales, para sumergirse en los límites del populismo [casi siempre ligado a la comercialidad], logrando involuntariamente un argumento virulento, mismo que reflejaba su satisfacción laboral; este último adaptaba el libreto con la ayuda de Carlos Sampelayo. Por último la interpretación cabaretil recaía en la figura de la vedet cubana Ninón Sevilla, incrustada ya en el *Star System Mexicano*. El título de la cinta, sería **“Aventurera”/1949**.

En la trama, Sevilla vive armoniosamente con su familia hasta que un hombre ajeno entra en ella; su inocencia y mala suerte la llevan a caer en los conductos de la indecencia hasta convertirla en una prostituta. Sin embargo, la joven mantiene su “pureza”, y estalla una botella en aquel que separó a sus padres y le arrebató la felicidad familiar. Otra vez la fatalidad la lleva a cruzar camino con un hampón interpretado exitosamente por Tito Junco y por un homólogo chantajista. El gran giro de tuerca sucede en el impensable parentesco de su nuevo enamorado, el decente y millonario Rubén Rojo y Andrea Palma, en su doble vida de proxeneta de la joven y madre sensible del enamorado. Es ahí justamente donde la prostituta de Gout/Custodio le da un giro al prototipo y se convierte en una arpía que le da rienda suelta a su sadismo valiéndose de su sensualidad como arma para manipular a los hombres, sea su marido, su cuñado, un matón de poca monta, y chantajear a su futura suegra, la cual les esconde a sus hijos su verdadera vocación. Los prejuicios en torno a éste

personaje se vuelven realidad y ella actúa descaradamente como si gozara de sus atrocidades, de su poderío.

Simbólicamente, cabe mencionar la simbiosis de la cabaretera en **"Aventurera"**/1949, con la participación de Andrea Palma, quien se presentara de manera inaugural en el género con **"La mujer del puerto"** [Arcady Boytler/1933], toda abnegada y mártir como la mayoría de las pecadoras del cine mexicano; ahora a ella le tocaba ser parte de las víctimas del nuevo prototipo prostibulario, como cediendo su lugar a la que mejor llenara sus zapatos; y esa mujer no podía ser otra que Ninón Sevilla, un tipo actoral extraño que encajaba en la mitología nacional, gracias a la sensualidad que reflejaba en pantalla, combinada con sus rasgos de inocencia [de ahí el termino extraño]; su habilidad para el baile y su inexperiencia sobre todo, la hacían terrenal y por ende identificable. Su presencia alcanzaría latitudes tan particulares como Francia, cuna de la cinematografía donde se le compararía con artistas de la talla de Greta Garbo entre otras. Mientras tanto, Alberto Gout no solo lograba su mejor obra, sino que conseguía realizar un producto rentable para los mercados, prestigio en las revistas mundiales más importantes [*Cahiers du Cinema*] y elogios de críticos [se decía que con este filme Gout alcanzaba una especie de surrealismo], situación privilegiada hasta antes, solo por la labor de Emilio Fernández y nadie más.

La música era un elemento importante en éste tipo de cintas, y para **"Aventurera"**/1949, Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado se encargarían de realizarle arreglos, acompañados de la inspiración de Agustín Lara, autor del tema principal de la obra. El lente de Alex Phillips retrataba la odisea.

El gran director urbanista Alejandro Galindo vuelve a las pantallas con **"Confidencias de un ruletero"**/1949, una comedia de tintes melodramáticos, en donde continúa su apología por el mundo arrabalero, las problemáticas laborales y las espontaneas situaciones de una clase social apenas asomada en el celuloide. De su anterior cinta **"Esquina bajan"**/1948, toma el puesto de chofer de camión que interpretara David Silva, y se lo otorga a Adalberto Martínez *Resortes* en forma de taxista, solo para deleitar al público a través de vistas ciudadinas folclóricas, muy poco ofrecidas, en donde por antonomasia se visualiza hasta la identificación. Dato curioso es la construcción de éste argumento, con la colaboración de Gunther Gerszo, a quien se le conociera en la Industria por su trabajo como Escenógrafo.

Aunque **"Confidencias de un ruletero"**/1949 resulte una obra populachera al modo de Ismael Rodríguez, y que por vez primera Galindo presenta la figura del adinerado exagerándolo hasta la ridiculez, no deja de ser espontanea sin perder su alto grado de visualización, en base a los diálogos, actitudes, impulsos y manifiestos. Un ruletero sirve de enlace para sacar el pintoresquismo de una ciudad que Galindo nunca permitiría dejar de retratarla, y que muy a su pesar de la comedia con que trata a sus personajes en parentesco con la parodia, sale bien librado de la trampa a la que caen la mayoría de los directores, al crear urbes irreales. La aportación de *Resortes* respaldado por un buen director, ayudó a revitalizar no solo las apreciaciones arrabaleras de la época, sino al género humorístico muy instalado en la repetición; tanto él como la joven Lilia Prado en

su papel de mayor importancia hasta el momento, tomarían como referencia ésta cinta para encumbrar sus carreras en el cine mexicano.

Tras una ausencia de tres años en el cine mexicano, el aragonés Luis Buñuel regresaba a la dirección con una **“El Gran Calavera”/1949**, comedia, realizada más como un capricho del protagonista Fernando Soler. Recordemos que en su anterior cinta **“Gran Casino”/1946**, su debut no había sido el más exitoso pues una serie de problemas lo llevaron a amputar sus pretensiones artísticas y el resultado hablaba por sí mismo; ese fracaso equivalía a una pérdida económica para su productor Óscar Dancigers, quien por el momento apostaba más por la carrera de la argentina Libertad Lamarque en busca de recuperar lo invertido con ambos. Ahora Buñuel debía sujetarse a un proyecto convencional, como los que hubo de realizar en tiempos de la Filmófono española, para amortiguar su permanencia en la Industria y luego concebir obras autorales como las que se le identificaba. Dancigers volvía a producir la cinta, pero ahora en compañía de un Fernando Soler que buscaba el lucimiento personal y de entrada tenía intención de dirigir el proyecto, con Buñuel como técnico. La pieza del español Adolfo Torrado, adaptada por Luis y Janet Alcoriza, sería la apuesta con la que el ibérico regresaría al celuloide nacional.

“El Gran Calavera” no ofrecía más que los mismos convencionalismos de la época, bajo la premisa de “el dinero no hace la felicidad”; el humorismo era sutil, y Buñuel procuraba eludir el sentimentalismo en la pareja de enamorados, Rosario Granados y Rubén Rojo; esto lo lograba pero la presencia de Soler lo regresaba a los principios del melodrama, tintes con que eran cargadas todas las obras pedagógicas de la época. Aún con todo y sin llegar a ser su mejor obra, de éste proyecto se desprendían algunas escenas dignas de mencionar, como en la que el protagonista Soler llegaba a su casa borracho e insultaba a los invitados, entre ellos una mujer aristócrata ya entrada en años, con un ligero bigote como el de cualquier hombre; o aquella inicial en que solo se vislumbra algunos pares de piernas que denotaban la diferencia de clases sociales; cuando los enamorados se declaran su amor, y que por un descuido las palabras se escuchan por el altavoz del carro que se supone debía anunciar todo tipo de propaganda; la insinuación amorosa y hasta sexual [ya que Buñuel no se tenía permitido las escenas de beso] de la declaración que el joven vertiera sobre su amada, mientras ella lame la bola de su helado; y por último y más sobresaliente, la secuencia final en el momento en que ella se dispone a casarse con otro, impuesto por su padre, mientras el joven llega en su singular carro y con su sonido entorpece las palabras del padre en la ceremonia: las frases llegan a mezclarse provocando enunciados chuscos. Estas expresiones, junto con el sacrificio de Buñuel sobre lograr mejores obras mediante el éxito en taquilla, eran justificables y rescatables de la obra en turno.

El proyecto que fue **“La Oveja Negra”/1949**, servía para dos cuestiones: para reforzar el mito en el cine mexicano llamado Pedro Infante y para trascender como pocas veces a la comedia ranchera a través de una dialéctica provinciana y su escala de valores. Ismael Rodríguez era el causante de tales prodigios en la Industria y cabe mencionar la indiscutible participación de Rogelio A. González como coargumentista con quien tiempo atrás venía dignificando artísticamente el mundo ranchero; esto quiere decir, que el Charro ya no era un simple macho que gusta de pelear y llevar serenata a las mujeres, sin olvidar su

osada condición. Tal como pudimos apreciar en **“Los tres García”**/1946, el héroe se dotaba de sensibilidad sin caer en la cursilería, aunque en dicha cinta se ensalzaba la personalidad a través de tres ángulos disgregados, pero funcionales entre sí. En **“La Oveja Negra”**, la nueva apuesta provinciana del populista Rodríguez, quien se debatía como espectador y realizador de melodramas, se enfrascaba en una problemática social y hasta política: el paternalismo en crisis. Fernando Soler, el encasillado padre de familia autoritario debe lidiar con el impulsivo hijo en la figura de Pedro Infante; de este choque saldrían concepciones religiosas, resumidas en el tercer mandamiento, como todas las aspiraciones demagógicas que aparecieran en las cintas del director.

“La Oveja Negra” abordaba el género melodramático familiar muy de moda en la época, y retomaba las aspiraciones porfirianas que abundaron en anteriores años. Era un acierto contratar a dos actores que le dieran colorido con su personalidad a los personajes, que alcanzaría un grado verista tanto en interpretación como en escenario, aún cuando estos fueron realizados en estudios, mismos que emulaban la irrealidad del cine de Rodríguez. La exposición de las dos vertientes de la cinta, los padres intransigentes e hijos sacrificables, regocijaba con frescas alternativas de un género muy explotado como el rancharo. También el cambio de espacios, dejando atrás las atmósferas jaliscienses o de todo el bajío, para adentrarse al norte de la república, donde se habla con franqueza y se tipifican los sujetos con sus características regionales, constituye un acierto. Los personajes de Infante y Soler se desenvuelven idénticos aunque a primera instancia pareciesen distintos; el padre se convierte en el hijo irreverente y el hijo se convierte en el padre protector. No es más que ésta premisa la que le diera fortuna a Rodríguez, quien continuaba explotando el folclorismo de la comedia ranchera.

Ya para la secuela, **“No desearás la mujer de tu hijo”**/1949, tanto Infante como Soler deben cargar con el dolor de no contar con la mujer mediadora de ambos. Padre e hijo juran ante la tumba de la madre no suplir su presencia, coincidiendo en una relación mutua más cordial, como lo quería la finada. Sin embargo, la presencia de las mujeres rompe con el trato y pronto las humillaciones por parte del padre no tardan en llegar. Por vez primera el hijo se revela y contradice los mandatos. En su escape de la realidad, Soler sufre un accidente a caballo. Al final Soler muere perdonado por Infante.

El cómico Germán Valdés *Tin Tan* y el director Gilberto Martínez Solares llevaban a cabo otra empresa exitosa, para concebir una comedia digna de la época arrabalera y de la sequía humorística propositiva [salvo contadas excepciones como el caso de *Resortes*]: **“El Rey del Barrio”**/1949. Mientras Martínez Solares se volvía a apoyar de las habilidades argumentales de Juan García, con quien realizaría una dupla creativa manifestándose un equipo sólido del género cómico, *Tin Tan* se rodeaba de amigos e intérpretes que perfectamente le seguían el juego, demostrando su humildad protagónica y laboriosidad grupal.

El éxito de **“El Rey del Barrio”** radicaba en las capacidades histriónicas de *Tin Tan*, pues en ésta cinta como en ninguna otra, el cómico pudo demostrar vitalidad, viveza e inventiva, características que lo definirían y que para esas alturas el propio *Cantinflas* [la competencia directa] ya había perdido. Su entrañable personaje del pachuco nunca

desaparecería [a diferencia del peladito de *Cantinflas*] y lejos de significarle un estorbo, sabía sacarle provecho gracias a sus habilidades de improvisación que resultaban frescas, oportunas y nada vulgares; el humorismo de *Tin Tan* era blanco, inofensivo, pero muy efectivo a la hora de interactuar con sus semejantes o incluso de forma particular. Su lenguaje singular, mezclando modismos mexicanos con palabras en el idioma inglés, lo llevaba a la práctica sin caer en la redundancia o en el hartazgo; el juego que se producía con sus compañeros a través del comportamiento de él, llevándolos al ridículo [siendo el público el único y verdadero cómplice del gag de *Tin Tan*], era otra característica positiva del filme.

Una característica de la aportación del comediante, recaía en la construcción de su personaje; *Tin Tan* llevaba una doble vida: por un lado era un responsable padre de familia y el por el otro un terrible hampón al modo de los Gángsters Americanos, con todo y su banda de maleantes; sin embargo, hasta esos personajes llevaban una doble apariencia [otra virtud más de la cinta], pues el cariñoso padre de familia se comportaba caritativo con su vecina, prometiéndole trabajo cuando él ni siquiera llevaba dinero, todo con tal de impresionarla; por su parte el jefe de la pandilla de rateros, presumía de valentía, sagacidad e inteligencia, atemorizando a la cuadrilla con sus anécdotas aún cuando ninguna de ellas fuera cierta; lo más patético de esta última encarnación, era que aún con todas las virtudes que profesaba sobre sus compañeros mismas que le otorgaban respeto y admiración, no era capaz de robar siquiera un centavo, fracasando en todos sus intentos. También la aparición del hermano del “hampón”, reducía su mitología de rey a pelele, cuando era mangoneado por un Alejandro Cobo.

Tin Tan aprovechaba las facilidades que le diera el director para multiplicarse en escena y cumplir con una ley en el género cómico, el de interpretar a otros personajes; pero *Tin Tan* no iba tan lejos, o se valía de personalidades para conseguirlo, sino que le daba vida a seres tan comunes de otras naciones pero parodiables en México, sin perder la esencia del molde principal [el del pachuco]; un pintor francés, un maestro de música italiano y un cantante de flamenco eran los tipos que utilizaba el cómico para explotarlos: *Tin Tan* intentaba hablar como ellos, resolviendo las dificultades bajo la visualización estereotipable que hacía previamente; en medio de su actuación, se daba el lujo de desdoblarse y dejar salir a su verdadero yo que llevaba la consigna de hurtar cualquier objeto de valor.

Mientras tanto, Gilberto Martínez Solares hacía su trabajo como director, cobijando las ocurrencias de *Tin Tan* con un nutrido grupo de actores homólogos al protagonista, conformado por Marcelo Chávez, Joaquín García Vargas *Borolas*, Ramón Valdés, Juan García [el también argumentista], José Ortega, René Ruiz *Tun Tun* y la cubana Famie Kaufman *Vitola*. Sin perder la ocasión, le brindaba al protagonista un número musical con Yolanda Montes *Tongolele*, para beneplácito del espectador [pues también eran conocidas las habilidades musicales de *Tin Tan*]. Situaba al protagonista en un ambiente barriobajero, aprovechando el boom de la proyección del cine arrabalero, y abordaba algunas escenas en un cabaret, explorando la ingenuidad de la insigne Silvia Pinal mediante el sacrificio familiar. Por si fuera poco, Martínez Solares se daba el tiempo de ofrecer una lección cívica con el cambio de actitud de su hampón, el cual escuchaba en su inconsciente la voz de su hijo que le advertía la negatividad del robo, tal como lo había aprendido en la

escuela; por su buena conciencia, el director le brindaba el amor de Pinal, la cual lo había estado rechazando constantemente. En resumidas cuentas, **“El Rey del Barrio”** [fue] quizá la mejor película cómica producida por el cine mexicano en toda su historia.⁴⁰

“El Gavilán pollero”/1950 significaba el debut del regiomontano Rogelio A. González en el cine mexicano, bajo un argumento de su propia creación. Contaba con los mejores elementos que podía pedir un novato: Gabriel Figueroa le ilustraba la imagen, Manuel Esperón le componía la música de fondo, y como protagonistas tenía al carismático y mitológico Pedro Infante, liderando el reparto que se componía de Antonio Badú y Lilia Prado, dos jóvenes que comenzaban a labrar su carrera en la Industria con buenos resultados.

La trama no se diferenciaba mucho de todas las concepciones rancheras; Infante volvía a ser ese mujeriego y valentón hombre que buscaba vivir la vida a su modo. Prado era una ex bailarina a la cual debía cargar con las infidelidades de su pareja. Ambos unían esfuerzos para conseguir dinero, comida y vivienda, muy a pesar de las artimañas que empleaban para lograrlo. Para una de esas ocasiones, Prado llegaba a su límite de las andanzas del famoso *Gavilán Pollero* [personaje del protagonista], y partir del momento, destinaba esfuerzos para darle un merecido. En la huida de Infante por los pueblos, conoce al también tramposo Badú, quien le resultaba un hábil jugador de póker. Los dos hombres se convencen de haber encontrado a su alma gemela y empiezan una asociación que los lleva a vivir aventuras que refuerzan su lazo amistoso. Cuando ambos se creen inquebrantables, aparece de nueva cuenta Prado para urdir un plan y separarlos.

Una vez observado el contenido, ¿qué es lo innovador de **“El Gavilán pollero”**? Vuelven los charros machistas a conquistar a un sin fin de mujeres, engañando a sus inocentes novias pueblerinas; el ambiente citadino en el momento en que los charros la visitan, se muestra como símbolo de la perdición, tranquilidad que solo aporta la provincia; los sacrificios amorosos y todo aquel contexto inigualable del género ranchero, el folclor, las canciones, el juego de baraja, las competencias charras, los tramposos que no lo parecen, las peleas masivas, las cantinas, los borrachos, las serenatas, el arrepentimiento, los héroes llorando por una mujer, etc. Los elementos son propios de una corriente, pero la propuesta de González se remitía a la complicidad, a la intimidad de dos Charros que renunciaban a su destino, a la formalización de un código y a la osadía de ilegitimar uno de los principios fundamentales de la esencia ranchera: la amada ya no era pieza necesaria en el script de los héroes; los sacrificios no eran por ellas, sino formaban parte del bagaje mundano del Charro que se conformaban con el amor fraternal, muy vecindado con el prejuicio homosexualista, pero sin llegar a serlo. Ahí existía la verdadera hermandad, extraña en la actividad ranchera, pero necesaria en su diversidad. Nadie podía llegar a pensar en un Charro que antepusiera a su amigo sobre la amada en turno, pero González lo tramitaba, dando el primer paso hacia la humanización del personaje.

Los intérpretes llegaban a equivocarse, y ahora los veíamos en las cantinas, emborrachándose no por ellas, sino por los amigos a los cuales traicionaron

⁴⁰ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 4. Era. Op.cit. p.p. 107.

deliberadamente; y la mujer jugaba un papel importante: fungía como demonio intrigando a cada uno por su parte, para probarse y probar al público que su simple presencia era capaz de disolver cualquier armonía; para su desfortuna, la cinta se daba el lujo de moralizar con lo sucedido; cuando los héroes se citaban en el campo para batirse a tiros, y la hembra esperaba impaciente la consumación de su objetivo, los valientes eran capaces de redimir su orgullo y se daban la mano; por su parte, ella se descaraba y pedía a gritos el final que deseaba; pero ellos comprendían un valor más allá de la de su enemiga, del público y del cine mexicano y tomaban el cuerpo del delito para arrojarlo al río, como símbolo de la purificación de la ahora indestructible amistad que había nacido. La estructura elíptica se exhibía mediante un nuevo cortejo de los galanes a las primeras mujeres que aparecían en el campo. Por todo, la primera expresión de Rogelio A. González, se distinguía por su aportación a uno de los primeros géneros de la historia fílmica nacional; servía como panacea de una absurda política industrial y por último, beneficio del cuadro cinematográfico contemporáneo.

FILMES AUTORALES

Luego de vagar por temporalidades ajenas a las acostumbradas, Emilio Fernández realiza su obra más personal, **"Enamorada"**/1946, proyectando una gran parte de su personalidad; para empezar, regresa al tiempo de la revolución, donde con la ayuda de los argumentistas Íñigo de Martino y Benito Alazraki, instalaba a un par de personajes polarizados, sintomáticos de la historia mexicana. Pedro Armendáriz [de nuevo] es un revolucionario atribulado, brusco y mal educado que lidera la tropa zapatista que conquista la zona de Cholula en el estado de Puebla; como una apoteosis de las 365 iglesias coloniales que existen en la región, María Félix [quien trabajara por vez primera para el *Indio*] le da vida a una aristócrata ajena a la filosofía libertadora, pero con un alma igual de rebelde que su compañero. Una vez que el general Armendáriz vence al bando federal, hace presos a los habitantes del pueblo, incluyendo a Félix y a su padre, el actor José Morcillo; todos los nobles del municipio, temen por su vida y los impulsos que refleja la vida revolucionaria. El gringo Eugenio Rossi, prometido de Félix regresa pronto a la comarca, luego de arribar de la capital donde conseguiría el vestido de novia para su pareja. Durante ese tiempo, el carácter de los protagonistas se rebate, para terminar en una atracción violenta [simbolizada en la escena del duelo de cachetadas, frente a una iglesia].

Emilio Fernández se proyectaba en el personaje de Armendáriz y la relación sentimental [muy a su manera] que sostenía con la heroína; ella simplemente actuaba con bravura, sin rebasar la del protagonista, para resistirse no a la atracción física, sino a la espiritual. Los señores simpatizantes del enlace y de las altas clases sociales a las que pertenecían los comprometidos, simbolizan la cierta repulsión que manifestaba el director en la vida real al extranjerismo, pero más que eso su comprometido nacionalismo, que para ésta ocasión y en sus demás cintas, era representado por los villanos, incomprensibles de la bondad, justicia e igualdad. Y sin olvidarse de sus convenciones, Fernández permitía que la mujer redimiera al héroe, salvaje por convicción pero respetuoso ante la religiosidad. Al final, perdía la batalla revolucionaria, pero no la pelea sentimental, en el momento en que la prometida

abandona la boda y a los suyos para enfilarse no solo a la causa personal [al fin convencida de su amor por el general] sino también a la revolucionaria.

La idea del filme provenía de una leyenda verídica, sobrevivida en los pueblos más arraigados a la justa nacionalista. Los cuadros del pintor mexicano José Clemente Orozco parecían copiados en la fotografía del ya conocido Gabriel Figueroa, el cual captaba un esplendor preciosista [engalanadas con la riqueza encerrada en las iglesias, inmensos cielos adornados por nubes nítidas, el hieratismo rural de ciudadanos al más puro estilo revolucionario y los retratos de las facciones del rostro de Félix que delataban su belleza subyugadora]. El resultado del director cumplía con una brillantez lo que suponía -aún supone, para muchos- un requisito del buen cine mexicano: el de retratar las bellezas del país.⁴¹

Con **“Río Escondido”**/1947, Emilio Fernández volvía proporcionar otra joya para el cine mexicano; su cinta junto con la de Ismael Rodríguez [**“Nosotros los pobres”**/1947] resultaban las más atractivas del año. Mientras Rodríguez descubría una estructura arrabalera inmersa en sus problemas económicos, el *Indio* insistía en pulir sus apologías al provincialismo, patrimonizadas bajo la analfabetización de todo un pueblo. Aquí, los caciques “reinaban” sobre los campesinos, exhortos de ostentaciones, pero principalmente de las necesidades básicas, como el agua. Las desigualdades eran muy marcadas, las injusticias se revelaban como parte del esquema político/social. La vida transcurría ajena a la civilización y a sus avances humanísticos, como congelados en una época remota, y desencajada a los visitantes.

La trama se llenaba de simbolismos bíblicos, como cuando una maestra era llamada por el mismo Presidente de la República para asignarle la tarea de educar al pueblo de Río Escondido. ¿Sus armas? La personalidad de María Félix siempre dispuesta a hacerle frente al machismo a capa y espada. Así como Dios mandaba a su hijo Jesús a predicar la palabra, Félix hacía lo propio con la muchedumbre fiel a sus instintos, ordenada por la máxima figura de una nación. Enemigos habrían de aparecer, como los incrédulos que encontraría Jesús a su paso; Félix descubría un pueblo “bendecido” por las infamias de Carlos López Moctezuma, quien controlaba a la sociedad, con ventajas hacia su persona. La única escuela, o lo que quedaba de ella, era propiedad del villano cacique, ahora convertida en caballeriza, amputando la gran diferencia que Dios proporcionaba al ser humano sobre los demás animales: el raciocinio. También se registraban los resultados de anteriores batallas liberadoras; la anterior maestra Columba Domínguez había sido vencida por Moctezuma, sometiéndose al papel de amante.

La heroína contaba con la ayuda apostólica de Fernando Fernández, pasante de médico quien solo podía contemplar la iniciativa de la mujer y su valor para enfrentar a la tiranía; estadísticamente la suerte no la favorecía, pero su amor por la patria la hacía diferente a las demás. El calvario de Félix estaba marcado. Su corazón era presa del destino que la santificaría; el pueblo nunca olvidaría el ejemplo de bondad, perseverancia y valentía que aquella mujer cultivara en sus corazones y mentes.

⁴¹ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 4. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 60.

“Río Escondido”/1947 constituiría la mejor cinta del año, y uno de los proyectos exportables de mayor rentabilidad en el cine mexicano; en festivales de Madrid lograría la excelencia y en Rusia sería venerada, como la trayectoria en particular del binomio Fernández/Gabriel Figueroa. La fotografía de la cinta alcanzaba expresividades profundas y el ya conocido paisajismo símil a la pintura, consagraría a través de su estilo al cine mexicano dentro de su vasta cultura.

“Rio Escondido”/1947 tendría un costo aproximado de \$1, 025,000, equivalentes en pro de la identidad mexicana. Mauricio Magdaleno volvía a colaborar con el *Indio* en el rubro argumental. Cabe mencionar la participación de Raúl de Anda como productor de la cinta, el cual también había apoyado la realización de **“Campeón sin corona”** [Alejandro Galindo/1945] otro culebrón de la Industria Fílmica Nacional. En ese registro, su labor se basaba en la creencia de empresas no redituables económicamente hablando, pero sí artísticamente alistadas para representar a México en el intercambio cultural a nivel mundial.

Al ver en pantalla **“Maclovia”/1948**, resultaba irreversible recordar **“María Candelaria”/1943**, aquella obra que catapultó a la fama a Emilio Fernández bajo el heroísmo de sus indígenas a los que los perseguía la desfortuna. Los personajes, las situaciones e incluso el actor principal [Pedro Armendáriz] eran los mismos. Del Xochimilco de **“María Candelaria”** se pasaba al Janitzio de **“Maclovia”**. Estos no eran más que los indicios de una autocomplacencia no solo de Fernández, sino también de Mauricio Magdaleno quien lo había acompañado en las anteriores batallas.

Observaremos muchas similitudes, como el oficio de la pesca, práctica del protagonista que sirve como medio para los objetivos de varios personajes. El encierro del héroe y el sacrificio sexual de la protagonista despiertan los prejuicios de la muchedumbre que una vez más terminan por apedrearla injustamente. Aquí, María Félix se salva de la muerte, suerte que Dolores del Río no corría en **“María Candelaria”**. Ese final lo marcaba la única y distintiva acción del filme, que se plagaba de copias: la solidaridad. El Cabo los salvaba, aún cuando perteneciera al bando enemigo del héroe. La compasión ya nada tenía que ver, como sí lo tenía en otras cintas. Simbólicamente, Emilio Fernández aceptaba la ayuda de su acérrimo rival, de quien nadie lo esperaba; era como un llamado de atención a la Industria, sobre la necesidad de acobijar a nuevos talentos y olvidarse del infame orgullo que se reflejaba en la *política de exclusivismo*.

Por otro lado, **“Maclovia”** era la cinta de Fernández que más dejaba ver la representación de la lucha de razas, dentro de sus personajes; los criollos detestaban a los indígenas y así lo demostraba Carlos López Moctezuma. Solo la participación de un indígena [con el famoso Cabo interpretado por Eduardo Arozamena] podía salvar a sus símiles y reconocer la maldad de su jefe. Mientras tanto, dos actores importantes para las futuras realizaciones del *Indio* aparecían en esta cinta en papeles secundarios: Columba Domínguez predisponía a la población de Janitzio en contra de los protagonistas; Roberto Cañedo fungía como teniente de la tropa federal. La labor de Gabriel Figueroa como

fotógrafo se volvía a destacar. FILMEX apoyaba la realización con un costo aproximado de \$1, 000,000.

Luego de hacer concepciones psicológicas en la mayoría de sus obras y tras una serie de cintas mal logradas, Julio Bracho regresaba por sus fueros al cine mexicano con "**Rosenda**"/1948. Curiosamente su nueva cinta se apegaba más a la de su enemigo cinematográfico, Emilio Fernández, al exponer un drama en la vida rural. Apoyado por la CLASA FILMS, Bracho se dio a la tarea de adaptar en compañía de Salvador Elizondo, el cuento homónimo de José Rubén Romero, aquel novelista autor de la recordada, *La Vida inútil de Pito Pérez*.

La trama presentaba al bondadoso tendero senil, Fernando Soler, a quien le era encargada la misión, de ir al campo a pedir la mano de *Rosenda*, o mejor dicho, Rita Macedo, quien vivía con su padre. El futuro marido era Rodolfo Acosta, quien era arriero, pero manifestaba una vida irregular. En su tarea, Soler se enamora de Macedo, a quien la ayuda, educándola. Acosta regresa con una banda de forajidos y provoca desmanes en el municipio.

Bracho calificaba su obra de costumbrista y rápidamente hizo frente a las comparaciones con el *Indio*: calificó a "**Rosenda**" de ser un proyecto que rescataba la verdadera sustancia del mexicano, que no presentaba un folclor, un pintoresquismo, ni un mexicanismo de exportación. "**Rosenda**" constituía la mejor cinta del realizador en muchos años, y su trabajo argumental, además de apoyar a la literatura nacional, se valuaba como una labor adaptativa excelsa, igualando la intencionalidad que los escritores dotan de calidad imaginativa a sus novelas. Jack Draper era el encargado de construir la poesía en emociones visuales.

El cine de Emilio Fernández se marcaba con "**Pueblerina**"/1948, en un antes y después. En el aspecto económico, el bien llamado *Indio* [por su identificación hacia los indígenas y sus tierras] había gozado de los beneficios que arrojaba la Industria: apoyo de los capitalistas, confianza de los distribuidores y lo más importante, la identificación del público que se veía retratado en las salas. La crisis financiera repercutía en los demás directores que pronto buscarían maneras para realizar sus proyectos, tales como la *política de abaratamiento* entre otras. Solo Fernández salía avante, por el saldo artístico obtenido a nivel mundial en los distintos festivales en que compitió. Mientras el cine mexicano filmaba sus cintas en tres semanas en busca de ahorrar dinero, el equipo del *Indio* lo hacía en ocho, tiempo usual en su anterior filmografía. El fotógrafo Gabriel Figueroa se daba el tiempo para corregir y planear las tomas. El resultado hablaba por sí solo; el talento de Emilio Fernández era el único respetado por la cinematografía nacional.

Sin embargo, ahora la suerte del *Indio* se emparejaba con la del resto de sus colegas. Las reglas para la Industria cambiaban, y sus mercados se veían en peligro con la reactivación de las naciones involucradas en la Guerra. Hollywood volvía a la batalla por la conquista del mercado hispano, y ahora disfrutaba de su nueva arma, reflejada en la exhibición. La carencia de nuevos talentos [gracias a la *política de exclusivismo*] acompañaba el declive de los consagrados. Con esta obra, Fernández hacía la excepción, pero para muchos críticos,

comenzaba a repetir a sus personajes y lo peor, repetirse a sí mismo. **"Pueblerina"**/1948 se realizaba en poco tiempo buscando así el director, ajustarse a las normas y sobrevivir en la Industria. Los síntomas de la búsqueda de alternativas, se podía apreciar desde el principio, con la participación protagónica de dos actores completamente ajenos a esa responsabilidad: Roberto Cañedo quien había hecho papeles secundarios y Columba Domínguez, quien llevaba pocas apariciones y por supuesto ninguna estelar. **"Pueblerina"** tendría un costo aproximado de \$400,000.

Para lo artístico, Fernández se negaba a sacrificar sus pretensiones definitorias por la escasez de dinero. Aún cuando prescindía de grandes estrellas, el equipo técnico/literario seguía siendo el mismo [Mauricio Magdaleno y Gabriel Figueroa]. La trama llevaba las mismas concepciones ruralistas de su creador. La innovación para éste experimento [por las características mencionadas se ganaba a pulso ese calificativo] radicaba en el sentimiento atribulado que perseguía al héroe; el *Indio* mezclaba la violencia con la sensibilidad, haciendo un filme complejo.

Fernández vuelve a asociarse con los residuos revolucionarios, al "armar" a su héroe de aliados peculiares, como el cura o el alcalde que accede a medias a los designios del enemigo, y a los que solo les queda advertir a Cañedo de su destino si continua en el pueblo. Por su parte, el villano interpreta al hacendado que trata de pisotear aún más al indígena; el que por su poder somete al pueblo, incluyendo a las autoridades. Estos esquemas se asimilaban a los de la vida real, a los personajes de la Revolución Mexicana. A pesar de las constantes clonaciones, **"Pueblerina"** conseguía destacar en la Industria y mantenía todavía intacto el valor de Emilio Fernández.

"La Malquerida"/1949 marcaba el regreso de Emilio Fernández a los privilegios otorgados durante la crisis económica de la nación y de la cinematografía mexicana. El filme registraba un costo aproximado de 600 mil pesos, cuestión inusual luego del ajuste al que hubo de someterse la Industria entera para la supervivencia de la misma. Ésta inversión era producto de un ambicioso plan por parte de la productora, la cual arrastraba la siguiente anécdota: en 1948 el escritor José Revueltas adaptaba una pieza teatral del español Jacinto Benavente [premio Nobel] para el productor Santiago Reachi de la POSA FILMS, con la intención de que dirigiera el proyecto Roberto Gavaldón, con quien sostenía una buena mancuerna; la planes se vinieron abajo por diferencia de opiniones, y la tarea pasó a manos del productor Francisco P. Cabrera quien apostó por la fama de Emilio Fernández, consintiéndolo en términos administrativos; el *Indio* ignoró por supuesto el trabajo de Revueltas, y le dio a *La Malquerida* su estilo característico, apoyado por el su equipo de lujo, con Mauricio Magdaleno en la adaptación, Gabriel Figueroa en el lente, y en el cuadro actoral Pedro Armendáriz, el regreso de Dolores del Río y las novedades consolidadas de Columba Domínguez y Roberto Cañedo.

La trama presentaba a una veterana Dolores del Río que era dueña de una hacienda y terminaba por contraer nupcias por segunda ocasión; su nuevo marido, Pedro Armendáriz, no llevaba una buena relación con su hijastra Columba Domínguez, ya que ésta última pensaba imperdonable la idea de que el nuevo hombre supliera a su fallecido padre. En el

pueblo se murmura una leyenda en forma de copla, en la cual la joven arrastra una maldición para todo aquel que la ame [de ahí el título de la película].

El filme volvió a dar la cara por México en el extranjero, ganando un premio para su fotógrafo Gabriel Figueroa en el festival de Venecia. La obra teatral de Benavente resultaba melodramática como todas las de su especie, pero la aportación del *Indio* supuso una tragedia muy en su corriente, en una pieza que nada tenía que ver con el amor a la tierra o a la mujer, teoremas del realizador. En resumen, el filme dejó entrever el inconfundible y marcado estilo de Emilio Fernández sobre obras que no lo necesitaban; como adaptación el trabajo era excelente, pero consecuentemente se alejaba de los verdaderos valores del trabajo de Benavente, como el incesto, la pasión y el odio, manifestaciones que debiera resaltar en su filme Fernández y que curiosamente a pesar del resultado el público español aceptó.

Unos bandidos roban un camión que transporta dinero. Del enfrentamiento mueren los dos conductores inocentes y un motociclista; por otro lado, uno de los bandidos resulta muerto mientras que otro más herido. Los delincuentes huyen a casa de una mujer [Leticia Palma], melancólica por su anterior vida [simbolizada en un incipiente reinado de belleza en Tamaulipas], y sufriente por la nueva que desencaja con sus sueños. Esa mujer se enamorará de uno de los ahora visitantes, Tito Junco, identificándose con su causa. El grupo de bandidos los constituye el ya mencionado Junco, el medroso José Pulido, el herido Manuel Donde y el jefe Víctor Parra [pareja sentimental de Palma]; todos buscan refugio en casa de Palma mientras pasa el revuelo del robo. Entierran al compañero Donde en una obra, quien fallece luego de practicársele una operación al vapor. Los obreros encuentran el cuerpo del fallecido, mientras que Pulido huye, sospechosamente con el botín; la policía lo encuentra pero en su escape muere atropellado por un camión. Palma se declara a Parra y confiesa que Pulido no llevaba el dinero, sino que había huido por una orden de Tito Junco, quien pretende quedarse con todo el dinero, confundiendo al grupo. Parra termina por matar a Junco y cuando se dispone a huir con el dinero y con la mujer, el comandante José Elías Moreno le sale al paso, batiéndolo a tiros. Parra muere en brazos de Palma.

La siguiente parecería una nota escrita en algún periódico de tendencia roja y precisamente así era; el director Alejandro Galindo probaba su capacidad de versatilidad y volvía a las pantallas con **"Cuatro contra el mundo"**/1949, una obra sublime y poco reconocida por la audiencia. Su inspiración provenía de una noticia verídica en México sobre unos ladrones y su decadencia. Galindo quien era asiduo a la observación, interpretó la actividad psicológica de cuatro individuos encerrados en un cuarto de dos por dos, para jugar con sus emociones derivadas de la avaricia que significaba el cuantioso botín. Mediante *Backgrounds* exploró las causas que había llevado a los ladrones no solo a cometer el robo, sino a llegar a convertirse en lo que eran; eso resultaba una especie de acción cívica didáctica sobre la moralidad del ser humano, la importancia de la familia y el reconocimiento del amor. Todo lo demás que se veía en la cinta eran consecuencias de un grupo de maleantes sin escrúpulos que por obvedad terminarían traicionándose. De cada uno se exhibía una antología, en la que los valores se iban transformando, sin dejar espacio a la amistad.

La actividad de Galindo reclamaría una maestría que como todas, era incomprendida, pero con el paso del tiempo se reconocería. Esos hampones eran representantes de una sociedad que continuaba en decadencia, y que debía soportar las vicisitudes de la vida. Ellos demostraban las moralejas que a Galindo le interesaban. Por tal motivo, **“Cuatro contra el mundo”** era la película favorita de su director. Cabe mencionar la participación nuevamente de Gunther Gerszo en la realización del argumento, el cual sería fundamental en esta realización.

El 9 de diciembre de 1950 se estrenaba en el cine México una cinta con duración de 80 minutos y un costo aproximado de 450 mil pesos, titulada **“Los Olvidados”**, producto de la menta creativa del español Luis Buñuel. Al principio, a propios y extraños les pareció indiferente un filme que retrataba una sociedad en nacimiento como lo era la clase humilde citadina, teniendo por consecuencia una semana de exhibición en cartelera.

Los datos más inmediatos hablaban de una temática desafortunada, en medio de un torrencial de concepciones cabareteras. **“Los Olvidados”** no llevaba una propaganda a su favor, contando con actores de poca fama, e incluso de algunos nóveles, por ende desconocibles [apenas sobresaldrían los maduros Stella Inda y Miguel Inclán]. Un elemento a favor recaía en la fotografía de Gabriel Figueroa, aquel técnico visual que se caracterizaba por sus excelsas manifestaciones bucólicas; sin embargo, las exposiciones paisajistas de Figueroa se quedaban en el recuerdo, suplantadas por unas simples imágenes urbanas, sin nubes, sin montañas, sin rostros hieráticos, sino en un ambiente sórdido y desértico, donde prevaleciera el olvido.

El productor Óscar Dancigers a la cabeza de ULTRAMAR FILMS, respaldaba el proyecto de Buñuel, a quien la espera le valía su regreso a la hechura autoral, a las expresiones artísticas de ambición:

*Bien puede ser vista como la primera obra de genio producida por el cine en castellano, si por obra de genio se tiene a la que propone un universo tan ilimitado y ambiguo como el real y que es a la vez producto de una visión única e intransferible, la visión que da vida a un estilo.*⁴²

Ante el descalabro de la cinta en territorio mexicano, venía el reconocimiento en el extranjero; **“Los Olvidados”** acudía a los festivales mundiales, sobresaliendo en el de Cannes [obteniendo la *palma* en el rubro directivo]. Buñuel regresaba triunfante a México, donde ya los espectadores esperaban ansiosos la obra; ese público aún no estaba listo para apreciar el buen cine y se denotaba una costumbre morbosa y placentera [Cine cabaretero y Cine Ranchero].

La trama comenzaba con un comparativo entre las grandes ciudades del mundo, con la nueva urbe de la ciudad de México; de la sofisticación y el cosmopolitismo, hasta los

⁴² GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 5. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 192.

suburbios menesterosos, humildes, casi primitivos. La voz en off del actor Ernesto Alonso hacía gala de esas imágenes, con un discurso reflexivo e introductorio de esa diferenciación social. Los *Olvidados* eran una parvada de adolescentes descuidados tanto física como moralmente, que burlaban la decencia y se comportaban bajo el más puro instinto animal. Entre ellos destacaba el *Jaibo* [Roberto Cobo], líder que ejercía su fuerza física y moral sobre la pandilla; de él se podía apreciar su calidad prófuga de la justicia, quien lo buscaba para devolverlo a la Correccional. Rápidamente hace confidente a uno de sus subordinados, Alfonso Mejía quien sería protagonista de la historia. Este último presenciaria la transformación de su compañero de delincuente a asesino. Los muchachos aplican su ley en la Colonia [filmado en Nonoalco por cierto], actuando grupalmente y aprovechándose de los débiles: un invidente convertido en Miguel Inclán, el que se ganara la vida cantando y tocando sus distintos instrumentos; otra víctima lo constituye un discapacitado que suplanta sus piernas con un carro de madera.

Mejía vive el remordimiento y el rechazo de su madre, Stella Inda, quien le llega a negar la comida; tanto ella como lo demás hijos continúan con sus alimentos, mientras el primero los observa, permitiéndole al público ver la decadencia de una familia. Para sanar esa apreciación, una vez empujado por el remordimiento de complicidad en el asesinato [expuesto magistralmente por el realizador en una secuencia onírica], Mejía se decide a cambiar y comienza por asumir un empleo como aprendiz de herrero. Por otro lado, el Jaibo/Cobo vive escondido sobre el techo de la casa de uno de sus amigos; espía a la hermana de éste, al momento en que se lava las piernas y luego intenta ultrajarla. La joven, interpretada por Alma Delia Fuentes, logra escapar de su atacante, pero no conseguirá justicia, ni en la paternidad inexistente, ni en la de su hermano que simplemente goza con lo ocurrido como si fuera un espectáculo circense. Increíblemente, el niño campesino apodado el *Ojitos*, será el salvador de tal situación, haciéndole frente al *Jaibo* en un encuentro que sabe perdido.

El personaje del *Ojitos* es otra fuente de estudio que Buñuel decide aprovechar; el provinciano es la viva imagen de la pureza espiritual, la que funge contradictoria con el comportamiento del ciudadano urbano, que tanto aflorara el cine nacional. El *Ojitos* [personificado por el improvisado niño Mario Ramírez], llega a la casa de la joven Fuentes, luego de ser abandonado por su padre [otro progenitor inexistente, por lo menos a la vista del público] en pleno mercado, ordenándole su espera. El viejo Inclán lo sentiría postrado en su nueva vivienda, y le adoptaría como su ayudante, sólo para explotarlo. Si la pandilla se aprovecharía del indefenso ciego Inclán, éste buscaría a uno más débil, el inocente *Ojitos*, y completar las posiciones en la escala de la vida.

Para esas alturas, las vidas del *Jaibo* y Mejía se encuentran más unidas que nunca; esa unión que se debe al asesinato, se torna epidémica. Mejía busca una regeneración pero su compañero le arruinará el intento. El Jaibo se ha convertido en el amante de Stella Inda, en un desesperado intento de los dos por conseguir una aceptación [la del joven en una satisfacción hormonal y la de la mujer en una soledad incómoda e impensable]. Mejía debe soportar las burlas de sus compañeros que condicionan al Jaibo como un padre putativo. Pero al personaje delincuente/asesino/amante solo le faltará una práctica más, la de ratero; aprovechará el restablecimiento y los buenos bonos de su compañero para hostigarlo. El

Jaibo termina por robar una herramienta y hace culpable a Mejía quien pierde el humilde trabajo. El último gramo de compromiso del protagonista se queda en el olvido.

Mejía va a dar a una granja donde comienza a ser reeducado; los valores que aprende en el lugar, chocan con su ideología, comportamiento y actitud. Un gesto de confianza, el primero de muchos que parecen van a salvar al menos a uno de aquellos olvidados, se extingue con la renuencia delictiva, la que exige su permanencia en los suburbios menesterosos, que devora las ilusiones y la fe de generaciones que se van gestando, y que encontraran una cerca invisible que impedirá su desarrollo [el que incluso ni siquiera tiene forma], en todo el extenso baldío desértico.

A través de la cinta, podemos apreciar la manera en que los personajes pasan de la crueldad [la pandilla ataca al viejo porfirista Inclán], al humor negro [Cobo empuja el carro del inválido, mientras los demás los someten en el suelo]; por si fuera poco, Buñuel los conduce a una sexualidad perturbante en el momento en que les despierta la libido [el *Jaibo* se hace amante de la madre de su amigo, mientras Mejía debe soportar el chantaje pederasta de un clase mediero, suposición clara ante unas imágenes que no necesitan palabras].

Otro elemento a destacar son las concepciones supersticiosas y oníricas que encomienda el realizador en la cinta. En el primer bloque, el niño campesino aconseja a la niña citadina sobre las condiciones rejuvenecedoras de la leche de burra; la niña parece indiferente al principio, pero luego corre a untarse las piernas, ante la mirada libidinosa del *Jaibo* que permanece en el tejado. También el viejo Inclán en su calidad de médico improvisado, socorre a una mujer enferma, frotándole la espalda con un ave moribunda, esperando que el animal absorba los males que la aquejan. La sociedad citadina tiene que suplantar la existencia de un doctor y medicinas costosas con viejos remedios pueblerinos, gracias al nivel de precariedad. Costumbres propias de una nación que respeta el realizador, producto de la transición sociológica

En el canal de las expresiones oníricas, Buñuel ofrece una de las escenas memorables del cine mexicano: Mejía tiene un cargo de conciencia que lo sigue hasta en sus sueños; mientras permanece en su cama de bronce, escucha una risa que proviene debajo de su cama: es la del joven asesinado que continúa ensangrentado; acto seguido, Stella Inda camina sobre las camas en cámara lenta, hasta llegar al aposento del protagonista; si antes lo rechazaba, ahora le esboza una sonrisa, y ambos se funden en una redención; luego, la madre le entrega un pedazo de carne cruda, de alguna de esas comidas que le negara; justo cuando Mejía se dispone a tomarlo, aparece del suelo el *Jaibo*, y tal como se entrometiera en su vida consciente, le roba el alimento. El ritmo resulta poético y digerible. El inconsciente de Mejía funge de manera simbólica para llevar la intencionalidad de los demonios internos que acomplejan al héroe: el niño siente que la madre lo desprecia, mientras que el *Jaibo* manifiesta su presencia hasta en sus propios territorios [la realidad es que la madre lo ignora, ya que fue concebido mediante una violación].

Buñuel solo pretende mostrar una realidad social [claro, a través de una ficción que bien podría pasar por existente], que permanece enlatada para las demás clases; el título hace una alegoría sintomática de los resultados desproporcionados de una nación que busca el

desarrollo; sin embargo, la cinta no pretende ser política ni mucho menos pedagógica, sino un operativo de lucha de una población que merece la atención, producto y responsabilidad del mismo progreso:

*La lección moral de los Olvidados se deduce de la natural aversión de Buñuel al moralismo común y corriente de quienes simplifican la realidad para asumir ante ella la posición de juez, del maestro y del ideólogo.*⁴³

La cinta obedece a un realismo, tal como lo indica en su propaganda: “Esta película está basada en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”⁴⁴ El contexto de la trama se debe a un estudio de Buñuel sobre las clases humildes; aprovecharía su “descanso autoral” para inmiscuirse en las entrañas, en la pulpa de una sociedad fatalista, de la que todos se resumen víctimas [incluyendo al *Jaibo* y a la madre desnaturalizada]. Durante seis meses, el director se encargaría de asistir a las colonias humildes, vistiendo ropas apropiadas para camuflarse y poder obtener ese ambiente marginado que deviene una actividad universal, proclive al estudio socioeconómico.

De la observación que realizaría Buñuel, recolectaría testimonios y medidas que alimentaban el realismo de la historia. Primeramente, el español escribiría el argumento en compañía de Luis Alcoriza, para luego ser apoyado por Max Aub y Pedro de Urdimalas, estos últimos sin reconocimiento en los créditos; dato curioso era el de Urdimalas, quien exigía no ser tomado en cuenta, por una presunta escena en la que se ofendía a su natal España, misma que nunca sería filmada. En gran medida el proyecto se debía al productor Óscar Dancigers quien alentaba a Buñuel a crear una trama en torno a la pobreza y sus consecuencias, idea que imperaba sobre la del director, quien pensaba en una simple anécdota del héroe vendedor de lotería.

“Rosauro Castro”/1950 llevaba un argumento realizado por Roberto O’Quigley, luego adaptado por Roberto Gavaldón y José Revueltas, que se especializaba en las cenizas de la Revolución Mexicana; en un pueblo, sobrevivía todavía el caciquismo convertido en un hombre que ahuyentaba a visitantes y condicionaba a la gente del municipio. Ese hombre era temido por la gente, inclusive las autoridades, quienes pasaban por alto sus incidentes, debido al temor que se despertaba en toda la población; las reglas no las imponía la ley, sino aquel individuo que se convertía en mito, sometiendo mediante su fortaleza las estructuras sociales y políticas a su conveniencia.

Una vez explicada la premisa del filme, pasaremos al área interpretativa. Es irreversible pensar en las características psicológicas del personaje, solo encontradas en el mundo pueblerino de Emilio Fernández, y precisamente de ahí se desprendía la similitud; **“Rosauro Castro”** encontraba su gestación en el estilo del *Indio*, pero en comparación con él, ésta cinta se apreciaba realista; las motivaciones no eran las mismas, ni mucho menos los alardes nacionalistas, sino que el escrito tomaba como referencia a la

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Película de los Olvidados

Revolución, para mostrar la vida de un hombre que se visualizaba muerto en vida, ajeno al optimismo y al desarrollo social. Para *Rosaura Castro*, personaje central de la trama, la Revolución no había tocado a su puerta, ni permitía que lo hiciera en el pueblo. Ciertamente es que el impulso, la pasión y la irracionalidad eran característicos de los protagonistas de Fernández y que el sujeto fabricado de la imaginación de O'Quigley contenía muchas de ellas. Pero este personaje no seguía motivación alguna; no portaba la bandera ideológica ni llegaría ser fetiche de nadie. Era un ser común y corriente, machista y adúltero al servicio de la corriente empírica, más arraigada que la que se presentara en los villanos del *Indio*. Si Emilio Fernández había confiado sus expresiones en el actor Pedro Armendáriz al grado de encasillarlo, llegaba Roberto Gavaldón como director del filme, declarándose positivista y ahorrándose la individualización.

A simple vista, el trabajo directivo de Gavaldón pareció oportuno; sus intenciones no iban más allá de inmiscuirse en los linderos del historicismo, como sí lo llegaba a hacer el *Indio* Fernández; para tal caso, hubo de suplir su responsabilidad en la técnica, que se producía simple sin pretensiones. El estilo indiferente de Gavaldón parecía nunca promoverse tanto en otros proyectos como en éste; su distanciamiento se debía al temor de invadir territorios ajenos a los acostumbrados. Justamente, la medida por la que optó para equilibrar sus carencias, fueron las que lo condenaron en el resultado, visible para los críticos y para el jurado en los festivales: esos recursos denotaban sus limitaciones y su trabajo no era maduro para presentarse como embajador de México en las distintas competencias]. Sin embargo, pese al análisis "**Rosaura Castro**" albergó en Gavaldón un buen intento por colaborar en la diversificación de los géneros mismos, en su audacia por pertenecer a las grandes ligas mundiales, y sí dejaba satisfecho al público nacional que se consternaba con la identificación del protagonista: no era héroe ni se llegaba a sentir simpatía por él, pero tampoco se veía como un villano, sino como un ser producto de la sociología de principios de años, el cual se adentraba en una etapa que necesitaba su reconocimiento e interpretación histórica.

"El hombre sin rostro" es una cinta dirigida por Juan Bustillo Oro, destacando de inicio por apelar a una temática distinta a la ranchera y a la prostibularia, que tanto se había arraigado en la Industria; el producto era un melodrama con tendencias de thriller, muy practicado en recientes años por Hollywood [mediante Alfred Hitchcock], pero poco explorado en el cine mexicano. El propio director escribía el argumento con ayuda de un doctor en psiquiatría, ya que las alucinaciones mentales eran la premisa de la historia.

La trama presentaba al Médico legista Miguel Ángel Ferriz quien contaba la historia de otro Médico; mediante el flash back aparece ese Médico, Arturo De Córdova quien trabaja para la policía en su último caso, el de un asesino que mutila a sus víctimas, todas ellas prostitutas. De Córdova le cuenta sus sueños a Ferriz, en lo que cuales cree la respuesta a su desasosiego: en ellos siempre se encuentra con un hombre que carece de rostro. A lo largo de la historia, la vida amorosa del Doctor protagonista se aúna a la problemática, y a partir de ahí, las respuestas al drama sobrevienen a una catarsis que esclarecen los asesinatos.

“El hombre sin rostro” era sin duda su empresa más ambiciosa, que realizaba cuando se encontraba en una etapa madura. Pero no era esa su única manifestación; también podemos encontrar en su filmografía **“Dos monjes”** [1934], la cual se exhibiera en la década de los 30, sumándose a la naciente ola de géneros pueriles que distinguiera a la etapa preindustrial. Por lo tanto, Bustillo Oro ya llevaba a cuestas la experiencia de una cinta de suspenso.

Tanto el público como la crítica nacional se desbordaban en elogios para ésta cinta, que junto con **“Rosaura Castro”** se aventuraba a los festivales europeos; incluso la llegaban a comparar con el estilo del alemán Fritz Lang, quien fuera partidario de la corriente expresionista. En las secuencias oníricas en donde el protagonista De Córdova se sumergía al psicoanálisis del Doctor Ferriz, el director parecía saciar sus inquietudes, plagadas de claroscuros, ojos desorbitados, rostros expresivos, etc. El personaje central, en calidad de criminal edípico y misógino, era bien llevado como el ritmo de la historia. Sin embargo, la crítica extranjera y luego la nacional, no repararía en hacer ver la mala estética de aquellas secuencias oníricas, las cuales por su innovación en el cine nacional, escondían sus carencias [irónicamente esas eran la mayor apuesta de la cinta]. La intención parecía buena, pero **“El hombre sin rostro”** caía en la penosa necesidad de desarrollarse en los laureles del melodrama ortodoxo, y no en un contexto social acorde al personaje. Bustillo Oro quiso respaldarse en la solemnidad que le provocaban los constantes close ups [copiando un arquetipo], la apariencia deslavada, los contrastes de la foto, los diálogos cultos, entre otras cosas.

Por último, a **“Memorias de un Mexicano”/1950**, el cine nacional lo premiaba con un Ariel, el de Película de Interés Nacional. Precisamente ese significado era lo que hacía una controversia sana del filme, que pese a los resultados, significaba una pieza invaluable para la historia del cine mexicano y la cultura en general del país. Carmen Toscano era la directora de este documental formado por vistas de su padre, el ingeniero y empresario Salvador Toscano, quien comenzaría la actividad fílmica [periodística en ese entonces] de retratar los eventos más importantes de la nación, sociales, culturales, algunos deportivos, etc.

Carmen tardaría tres años en conformar mediante las vistas, un documental de 100 minutos de duración; con una voz en *off* de Manuel Bernal, conduciría la temporalidad bajo un guión, en el que el narrador hablando en primera persona, recreaba su visión sobre los acontecimientos históricos desde los años finiseculares del siglo XX, con las repercusiones de la llegada del cinematógrafo a México, hasta el gobierno de Miguel Alemán poco más de mediados de la década de los cuarenta. Al técnico Javier Sierra se le deberían los trabajos de óptica que se realizarían en los estudios CLASA, para así restaurar y recuperar las imágenes de antaño.

El contenido de la cinta se centraba más en la actividad revolucionaria; la persona que contaba los hechos nunca aparecía en escena, a lo igual que su padre y tío, piezas de polos ideológicos opuestos en el avance de la cinta. Mediante las apreciaciones del fantasmal protagonista, se podían recrear los hechos históricos que marcarían a la sociedad entera. Justamente entraba ahí la principal controversia del filme, pues por las imágenes reales, se

antojaba un documento histórico, con toda la fidelidad que eso representa. Cabe señalar las diferencias y los contextos sociales de las épocas, primero en la que se filmaron las vistas y luego en la que se construyó todo un documento ecléctico a partir de ello. Mientras el padre vivía en tiempo real el evento y gracias a sus imágenes, demostraba ser un visor pequeñoburgués imparcial pero marginal, y pragmático, la hija Carmen demostraba un pensamiento antológico que le brindaba la superioridad de premeditar su postura [la cual en la película, la misma perspectiva histórica le daba orientación]. La cinta **“Memorias de un mexicano”** no era objetiva como el sentido original de las vistas; su labor se lo impedía. La autora disolvía la controversia en la siguiente declaración:

*Le puse **Memorias de un mexicano** para darle un contacto un poco mayor con nuestra realidad. En primer lugar, aquí somos afectos a hablar de memoria, y con ese título tenía yo la ventaja de que no podían tachar mis equivocaciones históricas, porque podía tratarse de uno que dijera sus memorias y fuera un poco desmemoriado... Si le hubiera puesto “Historia de la Revolución Mexicana”, por ejemplo, me sentiría muy comprometida ante una cantidad de sabiduría que no tengo. Además había que hacer la película dentro del límite de tiempo que todos conocen y que es casi siempre perentorio. ¡Todo debía terminarse con una gran rapidez!... Escribí esa narración pensando sólo en que no debía interpretar la Revolución porque no me tocaba, en que no debía herir susceptibilidades porque hubiera sido totalmente inadecuado y fuera de lugar. Por eso pensé en que simplemente debía de mantener un relato liso y llano frente a los hechos históricos, y la experiencia me ha dado la razón. Cada gente interpreta aquellos acontecimientos de acuerdo con sus sentimientos. Aquí, seguimos viviendo dentro de nuestras creencias, la gente sigue siendo partidaria de Cuauhtémoc o de Cortés y dentro de la Revolución sucede lo mismo: hay partidarios de Villa, de Carranza, de Zapata, de Madero.⁴⁵*

4.4.2 Consolidación Cuantitativa

Aunado a la consolidación cuantitativa, también se presentó la cuantitativa que como hemos visto, la industria logró superar sus propios records, produciendo más de 100 filmes anuales. Ante las adversidades que vivía la Industria encabezadas por el Monopolio de los Exhibidores, la realización de cintas no representaba un problema, esto debido a las siguientes medidas [administrativas], algunas casuales otras intencionales:

⁴⁵ CIUK, *Diccionario de Directores...* Op.cit. p.p. 597.

- La *política de abaratamiento* fue una disposición muy efectiva para esas alturas, pues durante la *época dorada* los costos de las películas se elevaron, registrando en 1945 el mayor costo, 648 mil pesos. Durante los siguientes años, en que el país cayó en una crisis monetaria, la cinematografía no hubiera podido sobrevivir pagando tal cantidad aproximada por cada realización; por tanto, los costos se redujeron traducidos en una disminución de tiempo de filmaciones, pues así la renta de equipo, de locaciones, era menor. Los artistas ya no cobraban por filme, sino por tiempo, específicamente por las dos o tres semanas que duraba el proyecto. Para 1946 el costo de una cinta bajaba a la cantidad de 579 mil pesos; en 1947 450 mil pesos; en 1948 se reducía aún más, 400 mil pesos; en 1949 y en 1950 los costos eran de 450 mil pesos y 575 mil pesos, respectivamente [todos los precios eran aproximados].
- La política que utilizó el presidente Miguel Alemán para reactivar al país de la crisis monetaria, la cual consistió en apoyar a los capitalistas extranjeros, dándoles todas las facilidades posibles en busca de que invirtieran su dinero en el país, prometiéndoles ganancias redituables; esto tal vez no era la manera más apropiada para devolver la tranquilidad a México, pero por el momento resultaba la medida más fácil, inmediata y eficaz. Muchos productores independientes aparecerían en la temporada, mientras los resultados hablaban de un aceleramiento en el Monopolio de William Jenkins, el cual albergaba su poderío en el seno propio de la Industria Fílmica: el Banco Cinematográfico.
- Durante la temporada, surgió una devaluación del peso mexicano, con el aumento del costo del dólar, pasando de \$4.86 en 1946 y 1947, a \$6.81 en el año de 1948, para aumentar a \$8.64 en los dos siguientes años. Por ende, las ganancias en los mercados por la venta de películas aumentaba y esto daba pie a la amortiguación de un mayor número de producciones.
- Los mismos productores intervenían en la producción de las cintas, ordenando desde su planeación, la realización de proyectos rentables basados en la práctica de géneros probados, como la comedia ranchera que en años anteriores había tendido mucho éxito; ellos pensaban que para asegurar la remuneración, el público todavía podía sopesar en taquilla las viejas historias desarrolladas en haciendas e interpretadas por los clásicos Charros que siempre se comportaban atribulados, valientes y enamoradizos. Cabe mencionar que también se valieron del descubrimiento del mundo arrabalero, para producir cintas centradas en este entorno, donde la figura principal fuese la cabaretera, un personaje ideal para la venta de sexo, morbosidad y todo lo que englobaba el tabú en la época, pero que atraía la atención del público por tratarse de impropio: característica psicológica imperante [en particular] en la sociedad mexicana. Las cintas de mujeres semidesnudas que bailaban los ritmos tropicales de moda, vejadas por sus primeros amores, y luego instauradas en los centros nocturnos [algunos verídicos], constituían el género más probado en la Industria, albergando en 1950 la cantidad aproximada de 40 manifestaciones; el simple hecho de inmiscuir la inocencia en ambientes

indecentes y jugar con sus roces, significaba una atracción que impulsaba [más no creara] una nueva fórmula o estructura del cine nacional.

Las anteriores medidas originaron que la Industria Fílmica Nacional se plagara de *Cintas Churro*, aquellas que por su premura se creaban en un par de semanas con tal de ahorrar la mayor cantidad de dinero posible, aunque sacrificaran la calidad que todo buen producto debe acompañarse: una temporalidad en producción para su refinamiento. Resultaba paradójico que durante la que llamaríamos en esta Tesis la *Época Reformable*, se realizaran las mejores cintas de la Historia del Cine Mexicano, pero a la vez, comenzaran a concebirse un número considerable de productos mal realizados, apostantes por la ganancia inmediata; la Industria se conformaba con vender filmes erráticos destinados a un público en específico y seguro, aquel que por su ignorancia y desinformación continuaba leal, aceptando cualquier basura que le ofrecieran. La fábrica de películas churro era sinónimo de un *Cine Casero*, alejado de toda la pomposidad que había caracterizado al *Cine Cosmopolita*, consecuencia de la anterior temporada. Las medidas que se tomaban en la operación cinematográfica eran precisamente producto de las que se hacían en el gobierno alemanista; de ahí que afirmemos que como nunca, el Cine Mexicano era un retrato y amalgama de una nación que buscaba a como diera lugar, una posición aún inmerecedora.

En 1950 el cine nacional se aferraba a equilibrar [aunque fuera con pocas ejecuciones] la supremacía cuantitativa con filmes ambiciosos; era justamente el tiempo en que la *política de exclusivismo*, impuesta por los mismos integrantes de la industria, comenzaba a surtir efecto. Las obras de Emilio Fernández, el máximo realizador con fama internacional, carecían de contenido supremo; apenas algunas expresiones aparecían en sus cintas del año, **“Un día de vida”**, **“Islas Marías”** y **“Siempre Tuya”**, pero todas con tendencias auto repetitivas; solo **“Víctimas del pecado”** [en el género cabaretil, pero alejado de sus concepciones nacionalistas] parecía rescatar el buen tono del *Indio*, que entregaba al público sus últimos trabajos de ambición. Instalándonos en el género prostibulario, la única cinta que lograba una diferenciación por lo ofrecido, era **“Sensualidad”**, de Alberto Gout, aunque no lograría superar el éxito de **“Aventurera”**, la cual marcaba la última escala a alcanzar.

PELÍCULAS RANCHERAS

“Si me han de matar mañana” [1946/Miguel Zacarías]. Producida bajo la firma DYANA, era una trama desarrollada en un pueblo de Jalisco donde los Charros hacían pelear a sus gallos, como muestra clara y simbólica de éste género. Pedro Infante y Sofía Álvarez protagonizaban esta cinta, teniendo como antagonista a René Cardona. Manuel Esperón y Ernesto Cortázar volvían a encargarse de la música en éste tipo de filmes.

“El Jinete Fantasma” [1946/Rafael E. Portas] es una cinta con tintes de Western, mecánica de serial y remitiendo por momentos al Cine Mudo de Argumento. En la historia, un Héroe Enmascarado de nombre homónimo al título del filme, impide que se consuman las fechorías de unos bandidos.

“La barca de Oro” [1947/Joaquín Pardavé]. Pedro Infante volvía a aparecer en una comedia ranchera, alternando con Sofía Álvarez quien le daba vida a una machorra que igual bebía en las cantinas que los hombres, cantaba igual que ellos y competía en las mismas suertes peligrosas. De nuevo un filme volvía a presentar la figura citadina como un peligro en tierra campestre. El resultado fallido de la cinta recaía en el manoseo grupal que sufría la adaptación pasando por los ingenios de Tito Davison, Jorge Ferretis, Carlos Orellana y Leopoldo Baeza y Aceves.

“Cartas marcadas”/1947. Bajo la premisa de ser una cinta de charros sin matones, ni muertos, René Cardona presenta una comedia ranchera vodevilesca, con las participaciones de Pedro Infante y Marga López, dos de las estrellas del momento que revolvían el odio y el amor en una historia frívola, donde ambos vivían una relación de odio que pasaba a la del amor. Tales contenidos, aumentaban la fama de Infante, quien se mostraba provocativo con el sexo opuesto.

“El muchacho alegre”/1947. La figura del actor Luis Aguilar comenzaba a tomar auge en el cine mexicano. Para esta ocasión, Alejandro Galindo tomaba las riendas de un encargo del productor Raúl de Anda, y filmaba un melodrama ranchero muy al estilo de los western. La gran diferencia que Galindo le imprimía a la cinta, era la identificación con un escenario muy alejado de los acostumbrados por los cineastas de la época: la trama ya no sucedía en Veracruz o Jalisco, sino en Sinaloa, descubriendo así nuevos contextos que rompían los esquemas. Parte de aquella idea la debía compartir con el propio de Anda, autor del argumento y de Roberto O’Quigley que participaba con el director en la adaptación. La trama era muy parecida a las presentadas en el género; un ranchero que no era aceptado por su suegro por su condición; una novia [Sara Montes] que le debía lealtad a cualquier momento, sin importarle sus actitudes atrabancadas; una traición a manos de su mejor amigo y una falsa acusación sobre un asesinato. La apoteosis del filme llegaba con la pelea histórica [por su duración] entre el protagonista y el villano [Luis Aguilar y Víctor Parra]. Aún con las convencionalidades, Galindo sabía sacar adelante el proyecto dotándolo de acciones razonables sin alejarse del todo del folclorismo; no tenía necesidad de mostrar vulgaridades como lo hacía la mayoría, sino que se basaba un estilo expresivo. Este tipo de proyectos y los que anteriormente había realizado, delataban un buen estado en Galindo, incluso igualando a los fabricados por el *Indio* Fernández; la crítica y el público no le harían justicia pero la historia sí.

“Gángsters contra Charros”/1947. El inigualable Juan Orol llevaba otra de sus joyas a la pantalla cinematográfica, digno de las más alucinadas ocurrencias. Acompañado de su musa Rosa Carmina, volvía a sumergirse en el mundo gangsteril, solo que para ésta ocasión, se enfrentaba a un rival a la altura de sus mitologías: un charro que se avecindaba en la capital, pero que no por ello perdía su fisionomía ruralista, con todo y traje y pistolas. La innovación que significaba el legendario *Charro del Arrabal* [merecedor de una secuela para él solo], recaía en la figura de José Pulido. El enfrentamiento entre dos sociologías [el Charro contra el Gángster] valía el boleto.

“Juan Charrasqueado”/1947. Continuaba la moda de realizar una película basándose en un sonado corrido. Ernesto Cortázar [famoso músico] era el encargado de llevar a la pantalla la vida de *Juan Charrasqueado*, que como bien lo decía la estrofa, su machismo, artífice de su personalidad atrayente, era su principal defecto. Cortázar, utilizaba la fama que portaba Pedro Armendáriz [misma que le diera el *Indio* Fernández] para enfundarlo en el héroe violento, que sumaba más enemigos que los dedos de sus manos. Miroslava en la nueva representación de la campirana rubia, era la debilidad del hombre siempre dispuesta a soportar los desplantes misóginos que reproducía Armendáriz en sus borracheras. Fernando Soto *Mantequilla* repetía su único papel de escudero [como lo fue de Pedro Infante, David Silva, etc]. Por último los villanos se consagraban en sus trampas, atacando al héroe en bola, separando a la pareja bajo engaños y marcando el rostro del Charro, mismo que acrecentaría su fama. La práctica del hombre machista era una actividad muy desgastada que la crítica no perdonaría.

“Allá en el Rancho Grande” [1948/Fernando de Fuentes]. Luego de un obligado retiro momentáneo, De Fuentes regresaba para hacer un remake de su otrora cinta de éxito, llevando los alcances de la tecnología en esta nueva versión: esta cinta fue una de las pocas realizadas a color por la temporada. Si en aquel entonces los protagonistas de la obra eran Tito Guízar y Esther Fernández, De Fuentes conseguía la participación de la estrella Jorge Negrete, arriesgándose de incluir en el rol femenino a la debutante Lilia de Valle, quien demostraba tener carisma y belleza juntas. La trama se basaba en la misma que hubo de realizar Guz Águila [o Antonio Guzmán Aguilera]. La fotografía recaía en el lente de Jack Draper, mediante una nueva especificación técnica que rápidamente se olvidaba por su alto costo que representaba. El costo total aproximado del proyecto, era de 800 mil pesos. **“Allá en el Rancho Grande”** era el claro símbolo de la medida de los realizadores por apostar por géneros probados, para asegurar el éxito financiero.

“El gallo giro” [1948/Alberto Gout]. El cantante y actor Luis Aguilar, aumentaba su presencia película con película, intentando acercarse al nivel de popularidad que manifestaran Jorge Negrete y Pedro Infante. Gout se desprendía un momento de las concepciones prostibularias, para trasladar a Aguilar de los palenques a la ciudad. La trama realizada por Valentín Gazcón de Anda, trataba precisamente esa bifurcación: Aguilar jugaba una apuesta con sus padres sobre su triunfo en la capital; acompañado por Enrique King, *El Reintegro* [nuevo cómico del cine nacional, presentado con bombo y platillo], acudía a la aventura de cristalizar sus sueños; ya en la urbe, Aguilar consuma su deseo, cantando para la XEW. Carmen González y Pepe del Río completaban el reparto. La propaganda de la cinta giraba en torno a la suerte, a las peleas, al enamoramiento de los protagonistas, a la diversión que producían dos personajes rancheros en escenario urbano. En otras medidas, la prensa que siempre se declaraba poco dotada para la adjetividad, bautizaría a Luis Aguilar con el sobrenombre de *El Gallo Giro*.

“El Gallero” [1948/Emilio Gómez Muriel]. Más que una cinta ranchera, se presenta una obra aproximada al género regional. La trama se desarrolla en el Michoacán del año de 1925. En la cinta se presenta el simbolismo de la valentía y temple del personaje de Tito Guízar mediante su gallo; cuando hubo de perder una pelea [y hasta la vida] su animal en

manos de otro, sucede el deshonor de su pareja Rita Macedo, proveniente del villano Carlos López Moctezuma. Basada en la novela de Javier López Ferrer y adaptada por el director y Stella Inda [recordemos a la actriz], Emilio Gómez Muriel aspira a una obra de arte y pretende instalar el filme en una epopeya costumbrista; la realidad estaría lejos de su intención pero aún así, [gracias al lenguaje fílmico que remite una autenticidad popular, aunque a veces plana y poco significativa de los hechos], **“El Gallero”** resultaría su mejor filme de la temporada.

“Se la llevó el Remington”/1948. Chano Urueta dirigía la tercera parte de una saga que comenzara con **“Ay, Jalisco, no te rajes”** [Joselito Rodríguez/1941] y continuara con **“El Ametralladora”** [1943/Aurelio Robles Castillo]. Para tales cintas, Jorge Negrete y Pedro Infante interpretarían al Charro protagonista, respectivamente; el personaje lo heredaba Luis Aguilar, quien resaltara en la escena del género ranchero. Resulta paradójico que las tres mayores estrellas cantoras, le dieran vida al mítico pistolero impulsivo, como si esa fuera la aceptación al mundo mitológico del Cine Mexicano.

“Las Mañanitas” [1948/Juan Bustillo]. Historia ranchera con Esther Fernández, Antonio Badú, Carlos López Moctezuma y Carmen Molina a la cabeza. La cinta pertenecía a las filas de los géneros probados y rápidamente se le encontraron parecidos en forma de plagio, con la cinta **“Allá en el Rancho Grande”** [Fernando de Fuentes/1936]: un hacendado mujeriego pero con buenos sentimientos, un caporal cantor que lleva serenata a su amada, una mujer que es inducida por su familia a visualizarse con el patrón, un borrachín alcahuete, todos en medio de un Rancho sin las convenciones de las luchas de clases. Con esta cinta, Bustillo Oro se inmiscuía en los terrenos de su colega Fernando de Fuentes, así como el segundo lo hiciera del primero en **“La Gallina Clueca”/1941.**

“Charro a la fuerza” [1948/Miguel Morayta]. Lo resaltante de ésta obra fue el debut de Luis Aguilar en una cinta de comedia. También por vez primera, el actor trabajaba bajo las órdenes de otro productor, que no fuera su padrino cinematográfico Raúl de Anda. La cinta llevaba tintes del género de terror [con todo y fantasmas] que se inmiscuía en la fase de géneros probados.

“Mariachis” [1949/Adolfo Fernández Bustamante]. Cinta a color, gracias al procedimiento cromático [Ansocolor], del que Jack Draper como fotógrafo se haría cargo. En sí, era esta otra cinta ranchera con Antonio Badú y la rubia vienesa Isabel del Puerto a la cabeza del reparto, que se engalanaba con bellas melodías de Manuel Esperón, paisajes rurales, heroínas atractivas y las clásicas concepciones comerciales de un trabajo que buscaba entretener al público sin ir más allá.

“El Seminarista” [1949/Roberto Rodríguez]. Ahora se vestía al héroe de sotana, tal como apareció en una de las personalidades de **“Los tres huastecos”** [Ismael Rodríguez/1948]. Para beneplácito del público, Pedro Infante terminaba por vestirse de Charro y casarse con la heroína; el director pretendía mostrarle a la concurrencia, entre ellos

a su famoso hermano Ismael, que el actor sinaloense podía interpretar otros personajes, alejado de aquellos que le construyeran su mitología; sin embargo, el lirismo bucólico de Roberto, entre sus tendencias, dejaron ver que su intención era buena pero no la que más le agradaba al espectador, quien continuaba gustoso de ver la manera en que Ismael lo trataba en pantalla; así podía explicarse el hecho de que Infante decidiera casarse con el personaje de Silvia Derbez, tener hijos y eludir su carrera de seminarista; pero para no perder la intencionalidad, se le otorgaba al aún bonachón *Mantequilla* recibirse de cura, esto para quedar bien con la Iglesia y no contribuir al prejuicio de lo que significa el compromiso religioso. De nueva cuenta las ocurrencias de la precoz María Eugenia Llamas *La Tucita* y las provocaciones de una Katy Jurado, la cual era contratada para despertar el instinto sexual del Infante religioso, completaban las acciones.

“Tú, sólo tú” [1949/Miguel M. Delgado]. Cinta que demostraba la práctica del cine mexicano en confiar en los géneros probados y en la autosuficiencia de los mismos. Luis Aguilar interpretaba al ranchero que se desprendía de la odisea rural y se sumergía en los prostíbulos de la ciudad, donde encontraba a su amada Rosita Quintana. Ambas atmósferas se unían, dejando ver las alternativas que comenzaba a buscar el género cabaretil, en beneficio de su existencia.

PELÍCULAS CÓMICAS

“Su última aventura” [1946/Gilberto Martínez Solares], merecía el reconocimiento a la mejor comedia del año. Protagonizada por Arturo de Córdova y Esther Fernández. En la trama, De Córdova le daba vida a un gángster, líder de un grupo de bandidos. Los personajes caricaturizaban por momentos sus interpretaciones. Basada en un argumento de los argentinos Sixto Pondal y Carlos Olivari.

“Soy un prófugo” [1946/Miguel M. Delgado]. *Cantinflas*, volvía a protagonizar una cinta, ésta vez acompañado de otro homólogo, Daniel Chino Herrera; los filmes del famoso cómico, venían a desembocar en una monotonía predecible. Pensando en la carencia de buenos argumentos, la compañía Hollywoodense Columbia Pictures, distribuidora de cabecera de las películas de *Cantinflas*, buscó otra alternativa, ahora en su propio mercado: se le pidió al alemán Hans Wilhelm, prestigioso guionista y radicado en Estados Unidos, realizar una historia; más adelante la terminaría por desarrollar Arnold Phillips, otro talento hollywoodense. Ya en México, el español Jaime Salvador, quien anteriormente había colaborado en las cintas del cómico, habría de encargarse de adaptar el argumento. Todo el trabajo que se había planeado, *Cantinflas* lo venía a mutar, ya que en esta cinta el cómico practica su verborrea como en ninguna otra; los chistes locales, los acontecimientos a los temas actuales y en específico, la picardía con que hacía referencia a lo homosexual, se volvían variantes muy utilizadas en los diálogos de *Cantinflas*.

“El Ropavejero” [1946/Emilio Gómez Muriel]. Comedia protagonizada por Joaquín Pardavé y Sara García representando un amor senil. Con el término de las adaptaciones sobre la Literatura Extranjera y las medidas sindicales favoreciendo la factura mexicana, el

extranjerismo en la cinematografía mexicana comenzaba a tambalearse. En esa corriente se perderían los personajes que tanta fama le habrían de dar a Pardavé [libaneses y españoles]; tampoco era pertinente utilizar más a su célebre personaje porfiriano, ya que aquella tendencia nostálgica por la *Belle Epoque* perdía fuerza y se manifestaba ya muy gastada.

“Voces de primavera” [1946/Jaime Salvador]. Comedia musical que pasarían sin pena ni gloria entre los espectadores. La trama la protagonizaban Domingo Soler y la norteamericana Louise Bournett; sin embargo, la atención la acaparaba la persona que llevaba el tercer crédito: un excelente bailarín, cómico, extraído del teatro frívolo [al igual que sus homólogos, *Cantinflas*, *Tin-Tan* y *Palillo*]; su nombre era Adalberto Martínez apodado *Resortes*. El sobrenombre lo debía a su estilo epiléptico y se distinguía por su forma de hablar [en un tono populachero], su forma de vestir [sombbrero gigante] y por sus gestos llamativos [ojos desorbitados]. *Resortes*, capitalino nacido en la colonia peralvillo, representaba a la nueva ola de valores, en su caso cómico, que se manifestaban en una etapa dubitativa y en la que más tarde conseguirían instalarse dentro del nuevo *Star System* Mexicano; por lo pronto, su éxito se medía en su madurez y en la capacidad de Salvador por explotarle sus mayores virtudes.

“El tigre de Jalisco” [1946/René Cardona]. Película de aventuras rurales y enredos chuscos, basada en la comedia *El Bandido Generoso* de Pedro Neyra y Pablo Sánchez Mora. Cardona y Paulino Masip (adaptador de la historia), intencionalmente parodiaban a las películas rancheras.

“La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra” [1946/Roberto Gavaldón]. Historia de anacronismos, protagonizada por el debutante en el cine mexicano, el argentino Luis Sandrini, ya reconocido dentro del *Star System* de su país. La cinta resultaba una parodia solemnista de los antiguos personajes históricos que aparecían en el título de la obra. Leopoldo Baeza y Aceves se encargaría del argumento, para ser adaptada por los también argentinos Sixto Pondal y Carlos A. Olivari, quienes tomaban fuerza en éste rubro.

“Carita de cielo” [1946/José Díaz Morales]. María Elena Marqués, protagonizaba ésta comedia simplista al lado de Antonio Badú y Fernando Soto *Mantequilla*. Cinta de mediano éxito, en donde se mezclaría el ambiente barrio bajo con el detectivesco. Lo único sobresaliente sería la participación y debut en el Cine Mexicano de la bailarina cubana Ninón Sevilla, interpretando dos números musicales en compañía del bailarín Kiko Mendive.

“¡A volar joven!” [1947/Miguel M. Delgado]. La productora POSA FILMS en compañía de la distribuidora Columbia Pictures continuaba en la misión de conducir el éxito de las cintas del cómico *Cantinflas*. Ahora encargaban la adaptación a Jaime Salvador, sobre un argumento del francés Paul Colline llamado *Adémai Aviateur*, llevado a la pantalla en su país en 1934 por el director Jean Tarride. El resultado volvía a ser taquillero por el imán que representaba *Cantinflas*, pero eso no lo exentaba de la

complacencia rutinaria. Miroslava y Ángel Garasa lo acompañaban en el elenco de la producción, que terminaría por registrar un costo aproximado de 700 mil pesos.

“Dos de la vida airada” [1947/Juan Bustillo Oro]. Dos nuevos cómicos estaban por aparecer en la cinematografía mexicana. Manuel Palacios mejor conocido como *Manolín* y Estanislao Schillinsky conformaban una dupla que mantenía expectación en trabajos radiofónicos y como todos sus homólogos anteriores, en el Teatro Frívolo. *Manolín* mantenía la característica de poseer una voz monocorde, la expresión pícara, y la imagen ingenua [aunque solo era el retrato, pues resultaba más vivillo que su compañero]; por su parte Schillinsky, quien ya había trabajado en la Industria, entre otros coalternando con *Cantinflas* en sus inicios, representaba la contraparte: la cordura y el temple, terminando siendo el patíño de su pareja.

“Fijate que suave” [1947/Juan Bustillo Oro]. El realizador aprovechaba el éxito de su anterior cinta y repetía una historia con los cómicos *Manolín* y Schillinsky de protagonistas. Haciendo una nueva versión de su otrora película, **“La tía de las muchachas”**/1938, llevaba a las pantallas las aventuras de dos hombres que hacían lo posible por echar por tierra los planes de un par de profesionistas, interesados en la fortuna de una anciana. Ambos representantes vodevilesco, superaban satisfactoriamente a sus anteriores intérpretes, Enrique Herrera y Juan José Martínez Casado, en la versión de fines de los treinta. El nombre de la cinta se debía a una célebre frase de *Manolín*. Schillinsky hacía lucir a su compañero, preparándole las rutinas cómicas y números musicales.

“El Ladrón” [1947/Julio Bracho]. Apoyado por la FILMEX, Bracho realizaba una tragicomedia donde la premisa fundamental fuera la lucha sentimental entre pobres y ricos. Protagonizada por el argentino Luis Sandrini quien utilizaba sus exageraciones visuales e interpretativas para comulgar con la credibilidad de la premisa, alternaba con una Elsa Aguirre, quien era vista como la nueva María Félix. A pesar del costo de la cinta [aproximado de 800 mil pesos], el resultado sería muy presuntuoso, devaluando cada vez más la carrera ambiciosa de Bracho.

“El Supersabio” [1948/Miguel M. Delgado]. Ahora la estrategia de la POSA FILMS para continuar con el éxito de *Cantinflas*, era realizar una versión mexicana de la cinta francesa **“Ne le criez pas sur les toits”** [Jacques Daniel-Norman/1942], realizada en tiempos de la Guerra Mundial, la cual por los problemas citados, no llegaría a territorio nacional. Perla Aguiar, Carlos Martínez Baena y Alejandro Cobo, entre otros, completaban el reparto. La cinta terminó con el mismo resultado de las anteriores, complaciente, pero taquillera; las ocurrencias del protagonista [habla incoherente] se trasformaban filme a filme, en consternantes juegos de palabras, alejándose de las raíces populares que lo caracterizaron en sus inicios.

“Los tres Huastecos”/1948. La fama que le había traído a Ismael Rodríguez con la fabricación triplicada de personajes ajenos en comportamientos, pero unidos por el lazo familiar, todo en la película **“Los tres García”**/1946, lo llevaba a repetir la

experiencia, pero ahora no disgregando la personalidad del Macho Mexicano, sino en la sola concepción del hombre a través de los tres poderes predominantes: el eclesiástico, el gubernamental y el civil [este último el más carismático si le agrega el acostumbrado machismo, la valentía del primo García muerto en **"Vuelven los García"**/1946 y a la vez la condición paternal de *Pepe el Toro* en **"Nosotros los pobres"**/1947]. El nombre del título provenía de los tres pueblos de la Huasteca en que habían nacido los tres Pedros Infantes; por un lado, el de la tamaulipeca que le correspondía al peleonero, el cual vivía con su hija, la precoz *Tucita* [María Eugenia Llamas]; el de la potosina, en la que el objetivo padrecito pasaba sus horas de vicio jugando a las canicas con los niños y practicando con el violín; y por último el de la veracruzana, que fungía como capitán del ejército, también enamorado de una joven solitaria, interpretada por Blanca Estela Pavón. La verdadera acción sucedía cuando los tres caminos se atravesaban: al capitán del ejército le era encomendada la tarea de aprehender a un bandido, quien se creía era el Infante tamaulipeco, mientras la joven Pavón tomaba a su enamorado por el Infante Potosino. Los tres hermanos conllevaban un lazo psíquico al sentir lo que le sucedía al otro. Rodríguez realizaría el trabajo argumental con su nuevo socio, Rogelio A. González.

"Ay, Palillo, no te rajés"/1948. El cómico Jesús Martínez *Palillo* [sobrenombre por su extrema delgadez], contemporáneo de *Cantinflas* y venido del teatro frívolo, realizaba su tercer y último intento por triunfar en la pantalla grande. Emilio Gómez Muriel atendía la solicitud, luego de dirigir las aventuras de *Pito Pérez* [Manuel Medel] ahora de bracero; precisamente con la anterior experiencia, Muriel daba muestras de interés en la crítica política y para esta nueva cinta no querría perder la oportunidad. La intención de *Palillo* y su director era buena, pero la verborrea que suponía proponer la apoteosis del cómico, resultaba anacrónica. La suerte que vivía *Palillo* en la trama [enamorándose de una Rosita Quintana, la cual no le corresponde], refleja los convencionalismos del héroe cómico que triunfa en el trabajo, pero fracasa en su empresa amoría.

"El Mago" [1948/Miguel M. Delgado]. De nuevo una cinta francesa era mexicanizada para beneficio de *Cantinflas*, ahora la versión que habrían de escribir Alex Joffé y Jean Lévitte, con la acostumbrada adaptación de Jaime Salvador, ubicaba al cómico dentro de los embrollos orientales, como un mago vestido con la típica indumentaria con que se le tenía estereotipado.

"El baño de Afrodita" [1949/Tito Davison]. Comedia convencional que llevaba como protagonista al argentino Luis Sandrini; la obra se basaba en la pieza española *La cura*, de Pedro Muñoz Seca y García Velloso, adaptada por Cesar Tiempo y el propio Davison. Por su hibridez la trama se situaba en cualquier lugar de América Latina. Rosario Granados, Beatriz Ramos y Alma Rosa Aguirre completaban el reparto.

"Yo soy charro de levita"/1949. Esta cinta significaba el segundo producto realizado por la dupla *Tin Tan*-Gilberto Martínez Solares, por supuesto luego de la exitosa **"Calabacitas Tiernas"**/1948. Para tal tarea hubieron de ubicar al personaje del comediante, en el Rancho que crearía para la pantalla Guz Águila, ahora apoyado por Paulino Masip en el argumento. La apuesta del director era asentar una especie de

braserismo pero al revés, o sea, al pocho apatriado en el más puro seno de la mexicanización [el inconfundible Charro], bajo el infaltable folclorismo llevado al estilo cómico de Solares: el vago políglota de *Tin Tan*, soñaba que actuaba en compañía de su amigo Marcelo en los más prestigiosos lugares de Nueva York, o saciaba su hambre con pensamientos traducidos en aperitivos franceses. Solares y Juan García se encargaban de la adaptación de sus colegas. Aparte de Marcelo Chávez, participaban en la cinta Rosita Quintana, Carmen Molina, Julio Villarreal y Felipe de Alba.

“El colmillo de Buda” [1949/Juan Bustillo Oro]. Comedia nostálgica que tanto se expusiera en años pasados, y que actualmente perdiera vigencia. Para tal efecto, primeramente adaptaba una pieza del español Pedro Muñoz Seca resaltando el ambiente teatral, del que precisamente se valdría el realizador para intentar esconder su género favorito [ya desgastado], bajo las percepciones del mexicano sobre todo aquello que provenga del oriente: tales como harems, vestidos, lenguaje, estructuras, etc.

“Puerta... joven” [1949/Miguel M. Delgado]. *Cantinflas* volvía a la fuente que lo viera nacer y que tanto éxito le diera: el ambiente populachero que nutría bien a su personaje del peladito. Luego de un par de filmes donde el cómico se notaba redundante, verborreico, complaciente y rutinario, llegaba las manos de la POSA FILMS [productora de *Cantinflas*] una idea de María de los Ángeles Vaireda de Xirau, sobre una trama de un portero de vecindad que ayuda a sus compañeros desinteresadamente, que se enamora de su vecina lisiada, que gana una carrera de caballos como jockey para pagar la cuenta hospitalaria de su amada, entre otras cosas. En Jaime Salvador consistió darle forma a la idea. Acompañaban al cómico en el elenco, Silvia Pinal y Carlos Martínez.

“No me defiendas compadre” [1949/Gilberto Martínez Solares]. Nuevo éxito en taquilla de la dupla *Tin Tan*- Solares, en la cual, Juan García volvía a fungir como escritor de cabecera. Por su parte, *Tin Tan* se manifestaba en buena forma, encarnando a un beisbolista, un mesero, un detective, un preso y un luchador, todos bajo graciosas interpretaciones valiéndose en algunas, de sus habilidades políglotas mezcladas con sus infaltables pochismos. Su compañera protagónica volvía a ser Rosita Quintana; también participaban su infaltable compadre, Marcelo Chávez, el propio Juan García, Wolf Ruvinskis como el luchador, entre otros. El éxito de *Tin Tan* auguraba un largo camino, sin embargo, su transformación en estrella de la Industria le valdría una ambición que lo llevaría más adelante a desgastar su imagen, filmando cinco o seis proyectos anuales.

“Dos pesos dejada” [1949/Joaquín Pardavé]. Cinta que practicaba la nueva fórmula que imperaba en el cine mexicano: los amores desaforados y los parentescos imprevistos. Basada en la novela *La prudencia*, de A. Fernández del Villar. El inesperado giro en la historia, presentado en el personaje del vago Joaquín Pardavé como padre desconocido de Alicia Caro, simbolizaba la todavía herramienta favorita de los escritores que trataban a la ciudad como escenario truculento frente al folclorismo rural.

“Una gallega en México” [1949/Julián Soler]. Comedia más con tintes melodramáticos arraigados en el arrabalerismo Aquí, Joaquín Pardavé era un carnicero tan

estrafalario como sus antiguos personajes alternando con la argentina Niní Marshall [debutante en la Industria Nacional] la cual aprovechaba la ocasión para retomar su creación de sirvienta gallega que tanto le funcionaría en su país; ambos protagonistas peleaban constantemente en la trama [con inventivas regionales producto del folclor], ubicada en los barrios arrabaleros de la Lagunilla.

“La marca del Zorrillo” [1950/Gilberto Martínez Solares]. El cine mexicano continuaba la ruta sobre la denigración a la literatura mundial, y esta vez pagaba el costo la obra *La marca del Zorro*, de Johnston McCulley. A su vez, la asociación que habían labrado Solares-Juan García-*Tin Tan*, ya cobraba frutos dentro del género, consolidándose como los mejores representantes de la comedia en la época. Sin embargo, el nuevo equipo pensaba evolucionar en sus hechuras y por vez primera se atrevían a una estrategia de la cual la Industria Fílmica tenía malos referendos: *Tin Tan* era sacado de su ambiente y se inmiscuía en las parodias de novelas internacionales, con anacronismos, incongruencias y demás, tal como lo hiciera anteriormente *Cantinflas* en las obras *Los tres Mosqueteros* y *Romeo y Julieta*. A pesar de la osadía, **“La marca del Zorrillo”** salía mejor librada que las otras cintas, en gran medida por la práctica al gag visual que Solares sabía aprovechar de su protagonista. Participaban Marcelo Chávez, Rafael Alcayde y la joven Silvia Pinal.

“El siete machos” [1950/Miguel M. Delgado]. Trama realizada por Janet y Luis Alcoriza, luego adaptada por Jaime Salvador, en donde *Cantinflas* se situaba en el ya conocido medio ranchero, donde parodiaba a los galanes charros y todo su ambiente sociológico. Por la época, el cine mexicano lograba el triunfo en los festivales más prestigiosos con la cinta **“Los olvidados”** [Luis Buñuel/1950], y paralelamente, en México sucedía otro triunfo pero en taquilla, con esta cinta de *Cantinflas* que desbordaba ocurrencias. El filme volvía a ofrecer la complacencia del cómico, pero su oportuna exhibición y el atinado tratamiento la diferenciaba de la demás; *Cantinflas* cantaba, bailaba y adoptaba una actitud machista que resultaba risible, valiéndole el refrendo en el público, a propósito de la presencia de *Tin Tan*.

“Simbad el mareado”/1950. Gilberto Martínez Solares y Juan García [inseparable amigo y compañero argumentista], ya instalados con fortuna en el género cómico, habían comenzado con la aventura de las parodias como si fuera una regla en los de su condición; ésta cinta al igual que la anterior, resultaba favorable para el equipo en particular para su estrella *Tin Tan*, quien se tomaba un breve y necesario respiro de su personaje ciudadano, así como la comedia se alojaba en escenarios poco explorables de los que también se podía aprovechar. Como hemos mencionado, el mejor atributo de la cinta era el cambio de ambiente, pues recordemos que el cine nacional se encontraba atiborrado de concepciones cabareteras [por supuesto ubicadas en la ciudad]. *Tin Tan* volvía a complacer al público con sus ocurrencias, valiéndose del escenario y todo el entorno en común; su personaje continuaba siendo el de un vago, pero ahora ese vago se burlaba de los prejuicios tropicales. Mientras tanto, Solares atinaba a presentar un Acapulco lejos de la estereotipada visualización fílmica que adoptaban todas los directores que remitieran sus tramas al puerto; en compañía de Juan García, atribuían al personaje central con divertidas

escenas oníricas, en las que se visualizaba a un *Simbad* cortejador, disfrazado [práctica que se hacía común en el protagonista] de árabe, y luego convertido en chango por despecho de su novia, haciéndolo único. Por primera vez, el plagio [que casi libraba el término de parodia] terminaba acertado, y más aún, contribuyente a la carrera de *Tin Tan*, quien era capaz de derrocar algunos mitos hedonistas, centralizados en las playas y en particular de la de Acapulco. Algunos de los integrantes del grupo que acompañaba en las cintas al cómico, participaban en esta, siendo el caso de Marcelo, *Vitola* y Wolf Ruvinskis.

“Curvas peligrosas” [1950/Tito Davison]. Comedia musical con tintes melodramáticos. En ella, el público ya no aceptaba la supervivencia de las rebeldes, aquellas que no llegaban a desflorar para convertirse en las asediadas cabareteras, ficheras, prostitutas, o cualquiera de sus derivados. Los prejuicios se reducían y el espectador deseaba cada vez más, ver a las pecadoras actuar como las vampiresas en que había moldeado el cine mexicano y no a unas jóvenes deambular en las orillas de la indecencia. La brasileña Leonora Amar no convencía en su papel de pícara [aunque no por su actuación, sino por el contexto como lo explicamos] y con esta cinta se despedía del cine nacional, tras un rotundo fracaso en taquilla [una semana de exhibición, aproximadamente]. Tanto Davison como Jesús Cárdenas se encargarían del argumento.

“Entre abogados te veas” [1950/Adolfo Fernández Bustamante]. Comedia con tintes melodramáticos, la cual resaltaba por la intervención que hiciera el departamento de censura sobre la temática de la cinta; la historia presentaba actitudes ilícitas por parte del gobierno en la ciudad de Cuernavaca, quienes facilitaban los divorcios apresuradamente. La prensa acusaba directamente la observación de las autoridades cinematográficas, al presidente de dicho organismo, el Licenciado Jesús López Castillo, quien fuera gobernador del estado de Morelos. Los protagonistas de la cinta eran Armando Calvo, Carmen Montejo y Luis Beristáin.

“¡Ay, amor... cómo me has puesto!” [1950/ Gilberto Martínez Solares]. Tercera película en el año de *Tin Tan*. El éxito se debía al regreso de *Tin Tan* a la vecindad, luego del acertado receso que representaba su estadía en otros submundos. En medio de los asépticos decorados que el cine nacional se jactaba de exhibir como un ambiente arrabal, surgía un ciclero repartidor de pan, encarnizado en un *Tin Tan* aficionado al deporte y un tanto misógino. Desde el momento que Solares presentaba la escena inicial, se antojaba un desorden del protagonista tirando su pan y volviéndolo a guardar, lucubrando la idea de que sus compradores se lo coman aún con la inevitable tierra que absorbieran por el accidente. Si bien es cierto que las manifestaciones previsibles obedecían a una falta de talento en cualquier director inspirado en hacer comedia, Solares lo hacía intencionalmente y no solo eso, sino que lo llevaba a dimensiones superiores, desencadenando una serie de situaciones que para tales alturas de la escena, el público ya exigía; si comenzaba con un absurdo, el ritmo se consolidaba a lo largo del chiste, perdiendo el rastro con el que había iniciado. Por lo tanto, el ritmo que imprimía Solares se situaba como una de sus mejores herramientas. Pero no solo el director parecía lucirse, sino también *Tin Tan*, quien no satisfecho con su línea argumental, se daba el lujo de improvisar cualquier acción que mereciera el juego al que invitaba al espectador.

“El bombero atómico” [1950/Miguel M. Delgado]. La figura de *Cantinflas*, el conocido personaje del peladito ciudadano, continuaba adoptando un sin fin de profesiones buscando revalidar su condición vagabunda. Ahora le daba vida a un bombero que aprovechaba sus herramientas para empapar a cuanto se le pusiera enfrente, y a la vez, enternecer a la niña Elisa Quintanilla. La mejor opción la constituía Gabriel Figueroa quien luego de un tiempo, volvía a la POSA FILMS para fotografiar las andanzas del cómico.

“El gendarme de la esquina” [1950/Joaquín Pardavé]. Pardavé interpretaba a un policía bonachón, que encontraba en la figura paterna de Porfirio Díaz, la fuerza y valentía para atrapar a una banda entera de ladrones. Su familia se caracterizaba por los esquemas que se repetían en todas las cintas: el héroe medroso que detenía increíblemente a pesar de su condición física, a una grupo de maleantes de la peor clase; la esposa paranoica que solo viviera para contrariar al pusilánime hombre sin reconocerle su labor constante, casi distinto de la actitud holgazana del primogénito, del cual pasaría por alto; por último el hijo bueno para nada, pero que por curiosas razones la vida no solo le daba una nueva oportunidad para regenerarse sino también en el amor, concediéndole a la más bella y de buenos sentimientos, absurdo del cine nacional y de la vida misma.

“Vivillo desde chiquillo” [1950/Emilio Gómez Muriel]. Segunda versión de la legendaria **“Ahí está el detalle”** [1940], que dirigiera Juan Bustillo Oro; para la nueva empresa, el comediante *Manolín* sería el encargado de suplir a *Cantinflas*, en una tarea de anticipada casusa perdida; Schillinsky lo acompañaba en la aventura como el marido cornudo, mientras que Delia Magaña le daba vida a la criada, novia del protagonista; a su vez, Queta Lavat interpretaba a la adúltera y *Vitola* a la mujer que se aprovecharía del engaño que fraguaba Lavat, para distraer la atención de su traición marital.

PELÍCULAS ADAPTADAS E HISTÓRICAS

“En tiempos de la Inquisición” [1946/Juan Bustillo Oro]. Basada en una obra del francés Victorien Sardou, *La sorcière*; concebida por el autor como una obra teatral, la historia se desarrollaba entre un caballero católico y una dama musulmana y se ubicaba en la Ciudad de Toledo del siglo XVI. Protagonizada por Jorge Negrete y su pareja, Gloria Marín. Sobresaldría el trabajo del escenógrafo Vicente Petit.

“Ramona”/1946. Basada en la novela homónima de la norteamericana Helen Hunt Jackson, Víctor Urruchúa dirigía éste drama sobre el enamoramiento de entre un indio y una mestiza, dentro de la California de mediados del siglo XIX. Esta novela había sido llevada a las pantallas hollywoodenses en cuatro ocasiones: 1. De David W. Griffith (1910 con la actriz Mary Pickford); 2. De Donald Crisp (1916 con la actriz Adda Gleason); 3. De Edwin Carece (1928 con la actriz Dolores del Río); 4. De Henry King (1936 con la actriz Loretta Young, único filme sonoro hasta esa fecha) 5. Y ahora Urruchúa con Ester Fernández a la cabeza.

“Bel Amí” [1946/Antonio Momplet]. Basada en una novela francesa de Guy de Maupassant, sería adaptada al cine mexicano por Francisco Navarro; los diálogos serían de Xavier Villaurrutia, Leopoldo Baeza y Aceves y Tito Davison. Este melodrama contaría con las actuaciones de Armando Calvo, Gloria Marín y Andrea Palma, y se ubicarían en la Francia del siglo XIX. De nuevo, el trabajo de la escenografía sobresalía en una cinta ubicada en tiempo histórico y espacio extranjero, en manos de Edward Fitzgerald.

“Don Simón de Lira” [1946/Julio Bracho]. Comedia instalada en la nostalgia porfiriana y protagonizada por Joaquín Pardavé [en un ambiente muy bien conocido por el actor], se basaba en la pieza *Volpone* de Ben Jonson; Xavier Villaurrutia le compondría los diálogos a la historia. Bracho no solo dirigía la cinta, sino que también la producía, siendo su debut y despedida en éste rubro, debido al fracaso financiero y artístico que representó el filme.

“La casa de la Troya” [1947/Carlos Orellana]. Cinta ubicada en la ciudad de Galicia, en España. Basada en la novela homónima del ibérico Alejandro Pérez Lugín. Armando Calvo personificaba a un joven parrandero que era enviado por su padre a una universidad, buscando regenerarlo. Ahí, conoce a un par de amigos con los cuales vive las aventuras juveniles, y conoce el amor en la figura de Rosario Granados. El trabajo del escenógrafo Manuel Fontanals era criticado, por la falta de aire y espacio que le daba a la ciudad recreada.

“La carne manda”/1947. La literatura mexicana continuaba siendo la menos utilizada para adaptarla al cine mexicano. Chano Urueta, aquel que se mexicanizaba en ese sentido, volvía a llevar otra obra de Mariano Azuela [recordemos que anteriormente lo había hecho con *Los de Abajo*, determinándole un gran prestigio]; para ésta ocasión, *La marchanta* era la novela que Urueta llevaba a la pantalla. Protagonizada por David Silva y Esther Fernández.

“Si Adelita se fuera con otro”/1948. Chano Urueta intentaba equilibrar su visión de la Revolución Mexicana como un suceso pintoresquista, con su estilo caótico. Bajo un argumento de Ernesto Cortázar, la cinta se basó en el célebre corrido, y tal vez por eso, figuras de la talla de Jorge Negrete y Gloria Marín se aventuraban en la odisea del director. La trama por supuesto se ubicaba en la década de los veinte, apareciendo la viva representación del General Pancho Villa, interpretado por José Elías Moreno; éste último lograba físicamente una mejor caracterización que el Villa de Domingo Soler que se quedara en el inconsciente de la gente por varios años; sin embargo, la imagen espiritual que proyectaba Moreno rayaba en el estereotipo: un hombre gordo y bonachón. En la música, Negrete estaba bien protegido por las canciones realizadas por Manuel Esperón y Ernesto Cortázar. Urueta no lograba superar las concepciones revolucionarias más humanas de un *Indio* Fernández, quedándose en simples remitentes.

“La Vorágine” [1948/Miguel Zacarías]. Producciones DYANA, encabezada por Jesús Grovas, Miguel Zacarías, Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, presentaba un

melodrama truculento, con aspiraciones a superproducción, como las que acostumbraba la productora. Basada en la novela de colombiano José Eustasio Rivera, un escritor quien fuera base de la literatura sudamericana de principios de siglo XX. La trama se ubicaba la selva amazona y en los llanos del Orinoco, bajo la escenografía de Luis Moya. Armando Calvo y René Cardona protagonizaban a un par, que lideraba un grupo cuyo objetivo era liberar a unos secuestrados. **“La Vorágine”** era la carta fuerte por la que apostaba el grupo de cineastas veteranos, para hacerle frente a los culebrones cinematográficos en que se habían convertido algunas obras recientes de Ismael Rodríguez o Alejandro Galindo; Producciones DYANA invertía un millón de pesos en la cinta, mismos que no recuperaría por el resultado final de la obra.

“Lola Casanova”/1948. Debut de la única directora de la época, Matilde Landeta, en medio de los prejuicios sexistas que aún se manifestaban en la Industria Cinematográfica. Ella asumía la herencia que anteriormente portaran *Perlita* y Duquesa Olga, cada una dentro de su etapa. La trama se basaba en la novela del jalisciense Francisco Rojas González y se ubicaba a principios del siglo XX en la ciudad de Sonora [innovación], donde un grupo de seris [indios], peleaba no solo contra sus enemigos, sino contra las clásicas incitaciones raciales. Mercedes Barba era una criolla que continuamente se mezclaba con la tribu. Los resultados arrojaban buenas intenciones de Landeta, con los rigurosos defectos de todo debutante; el aprendizaje que habría de obtener siendo anotadora, pero sobre todo, asistente del mismo Emilio Fernández, la llevaba a realizar una trama ubicada en espacios rurales; la recreación de exteriores en sets a los que hubo de ajustarse [trabajo del escenógrafo Luis Moya], demeritaron su trabajo como todos filmes que practicaban esta medida.

“Media noche” [1948/Tito Davison]. Mientras el Cine Mexicano se preocupaba por realizar concepciones arrabaleras, Davison presentó un drama con tintes cómicos sobre unos gánsters, que a la vez estaban inspirados en los que ofreciera el Hollywood de la década de los treinta. La trama ofrecía a un Arturo de Córdova, traficante de diamantes que intenta escapar del acoso policial de José Elías Moreno, quien fuera su amigo de la infancia y que por razones obvias se encontraban en bandos distintos. Aquí, se buscó regenerar la figura del personaje, bajo un halo de optimismo patriótico, en su tarea [involuntaria] de sacar de la analfabetización a un grupo de indígenas, teniendo como premio la dulzura y candidez de una Marga López. El Gángster encontraba una regeneración, aunque su mala reputación lo perseguía incluso en las dredadas en que no participaba; su estereotipo ya estaba marcado por el ojo nacional, reforzado con las atribuciones que le diera Juan Orol: maleantes en disputa con la ley, dueños de cabarets y amantes de las más voluptuosas mujeres; persecuciones policiacas, y se puede, en automóviles bajo una lluvia de disparos. En suma, el Gángster de Davison alcanzaba la canonización

“Las tandas del Principal” [1949/Juan Bustillo Oro]. Comedia instalada en la nostalgia porfiriana. El director continuaba ofreciendo una historia que giraba en torno a la figura paternalista, aunque por esta ocasión, los síntomas se manifestaban repetitivos, pues los escenarios y los diálogos perdían fuerza debido al desarrollo social que año con año se alejaba insistentemente de los viejos gobiernos para adentrarse a la anhelada reactivación

industrial. Incluso la imagen del presidente Porfirio Díaz en quien se inspiraba el subgénero, solo aparecía como retrato o como simple remitente de una temporada que poco a poco se olvidaba. Protagonizada por un Fernando Soler interpretando a un tío solterón, cascarrabias y enfermo, el cual era la última encarnación viviente [por un largo tiempo de Bustillo Oro] del régimen porfirista; también participaban los jóvenes Luis Aldás y Mapy Cortés.

“La Negra Angustias” [1949/Matilde Landeta]. El proyecto presentaba una anécdota peculiar: el escritor jalisciense Francisco Rojas González ganaba en 1944 el premio nacional de literatura por su novela *La negra Angustias*; más tarde se pensó que la trama podía ser llevada al cine, a manos de Chano Urueta; sin embargo las negociaciones entorpecieron la filmación y el proyecto debió esperar un par de años; no sería sino la única realizadora de la temporada quien llevara la consigna de comprender la vida de sus protagonistas. Para tales efectos hubo que embarrar de betún a María Elena Marqués para que interpretara a la *Negra Angustias*, quien se desenvolvía en escenarios rurales a principios del siglo XX; su color era objeto de prejuicios que más adelante la llevarían a temerle a los hombres y llevar una relación agresiva con ellos. La intencionalidad que Landeta le imprimiría a su filme no comulgaría con la que Rojas González hiciera literariamente; el escritor llenaba las páginas de su novela con acción mientras que Landeta lo hacía en sus tomas con diálogos. Segunda ocasión que Landeta llevaba a la pantalla una obra del escritor.

“Pancho Villa vuelve” [1949/Miguel Contreras Torres]. Historia de amor situada bajo las estructuras sociales de la época. La figura omnipresente del general Pancho Villa se presentaba en el filme casi como un remitente, pues aún cuando el papel fuera interpretado por Pedro Armendáriz [actor mítico de la Industria y en particular de éste tipo de personajes], la historia creada por Contreras Torres se especializaba en los problemas de una pareja conformada por Esther Fernández y Rodolfo Acosta.

“Lluvia roja” [1949/René Cardona]. Ahora tocaba el turno de retratar un tema tan histórico como lo fue la Guerra Cristera. El personaje de Jorge Negrete como un coronel despiadado y pasional sobresalía, pero el trabajo adaptativo que hicieran Cardona y Mauricio Magdaleno sobre la pieza de José Goytortúa, quedaba a deber, haciendo suponer que merecía un trabajo psicológico más elaborado como lo hiciera en su tiempo Julio Bracho en sus cintas. Completaban el reparto la joven Elsa Aguirre, Julio Villarreal y Domingo Soler.

“La dama del alba” [1949/Emilio Gómez Muriel]. La cinta sobresalía por el personaje de la *Muerte* que interpretaba María Douglas, que curiosamente se identificaba con la frialdad característica de Gómez Muriel. Basada en la obra española de Alejandro Casona. Un acierto más de **“La dama del alba”** radicaba en el estilo que por la época adoptaba el cine mexicano para este tipo de cintas tenebrosas; en gran parte el acierto recaía en la adaptación que haría el propio realizador con Salvador Elizondo [también productor], apoyados en los diálogos de Xavier Villaurrutia. Participaban en el elenco Emilio Tuero, Beatriz Aguirre y Marga López.

“Vino el remolino y nos alevantó” [1949/Juan Bustillo Oro]. Melodrama familiar, ubicado en tiempos de la Revolución como escenario de enfrentamientos crueles entre obregonistas y maderistas, causantes de la desintegración familiar. Los aciertos de **“Vino el remolino y nos alevantó”** no radicaron precisamente en una nueva cara del evento de la revuelta, ya que de esto solo se conocía cinematográficamente lo ocurrido en provincia, pueblos, haciendas, etc, olvidándose de un escenario tan importante como la ciudad; la Revolución Mexicana sirvió como contexto social para un problema más agudo, el de la dispersión familiar que veía mermada su fortaleza con asaltos nocturnos, hermanos acribillados que se sacrificaban por sus parientes, aun cuando fuesen del bando contrario a su ideología, entre otras cosas; esto quiere decir, que en determinados momentos, las razones de la revuelta se perdían para darle su importancia a los miles de microcosmos que habitaban en la gran urbe, al cariño que imperaba en las familias y que dejaba atrás las diferencias políticas. De éste afortunado proyecto sería responsable en gran medida, la dupla argumental que conformarían para el filme Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno.

PELÍCULAS MELODRAMÁTICAS

“La otra” [1946/Roberto Gavaldón]. El encumbramiento del realizador y sus cintas, se producía a partir de ésta cinta; pero no precisamente por el resultado sino por la asociación que comenzaba con el novelista, marxista y estudioso, José Revueltas [hermano del músico Silvestre Revueltas]. El binomio director/argumentista daría buenos resultados al cine mexicano, pero antes, realizaban una cinta de otredad en el que el primero aportaría su prurita mecánica y el segundo utilizaba todos los medios posibles –diálogos, escenarios, objetos- para remitir el estudio psicológico de los personajes a un contexto social que hiciera evidente la esencia clasista de su comportamiento⁴⁶. Para tales efectos psicológicos, nadie mejor que los matices expresionistas que proyectaba la actriz Dolores del Río. Alex Phillips obtendría buenos comentarios por su labor en la fotografía, al igual que Gunther Gerszo en la escenografía.

“Humo en los ojos”/1946. La nueva moda que significaría el melodrama cabaretil estaba por aparecer en la avenida del nuevo sexenio. Por ahora, ésta trama tropical representaba una alegoría que vivía el cine mexicano: los cineastas habían expuesto algunas concepciones del personaje de la prostituta y su entorno; sin embargo, la figura del director Alberto Gout sería determinante para el desarrollo de un género rentable que validaría la situación económica/social del país. Los productores Rosas Priego (Alfonso y Enrique) confiaban en el talento del propio Gout para ser partícipes de los principios de la fórmula que sustituiría a la de antaño utilizada en la corriente ranchera. La revelación del parentesco inusitado sería pieza clave en el género cabaretero; anteriormente el director Arcady Boytler lo presumía en su cinta **“La mujer del puerto”**/1933, pero por los factores ya mencionados, la cinematografía mexicana se desviaba hacia un camino alterno. Alberto Gout lo retomaba, y le añadía algunas modificaciones en el personaje, como su habilidad

⁴⁶ GARCÍA RIERA, *Historia Documental...* Volumen 4. Universidad de Guadalajara. Op.cit. p.p. 50.

para el baile. Mercedes Barba simbolizaba el nuevo prototipo de la mujer galante, aquella arrastrada a un ambiente cabaretil, pero manteniendo sus nobles sentimientos. Esta historia se aderezaba con la música de Agustín Lara, otro ingrediente más en la tendencia cinematográfica mejor expuesta en la época Alemanista. **“Humo en los ojos”** pasaría a la historia no por su mediana factura, sino por constituirse como un artífice importante del género y del director.

“A la sombra del puente” [1946/Roberto Gavaldón]. Bajo la productora RKO Radio Pictures, empresa norteamericana subsidiaria de la Ramex, se llevaría a cabo una historia basada en la pieza *Winterset*, del también estadounidense Maxwell Anderson. Gavaldón se acompañaría en la adaptación por sus colegas, Salvador Novo y José Revueltas. El principio de la cinta, era esquematizar el papel del gringo que contra toda la adversidad pelea por sus principios. Protagonizada por David Silva y Esther Fernández. Ésta obra se sumaría a la corriente melodramática urbana tipo gangsteril

“Gran Casino”/1946. El productor Óscar Dancigers conjuntaba todos los elementos para hacer de esta cinta un éxito; para empezar, se valía de la fama esparcida principalmente en Europa, del director ibérico y surrealista Luis Buñuel, para debutarlo en la cinematografía mexicana, buscando agrupar comercialidad y prestigio. Luego, contrataba al mejor argumentista de la Industria, Mauricio Magdaleno, que en compañía con Edmundo Báez realizarían la adaptación de la novela *El rugido del paraíso*, de Michel Weber. Jack Draper y Manuel Esperón haría lo concerniente en la Fotografía y Música, respectivamente. Por último, conseguía unir a dos de las máximas estrellas latinoamericanas, mismas que fundaban su popularidad en la interpretación musical: Libertad Lamarque y Jorge Negrete.

“La mujer de todos” [1946/Julio Bracho]. Buscando recuperar su estatus, el realizador se unía a la productora FILMEX, quien contrataba al checoslovaco Robert Thoren, radicado en Hollywood, para la creación de un argumento sólido. Thoren, basó su escrito en la obra de otro homólogo, Lajos Biro, de quien ya había adaptado trabajos para el celuloide; el objetivo era trasladar a la mujer fatal de la historia, a un escenario mexicano a principios del siglo XX. Finalmente el conocido Mauricio Magdaleno junto con Bracho y Antonio Momplet, terminarían por darle forma al melodrama cosmopolita. María Félix le daba vida a esa “devora hombres” mundana, alternando con el español Armando Calvo [nacido en Puerto Rico], quien debutaba en el Cine Mexicano. Bracho sabía darle ese ambiente presuntuoso, con aspectos ostentosos, en una trama donde la sexualidad fuera su principal referente. Para beneficio de la película, Jesús Bracho, Armando Valdés Peza y Alex Phillips [escenografía, vestuario y fotografía], lograban empatar la atmósfera que trasladaba a 1910. Villaurrutia en su rol de dialoguista, resultaba atípico, emulando una poética que sonaba más inapropiada.

“La Devoradora”/1946. Fernando de Fuentes volvía a encumbrar la figura de María Félix como devoradora de hombres, misma que se resumía en el título de la cinta, escrita por Paulino Masip. En esta ocasión, Félix jugaba con la vida de tres hombres, que deseaban instintivamente a la mujer que en su calidad de vampiresa, les hacía perder los

estribos, al grado de convertirse en criminales todo con tal de merecer su amor. Félix era el estereotipo de la mujer manipuladora, convenenciera, que sabía utilizar sus encantos y era objeto sexual de toda clase de hombres, sin importar su status, edad e incluso valores.

“No te dejaré nunca”/1947. El melodrama lograba traspasar la pantalla, debido a los desacuerdos y violaciones que se registraban tanto en el STPC y STIC; los primeros tenían la misión de realizar las cintas, acuerdo emitido anteriormente de forma presidencial y que fungiría como desenlace a las disputas sindicales. El STIC no respetaría las reglas y se aventuraría a producir un proyecto, dirigido por Francisco Elías. La exhibición se realizaría precisamente el primero de mayo [día feriado], en salas del interior de la República, donde los trabajadores de los complejos serían obligados a cooperar de alguna manera; en la capital los espectadores la verían desde un día antes. Las autoridades fallarían a favor del STPC, castigando las pretensiones del STIC. Los actores Anita Blanch y Tito Novaro cumplirían con una sentencia de inactividad de tres años como medida ejemplar, pero no mayor a la que sufriría el director: Francisco Elías no volvería dirigir en el cine nacional.

“Soledad” [1947/Miguel Zacarías]. El productor europeo Óscar Dancigers volvía a apostar por su estrella argentina Libertad Lamarque, para protagonizar una historia. Ahora se asociaba con otro productor, el mexicano Jesús Grovas quien conocía perfectamente el negocio. Dancigers necesitaba capitalizar sus inversiones y el manejo que hizo de la actriz fue el mejor recurso para consumir sus pretensiones. Ya se sabía que Lamarque era una buena cantante de tangos y que pertenecía al *Star System* de su país. Sus capacidades histriónicas la instalaban en el género melodramático; era precisamente eso lo que el productor tomaba como herramienta para explotar el talento de su adquisición. La cinta logra presentar los elementos convencionales que atribuía a un buen melodrama, sin pretensiones, pero apto para la comercialidad. Una mujer que debía cargar no solo con su condición económica, sino con el desprecio de una suegra más fijada en los intereses materiales; un enamorado que fungía como pelele ante las órdenes de su madre; un sacrificio amoroso, que la vida le encargaba de recordar día a día su dolor; los desaires de una hija que ignoraba toda la verdad, y que cuando se enteraba, parecía solo hasta ese momento, retribuirle la esperanza a una Libertad Lamarque que siempre parecía abnegada y lista para ofrecer su felicidad a cambio de la de los demás. Rápidamente las espectadoras se identificaron con aquel personaje lacrimógeno que interpretaba la actriz argentina. **“Soledad”** estaría basada en la novela de Silvia Guerrico y sería adaptada por Zacarías en compañía de Edmundo Báez. El costo aproximado sería de 650 mil pesos, precio un poco alto en comparación con las demás de la época.

“La diosa arrodillada” [1947/Roberto Gavaldón]. Esta obra se asemejó mucho al contenido de **“Crepúsculo”**, que hiciera famosa Julio Bracho tres años atrás; no solo en la historia radicaba el parecido, ya que Arturo de Córdova repetía a su personaje confundido, a causa de una mujer; en este caso, el objeto de su tormento era María Félix, una mujer que deliberadamente “entraba” a su mente y lo hacía cometer los más graves actos. La actriz Rosario Granados personificaba a la buena esposa, que pagaba las consecuencias de una obsesión, proyectada en la cinta mediante una estatua femenina. La película estaría basada en un cuento del húngaro Ladislao Fodor y adaptado por Gavaldón

y José Revueltas. **“La diosa arrodillada”** encasillaba aún más a De Córdova en su papel de confundido, y nutriendo al estereotipo del atormentado –de buena posición económica y de un alto bagaje cultural-. Se dejaba al descubierto la influencia de las películas del estadounidense Alfred Hitchcock, sobre la mente de Gavaldón.

“Que Dios me perdone” [1947/Tito Davison]. La historia era un melodrama detectivesco, protagonizado por María Félix; curiosamente aunque en esta ocasión no interpretaba a una villana, mantenía su característica de enamorar a cuanto hombre se le pusiera enfrente. Fernando Soler, Tito Junco y Julián Soler debían pagar esa factura. Xavier Villaurrutia realizaba un argumento, tratado después por José Revueltas y el propio Davison [estos dos últimos en buena mancuerna]. Era un acierto colocar la personalidad de María Félix, con todo lo que implica, en misiones detectivescas desarrolladas en el evento bélico más trascendente, conducido por escenarios mexicanos y sin olvidarse de las fórmulas sentimentales propias del cine mexicano [el sacrificio]. Poco a poco, Davison ascendía al cubil de directores prestigiosos, augurando una sólida carrera.

“El cuarto mandamiento”/1948. Rolando Aguilar ilustraba el cuarto mandamiento bíblico, en una familia de clase media con Domingo Soler y Emma Roldán a la cabeza. Los hijos deshonraban a sus padres a pesar de los sacrificios que ambos realizaban; Carmen González terminaba embarazada de su novio para luego abortar, no sin antes coquetear con la pareja de su hermana Sara Montes; Pepe del Río iba a parar a la cárcel por su vicio al juego, mientras el padre debía buscar la forma de ayudarlo. La fortuna parecía sonreírle a la familia mediante el boleto ganador de la lotería que compraba Soler; sin embargo, el gusto les duraba poco y el dinero servía para pagar la fianza del hijo encarcelado. Al final, los hijos reconocen sus errores y vuelven al nido familiar; Montes en calidad de niña respetuosa, recibe su premio al casarse con Víctor Parra. La trama era producto de la pluma de Raúl de Anda y llevaba la adaptación de Roberto O´Quigley.

“Angelitos Negros” [1948/Joselito Rodríguez]. Uno de los filmes que triunfaba en taquilla entre el público humilde, era éste de corte racista con los infaltables segmentos lacrimógenos. Pedro Infante era “prestado” por Ismael par su hermano Joselito, al igual que otro de sus nuevos talentos, Rogelio A. González quien realizaba la adaptación del filme. En la trama, el matrimonio formado por el famoso cantante Infante y la subdirectora de una escuela, Emilia Guiú, tienen una hija que resulta mulata. La madre que registraba un racismo hacia la contraparte de su color rubio, la rechaza sin querer reconocerla. El ingrediente genético en los melodramas, donde las personas de piel blancas [sinónimo de adinerados] son victimarios de todos aquellos que no posean su color [sobre todo los de piel más oscura, siendo estos últimos la clara representación de la abnegación], le traería beneficios al Cine Mexicano, que no terminaba por explotar sus variantes en una época de géneros probados ante la desconfianza de los productores. La cubana Rita Montaner le daba vida a la heroína mulata que recibía los desprecios continuos de su inconsciente hija, presentándose otra vez la ingratitud de los hijos ante los padres.

“La Familia Pérez” [1948/Gilberto Martínez Solares]. Tragicomedia con excesos moralizantes, *La Familia Pérez* la conformaban el pelele Joaquín Pardavé, quien era

sometido por su tiránica esposa Sara García; los hijos de ambos, empezando por el frívolo Isaac Norton, la presuntuosa Ana María Villaseñor, la parrandera Lilia Prado, la responsable Beatriz Aguirre y la soñadora Alma Rosa Aguirre. En esta cinta se podía ver la amalgama de personalidades que se engendraban en el seno familiar: la hija engreída que reniega su condición; la hija responsable que se convierte en el orgullo de sus padres. Para esta ocasión, tanto Pardavé como García desarrollaban en sus personajes, características esquematizadas que adquirieran a través de su filmografía.

"Bamba"/1948. Un drama más era presentado en las costas de Veracruz, ahora valiéndose de la ventaja de mostrar cuerpos femeninos casi desnudos [según la propaganda por el intenso calor], característica posible gracias a la apertura sexual que proporcionaba el cine prostibulario. Miguel Contreras Torres quien se consideraba un Griffith frustrado, dirigía esta y dos obras más por la época, resaltando en **"Bamba"** un sentido patriótico como medida sintomática de la administración del cine mexicano. La obra no alcanzaría el nivel acostumbrado del director, registrando un vago contenido social, en la lucha de pescadores contra propietarios. Carmen Montejo y Víctor Manuel Mendoza protagonizaban el drama arbitrario, mientras que resaltaba la interpretación del villano Tito Junco. Cabe mencionar de la cinta, la participación [en un papel pequeño] de la joven Silvia Pinal, quien hacía su debut en la cinematografía nacional, mostrando belleza y encanto sobre los climas tropicales y las atribuciones sexuales de Contreras Torres.

"Cuando los padres se quedan solos"/1948. En su añejo éxito melodramático **"Cuando los hijos se van"/1941**, Juan Bustillo Oro abordaba el distanciamiento de padres e hijos que se producía por las desavenencias paternas; ahora, los vástagos le resultaban ingratos al siempre patriarca cinematográfico Fernando Soler, quien junto con Matilde Palou, soportaba estoicamente las carencias económicas, tomando como remedio el hipotecamiento de su casa. Los hijos en lugar de apoyar, hurgaban un plan para separar a la pareja senil; Susana Guízar en el papel de la hija comprensible [a diferencia de la actitud egoísta de los demás], trabaja como mesera para poder ayudar a los suyos. Gustavo Rojo, quien vivía enamorado de una de las jóvenes, ofrece su casa para que la familia no quede desamparada. Soler debe trabajar como vendedor de cepillos a pesar de su evolutiva ceguera, mientras Palou cose ropa ajena. Sólo la pericia de Guízar le devuelve la casa y la unión a la familia. Beatriz Aguirre, Felipe de Alba, Miguel Manzano y Dalia Íñiguez completan la hermandad de la protagonista. La cinta provinciana se basa en la pieza *¿Qué hacemos con los viejos?*, de José de Lucío; la adaptación corre a cargo de Paulino Masip y Humberto Gómez Landero.

"El dolor de los hijos" [1948/Miguel Zacarías]. Fernando Soler volvía a ser el padre intolerante que castigaba a sus hijos, mediante la más estricta educación conservadora; de nuevo unido con Matilde Palou, ahora la familia se extendía a nueve hijos. Rosario Granados, Martha Roth y Alicia Caro, son algunas de las víctimas de la férula paternal. Zacarías ubicaba su filme en la provincia del siglo XIX buscando alejarse del tiempo/espacio que ofrecían las demás y distraer las comparaciones. La crítica reconocía la forma en que Zacarías exhibía al padre testarudo que resumía su carácter como

herencia de la educación conservadora; ante todo, se imponía el amor que sentía por ellos, demostrándolo a su manera.

“La dama del velo” [1948/Alfredo B. Crevenna]. Basada en la pieza del alemán, Egon Eis, luego adaptada por Edmundo Báez, éste melodrama era protagonizado por Libertad Lamarque. La llamarada que ofrecía la cinta, radicaba en los parentescos insospechables y en un atinado recurso fiscal. Armando Calvo y Ernesto Alonso completaban el reparto. Por su parte, Crevenna abusaba de la toma inclinada, queriendo suponer con eso, su arribo al cine de culto; sin embargo, el melodrama hablaba por sí solo, y las actuaciones, en específico de Lamarque eran convincentes, no necesitando adornarse de la beldad cinematográfica presuntuosa.

“El gran campeón” [1949/Chano Urueta]. El público mexicano era partidario de los melodramas deportivos, que aunque fueran convencionales y rutinarios tomaban gran éxito en las taquillas. Verdaderos futbolistas y toreros eran sacados de su campo para incursionar en las pantallas, para lograr mayor credibilidad y valerse de la fama de cada uno de los ídolos, intentando traspasarla al cine. Ahora el deporte de moda para el ejercicio pragmático de la comunidad fílmica era el Box, que al igual que sus homólogos, era interpretado por profesionales del ramo, aún cuando los resultados actorales dejaran mucho que desear. **“El gran campeón”** llevaba como protagonista a Luis Villanueva *Kid Azteca*, un boxeador de gran envergadura en la década de los treinta, donde fuera campeón de peso welter [1932]; Urueta abordaba la incipiente biografía bajo el género cabaretero, el cual se amoldaba a la perfección para presentar las vicisitudes de un ser humano que lograra la gloria en un deporte tan individual como la sociedad entera los demostraba.

“San Felipe de Jesús” [1949/Julio Bracho]. Aquí se vestía a Ernesto Alonso como fraile para que protagonizara los problemas ideológicos de un religioso llamado *San Felipe de Jesús*. Bracho se basaba en una idea de Rafael M. Saavedra, al momento de adaptarla en compañía de su más reciente asociación: el productor Salvador Elizondo; ambos ubicaban al histórico personaje en el siglo XVI, al cual su travesía por el continente asiático le devenía una prueba hacia su integridad, no solo como fraile sino como ser humano. Ni siquiera la puesta de Elizondo al proyecto al invertirle 700 mil pesos, alcanzaba la diferencia con el resto de la producción anual.

“La mujer que yo perdí”/1949. Roberto Rodríguez continuaba en su labor “altruista” de alejar a Pedro Infante de los simbólicos personajes y características singulares [mujeriego, atribulado, macho] que lo había llevado a la mitología; si anteriormente el director lo había enfundando en el traje religioso [**“El Seminarista”**/1949], ahora lo hacía líder revolucionario que intentaba civilizar a toda su tropa, compuesta por indígenas. Así, Infante se debatía entre el amor de Silvia Pinal y Blanca Estela Pavón, mismas que simbolizaban el antes y después de la ideología que había consumado al héroe. Ésta era la última cinta que protagonizaban juntos Infante y Pavón, pues ella como en la cinta, moría trágicamente perdiéndose así, un valor inigualable en la Industria; el deceso se producía en un accidente aéreo [justamente como ocurriría más

adelante con Pedro Infante], el 27 de septiembre de 1949. Ninguna otra actriz alcanzaría tan singular empatía con el ídolo de Guamúchil.

“La casa chica” [1949/Roberto Gavaldón]. Melodrama ciudadano plagado de emociones viscerales, todavía impropias para una cultura en desarrollo. La propuesta de **“La casa chica”** radicaba en la visión, a propósito del auge del cine de cabareteras, de una mujer decente, interpretada por Dolores del Río, que por su amor hacia un hombre, se convertía en la amante; su actitud se debía a una suerte fatalista que la obligaba a desafiar sus principios y remar contra sus valores. Si del cine se podía apreciar a la tercera en discordia como una mujer devoradora, sin escrúpulos o interesada, Gavaldón ofrecía la otra cara de la moneda: la que por cuestiones del destino, se sumaba a la legión de las abnegadas, las que no podían enfrentar al amor propio, y sin remedio se alistaban en la acera de enfrente, siempre a la espera de las migajas que le brinde el amor de su vida. El triángulo lo protagonizaban Del Río, Roberto Cañedo y Miroslava. El trabajo argumental y adaptativo se debía a José Revueltas, Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez, estos dos últimos sumándose en los diálogos de la adaptación.

“Doña diablo” [1949/Tito Davison]. Si ya por todos era conocida la carrera de María Félix en sus recurrentes personajes de devora hombres, que se ajustaban a la personalidad mitológica de la actriz, el director chileno Davison venía a pulir esos aspavientos y encaminarlos a un grado terrenal. Félix se presentaba de nuevo como una embajadora de la venganza contra los hombres, pero ahora sus ademanes, palabras e intenciones además de justificarse, parecían oportunos, finos, creíbles, alejados de la banalidad melodramática la cual sí podía apreciarse en la mayoría de cintas mundanas y hasta provincianas; esto se debía a la labor de un director sin pretensiones anexas como objetivo de un lucimiento personal. Davison se caracterizaba por su sensibilidad que combinaba con la experiencia, las que daban por consecuencia la naturalidad anhelada de las mejores producciones. **“Doña Diablo”** no era otra cinta de suspenso que jugara con la artificialidad interpretativa de Félix, sino una obra disciplinada, sencilla, y ágil, que brindó la mejor de las actuaciones de la actriz estrella. Los personajes provenían de la mente de Luis Fernández Ardavín, quien fuera creador de la pieza en que Davison se basaría, solo para ser apoyado en los diálogos por Ricardo López Méndez, que por esta ocasión, protegería a la protagonista, ya acostumbrada en el público a escuchársele enunciados pomposos, intencionados, rebuscados y ridículos.

“Otra primavera” [1949/Alfredo B. Crevenna]. El tema de los amantes, era una cualidad que continuaba explorando la comunidad, por todos sus recovecos. La argentina Libertad Lamarque, se sumaba a la teoría bajo la pieza del dramaturgo Rodolfo Usigli, luego adaptada al cine por Edmundo Báez y Egon Eis. Más adelante, la trama centralizaba su contenido en la relación entre una madre abnegada y consciente de su pecado, y la hijastra que no soportaba la presencia e invasión de los bastardos.

“Sobre las olas” [1950/Ismael Rodríguez]. Basada en la vida del músico Juventino Rosas resultando menos idílica que sus antecesoras; para tales efectos, Rodríguez se apoyaba en sus compañeros Rogelio A. González y Pedro de Urdimalas en la

elaboración del argumento, para luego darle el papel central a su máxima figura, Pedro Infante. El actor intentaría aprovechar la premisa histórica que ordenaba el director, para exponer en pantalla toda su gama de gestos populacheros que tanta fama le dieran: borrachín impertinente, masoquista, mujeriego, impulsivo, suicida, etc; sin embargo, esos trazos le retribuían desfiguros que llegaban incluso a la ridiculez, ya que parecía no empatar la seriedad biográfica del proyecto. Lo más resaltante del filme era su realización a colores.

“Azahares para tu boda” [1950/Julián Soler]. Este era otro melodrama, constituyéndose como una segunda versión de la cinta argentina **“Así es la vida”** [Francisco Mugica/1939], a su vez basada en la pieza homónima de Arnaldo Malfatti y N. De las Llanderas, la cual sentaba durante su temporada un precedente, como un subgénero dramático donde se presentaban las vicisitudes de una familia numerosa. En México, Juan Bustillo Oro plasmaba el esquema con su recordada **“Cuando los hijos se van”** [1941], a partir del contexto histórico y social que determinaba la problemática de una familia pequeñoburguesa, síntoma de la era porfirista. Para 1950, Soler se creyó capaz de emular la suerte de Bustillo Oro y se aventuraba a traspasar las estructuras argentinas a territorio nacional, creyendo poder tomar algunas connotaciones políticas para solventar el desarrollo de la trama. Con un tratamiento argumental de Mauricio Magdaleno, el remitente socialista se veía creíble en la Argentina de principios de siglo, pero no el México porfirista, escenario que utilizó Soler. Fernando Soler, Sara García y Marga López protagonizaban la trama.

“Inmaculada” [1950/Julio Bracho]. Basada en una novela de Catalina D´Erzell, Bracho hacía una apología sobre la abnegación de la heroína, la cual servía como demagogia hacia las jóvenes entregadas al amor pueril. La cinta apostaba por una especie de vendimia hacia las futuras cabareteras, y en la actriz argentina Rosario Granados recaía tal tarea. Las moralejas tendían a repetirse en el cine de Bracho, que terminaba convirtiendo en plausibles santos a sus protagonistas, dispuestos a renunciar a sus aspiraciones y amores por la felicidad de sus primogénitos. La música de Manuel Esperón se volvía repetitiva.

“Flor de Sangre”/1950. Debut en el cine mexicano del antes asistente, Zacarías Gómez Urquiza; él representaba el antepenúltimo arribo de un realizador a la Industria por la temporada. Un argumento del escritor Luis Spota, servía para ilustrar una trama de tendencias cabareteras [por los comportamientos de la protagonista], donde el personaje principal interpretado por Esther Fernández, llegaba a un pequeño pueblo de Veracruz, sólo para despertar las más bajas pasiones en sus semejantes, especialmente en una familia liderada por el viudo Fernando Soler, seguido del joven Víctor Junco.

“Susana” [1950/Luis Buñuel]. Luego del éxito de **“Los Olvidados”**, el realizador se abocaba al género melodramático al más puro estilo, tratándolo desde sus raíces funcionales: una mujer escapa del reclusorio, se inmiscuye en una hacienda gobernada por el patriarca, solo para suplantar mediante sus dotes sexuales, el orden de las jerarquías, desquiciando a la familia entera de un reino armonioso. Esa mujer vampiresa convertida en una Rosita Quintana, porta dos uniformes, el de cándida jovencita y el de mujer devoradora salida de la escuela de la mitología de María Félix. Su incursión en la familia,

en el paraíso terrenal que significaba la armonía, viene a romper con los esquemas que son liderados por la figura férrea de Fernando Soler a quien se le continúa utilizando para tales prácticas, poniendo a prueba la debilidad masculina y alimentando el prejuicio sexista [ese señor intachable y firme se adormece ante los encantos de un “ángel exterminador”]. Tanto Soler como su hijo en pantalla, Luis López Somoza, y el caporal Víctor Manuel Mendoza, conforman la “manada” embrutecida que actúa bajo los instintos. No va a quedar más lugar que el de la madre Matilde Palou para pagar las consecuencias, siendo su papel exclusivo el de la única lúcida, que bien sabe el final de la historia. *Susana* rompe con el amor hipócrita de la pareja que abunda en las familias, pero no como lo hacen todas las cabareteras, ficheras o prostitutas del cine mexicano; su rol de tercera en discordia despierta el deseo carnal de los hombres [sin respetar edad ni posición social], y por ende, los instintos animales. Quintana no tiene que bailar para seducir, sino que con su mirada, sus gestos y su aparente inocencia, la llevan no solo a alterar a la familia en experimento, sino a todo el género prototípico. Óscar Dancigers ya no participaba con el ibérico, y en su lugar arribaba Sergio Kogan [esposo en la vida real de la actriz Quintana] a través de Internacional Cinematográfica. El argumento se debía a la creatividad de Manuel Reachí, también productor asociado; Buñuel terminaría la adaptación, para que Jaime Salvador y Rodolfo Usigli completaran los diálogos.

“Por la puerta falsa” [1950/Fernando de Fuentes]. Con argumento de Mauricio Magdaleno, la trama presentaba a un Pedro Armendáriz [como nos había acostumbrado el *Indio* Fernández], convertido gracias a su trabajo, empeño, e iniciativa, en propietario de los prósperos chiqueros, antes de sus patrones, en donde trabajara como peón. La antigua dueña de la propiedad, Andrea Palma, planea recuperar tanto su prestigio como la localidad; para eso, utiliza a su propia hija Rita Macedo, instándola a que se case con el toco Armendáriz. La boda se celebra frente a un mar de invitados que presencian el comportamiento del protagonista [poniéndose en cuatro patas e imitando a los animales que le brindaran fortuna], quedando avergonzados, sobre todo Macedo, quien no ama a su marido, y sí a su amante Ramón Gay. El contexto de la clases sociales durante el porfiriato, era el remitente de una Revolución casi descubierta en el cine por los ojos de De Fuentes, luego mediatizada por Emilio Fernández; precisamente ese último referente, era el que no podía desprenderse de la mente del público y por tanto, De Fuentes se avocaba no a la gestación de un héroe humilde que conquistaba a la burguesía y se identificaba con el pueblo, sino a un sobreviviente nostálgico de la trilogía revolucionaria, que en su tiempo causara conmoción, pero que la temporalidad no perdonaría.

“Islas Marías” [1950/Emilio Fernández]. Se unían por vez primera las carreras de Fernández y Pedro Infante, en un melodrama ambiguo con tintes revolucionarios y cabareteros. A pesar de la mercadotecnia que significaba juntar el estilo patriótico del *Indio*, con las representaciones populacheras de Infante, la cinta no mereció mayores elogios. La trama estaba compuesta de un dejo de insatisfacción y frustración del realizador, que veía mermadas sus posibilidades de regresar al podio internacional que una vez había ocupado. Por su parte, el actor llegaba a las locaciones dispuesto a representar ese personaje masoquista en que lo había convertido Ismael Rodríguez; simplemente la carrera de Infante había llegado tarde a la de Fernández, que si alguna vez hubiese sucedido, la

historia podría haber cambiado. Cabe mencionar la participación de nueva cuenta en la Industria y en esta cinta, de la actriz Rosaura Revueltas [hermana del músico Silvestre Revueltas, del pintor Fermín y del escritor José Revueltas], quien debutara con el *Indio* en **“Un día de vida”**/1950, y que en esta cinta volviera a destacar por su realismo.

“Negro es mi color” [1950/Tito Davison]. Cinta que continuaba la línea del éxito radiofónico *El derecho de nacer*, del cubano Félix B. Cagnet, misma que iniciara en el cine mexicano con **“Angelitos Negros”** [Joselito Rodríguez/1948]. Esta versión, que igualmente se basaba en el descubrimiento de una oscura descendencia mediante el nacimiento de un hijo de color, era aprovechada por Davison con su buena vena melodramática; la producción a cargo de Gregorio Walerstein, también coargumentista con Davison y Jesús Cárdenas, contaba con un buen elenco, liderado por Marga López, Roberto Cañedo, la imprescindible para estos efectos Rita Montaner y el debutante Miguel Torruco.

“Historia de un corazón” [1950/Julio Bracho]. Adaptada por Mauricio Magdaleno y Max Aub. La premisa sobre las diferencias en las clases sociales, se asemejaba mucho a la novela *Stella Dallas*, del norteamericano Olive Higgins Prouty, llevado a la pantalla hollywoodense en dos ocasiones. [1926 y 1937]. La intencionalidad de Bracho resultaba buena, pero la cinta se laceraba con las moralejas cursis que determinaba al final el director; la convivencia entre ricos y pobres se mostraba absurda, sobre todo si se toma en cuenta la manera literaria en que se desarrollaba un análisis de la estratificación clasista en la novela, misma que no supo ejecutar Bracho en su cinta. Dentro de los males, cabe resaltar la participación de la joven Alma Delia Fuentes quien mostrara aptitudes, generándole una mención en la entrega de Arieles. Producción de Jesús Grovas.

“En la palma de tu mano” [1950/Roberto Gavaldón]. Bajo su tendencia academicista, e instalándose como el realizador con mejor futuro para la década de los cincuentas, Gavaldón fabricaba en esta cinta el remitente cinematográfico sobre una tipología social: la gente interesante, mundana y refinada, no podía dejar de ser tormentosa, sospechosa de asesinatos bien hurgados, y creativa. Estos patrones se antojaban interpretados por uno de los actores que los venía manifestando en distintas cintas de la Industria, a partir del nacimiento cosmopolita: Arturo de Córdova interpretando a un astrólogo fraudulento, que explotaba la credulidad de las clientas maduras, sedientas de su suerte amorosa. Argumento creado por Luis Spota y tratado por Gavaldón y José Revueltas.

“Muchachas de uniforme” [1950/Alfredo B. Crevenna]. Melodrama desafortado, basado en la pieza de Christa Winsloe y constituyéndose como una versión de la cinta alemana **“Mädchen in Uniform”**/1931, dirigida por Leontine Sagan. Egon Eis y Edmundo Báez se encargarían de adaptar la historia a territorio mexicano. La historia se desarrollaba en un colegio de monjas, donde ingresaba la infante Irasema Dilián, quien convive con otras internas de distintas personalidades. El colegio es precedido por la rígida madre superiora, Rosaura Revueltas. La maestra de literatura Marga López, quien es la única docente que no es monja, protege y se simpatiza por la joven Dilián. La diferencia de

las cintas alemana y mexicana, radicaba en el contextos que le imprimieron sus realizadores; mientras la película de Sagan se estacionaba involuntariamente en una crítica social hacia el militarismo del nazismo [recordemos que el filme se avocaba a la revuelta femenina y juvenil, principios que no encajarían diez años después]; por su parte, Crevenna sea avocaba a una suerte de amor lésbico, imprudencial para el prejuicio de la época, pero llamativo por su grado de morbosidad; por eso, Crevenna se deshacía de su protagonista, arrojándola de una torre grandísima, solo para otorgarle una muerte espantosa, mientras que en el Colegio, convertía a López en monja para de alguna manera, limpiar la reputación eclesiástica. La rubia brasileña Dilián, joven de origen polaco quien en su currículo destacaba un par de filmes italianos donde iniciara su carrera bajo las órdenes del realizador Vittorio De Sica, comenzaba a posicionarse en el cine nacional.

“Siempre tuya”/1950. Luego de dirigir a Pedro Infante, Emilio Fernández se disponía a aleccionar a Jorge Negrete para su siguiente película. De nueva cuenta con un argumento de Mauricio Magdaleno y fotografía de Gabriel Figueroa, el *Indio* plasmaba en pantalla un melodrama ciudadano como sinónimo de las desgracias de los pueblerinos. La trama presentaba a una pareja zacatecana, constituida por los humildes campesinos Negrete y Gloria Marín, esperanzados a la vana cosecha de sus tierras; el héroe deniega la propuesta de irse de bracero a Norteamérica; ambos deciden arribar a la ciudad para buscar una mejor fortuna, empeorando la situación. El contenido de la cinta era definitorio en la ideología del realizador: Negrete prefiere enfrentar los males que significa la ciudad, que vivir a expensas de los Estados Unidos; el pueblo, pero sobre todo la tierra, era el escudo del mexicano del cual se podía aferrar para no perder su esencia. La suerte que corría la pareja protagónica, resultaba el más claro precepto de su director, sobre su animadversión al contexto ciudadano, mientras que presentaba su lealtad al ambiente rural. La sustancia no era algo innovadora, y tal como sucedía con Pedro Infante, la mitología de Jorge Negrete parecía a esas alturas un arma de doble filo en su carrera; sus intervenciones en la industria se habían encasillado en un tipo, y cuando se les intentaba sacar de ellos, terminaban caricaturizados. Negrete tampoco encajaba en el universo del *Indio* y viceversa.

“Monte de piedad” [1950/Carlos Véjar]. Cinta escrita por Luis Massieu Helguera y Jorge Stahl Jr. [el también fotógrafo]. El proyecto se desarrollaba en 7 partes, en donde una diversidad de personajes acudían al Monte de Piedad a empañar algún objeto, para cubrir sus distintas necesidades. Cabe señalar una diferencia que Véjar mantendría con la institución, la cual se negaría a contribuir en beneficio de la cinta; la crítica pensaría que como medida de venganza, Véjar acomodaría al actor Carlos Martínez Baena como empleado de ventanilla, atendiendo a la muchedumbre, interesándose más en sus problemas que en su labor, dando así la impresión de desinterés la cual desde el inicio adoptó el Monte de Piedad con la cinta.

La primera historia presentaba a una Carmen Montejo formada en la ventanilla, que sin saberlo, cede su lugar a un hampón, el cual es detenido por la policía. De su empeño, Montejo logra sacar cien pesos los cuales le sirven para pagar la renta y evitar el desalojo tanto de ella como de su madre enferma, María Gentil Arcos. Los vecinos presencian las amenazas del casero y se indignan ante el aumento que estableciera el mismo. La segunda

historia muestra al gángster Tito Junco, el cual luego de sacar una cantidad en el Monte de Piedad, llama a la policía confesando un crimen y luego se suicida. Una carta revela la confesión del hampón, en la cual mediante el flash back, revela como asesinó a su mejor amigo, producto de una compulsión irracional. En el tercer bloque, aparece la cabaretera Emilia Guiú, quien saca de un empeño 200 pesos, mismos que a su explotador Joaquín Cordero le parecen insuficientes. Entre ambos urdan un plan para desvalijar al viejo y adinerado Manuel Arvide, quien se encuentra obsesionado con Guiú; Cordero hiere a la víctima con un arma y luego escapa. Ella termina encarcelada, pero antes de ser remitida a alguna penitenciaría, denuncia su complicidad. Cordero es capturado y Guiú lo celebra con una risa histérica. En la cuarta historia, Armando Calvo le da vida a un viejo músico hundido en la miseria; empeña su violín del que espera 300 pesos. De regreso a casa, Calvo escucha una grabación suya de cuando era un músico famoso; el flash back nos teletransporta al pasado, donde el protagonista, en una de sus giras, sufre un accidente al lado de su esposa. Ella muere y él queda inutilizado de una mano, lo que le impide continuar con su carrera. La quinta sección se establece con el humilde bolero, Antonio Espino *Clavillazo* [debut del comediante en el cine nacional, extraído de las filas del Teatro Frívolo en el cual intentaba imitar a su homólogo *Palillo*, bajo el nombre de *Clavillo*; el estilo de éste actor resultaba enfático, con una inspiración popular y una gracia monótona], quien no logra empeñar su caja de trabajo; luego libera a un joven ladrón, dándole cincuenta centavos al policía. Su labor altruista llega hasta la casa de sus compadres, los cuales tienen a una hija enferma y solo la oportuna intervención del héroe, produce que el doctor decida revisar a la infante; luego sale al Monte de Piedad, donde con un coyote consigue vender una joya perteneciente a su madre, para así comprar las medicinas necesarias. La niña se salva. En la sexta parte, la adúltera Miroslava se entera que va a tener un hijo de su amante, Fernando Casanova, quien le aconseja abortar; luego se dirige a empeñar sus joyas para pagar la operación, pero el doctor le revela que se encuentra enferma del corazón. Miroslava arrepentida, se suicida, dejando una carta a su marido. En la séptima y última historia se presenta al desempleado y pobre Jorge Mistral, quien tiene a su hijo enfermo; no logra empeñar su reloj para pagar la curación. Más tarde, recibe en casa la visita del fraile Arturo Soto Rangel, un viejo que también está enfermo, para regalarle su crucifijo, el cual tiene un valor de dos mil pesos. Al final, el niño se cura sin las medicinas, pero sorpresivamente el religioso muere en un hecho omnipotente.

PELÍCULAS CON MARCADAS INTERVENCIONES EXTRANJERAS

“A media luz” [1946/Antonio Momplet]. Era esta la tercera y última película en la que actuaba para el Cine Mexicano, el argentino Hugo del Carril; inmerso en la condición que vivía la Industria Fílmica Nacional, *Del Carril* debía apegarse a las condiciones actuales: una trama con tintes arrabaleros, envuelta en el ambiente de una humilde carpa, repleta de mujeres sensuales que fungen como amantes. Al actor [quien pasaría más tiempo cantando tangos que actuando], lo acompañarían en este drama la cubana Carmen Montejo, la chilena Sara Guash, y la veterana Fanny Schiller. La película avicinaba la nueva tendencia que gobernaría en la cinematografía mexicana: una mujer virginal dentro de un universo impúdico.

“Cinco rostros de mujer” [1946/Gilberto Martínez Solares]. Arturo de Córdova interpretaba a un hombre mundano, que recibía una carta escrita por una mujer; a través del *flash back* [medida temporal recurrente de los dramas cosmopolitas], recordaba a todas aquellas damas que se habían cruzado en su vida. Participaban en esta película, la Checa Miroslava, las argentinas Pepita Serrador y Tita Merello, la española María Campoy, y las mexicanas Carolina Barret y Rita Macedo, todas en relación con el Don Juan de la historia [papel en el que se encasillaba cinta tras cinta, el actor De Córdova]. El Argumento recaía en la mexicana Yolanda Vargas Dulché [célebre por las novelas que más tarde se reflejarán en la Cinematografía Nacional], mientras que la adaptación en los argentinos Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari [provenientes de la ola emigrante sudamericana].

“La niña de mis ojos” [1946/Raphael J. Sevilla]. Una cinta más del hispanismo que había practicado el Cine Mexicano. La historia se desarrollaba en la ciudad de Sevilla, España, con una premisa en un ambiente barriobajero, plagado de inquietantes desbordes incestuosos, que muy vagamente se presentaban en el Cine Nacional. Protagonizada por Sofía Álvarez y Joaquín Pardavé.

“La rebelión de los fantasmas” [1946/Adolfo Fernández Bustamante]. Gilbert Roland, nacido en Ciudad Juárez Chihuahua y radicado en Hollywood, volvía a México para filmar esta comedia, la cual, evocaba a los fantasmas de distintas personalidades extraídas de la literatura, que vagaban en pena [tales como *Don Quijote de la Mancha*, *Romeo y Julieta*, *La Llorona*, *Don Juan*, etc]. La cinta adolecería precisamente de los efectos especiales que resultaban poco favorables, mientras que el director estereotipaba las clases sociales en la historia: lo clásico era respetable y lo contemporáneo frívolo.

“El ahijado de la muerte” [1946/Norman Foster]. Bajo el argumento de Janet Alcoriza, Luis Alcoriza y el propio Foster, la producción pretendía un drama rural que terminaba siendo un western, esto por la inclinación del director al cine de acción y por su origen hollywoodense [recordemos que en la Industria norteamericana se encontraba en boga este género]. La historia se ubicaba en principios del siglo XX, en el relato de un anciano a un grupo revolucionario sobre su vida; con el conocido *flash back*, técnica muy utilizada en el Cine Mexicano, se presentaba la vida de un hombre que se convertía en bandido, abanderando la opresión contra las injusticias de los hacendados. Como era común, una historia de amor iba inmersa en las desventuras sociales, abordada por las vicisitudes sentimentales, originadas por los celos y la avaricia de los maleantes. Jorge Negrete y Rita Conde protagonizaban la trama.

“El canto de la sirena”/1946. Norman Foster se despedía del Cine Mexicano con esa comedia, que vería tardamente su estreno. Para esta producción contaría con la asistencia de Zacarías Gómez Urquiza, diálogos de Edmundo Báez y Álvaro Custodio, fotografía de Jack Draper, música de Manuel Esperón y escenografía de Jesús Bracho. En el rubro actoral, se rodearía de buenos intérpretes: Julián Soler, Tito Junco, Rosita Díaz Gimeno, Virginia Serret, Julio Villarreal y el grupo musical *Los Kikaros*. Foster aún se encontraba en forma, constituyendo uno de los mejores talentos de la Industria Fílmica

Nacional, que precisamente sería arrastrado por el retiro de la ayuda Norteamérica a la cinematografía mexicana.

“Yo maté a Rosita Álvarez” [1946/Raúl de Anda]. Cinta folclórica basada en un popular corrido, donde un hombre despechado, mataba a una mujer por no corresponderle. Marco Aurelio Galindo y Carlos Gaytán colaboraban con el argumento y la adaptación, respectivamente. La pareja de la historia la protagonizaban Luis Aguilar y María Luisa Zea. El filme gozaba de buen éxito en taquilla, manteniéndose por 13 semanas en cartelera, algo que ninguna cinta mexicana había logrado, solo superado con una semana de diferencia por un filme hollywoodense. Sobresalía la música de Rosalío Ramírez, con las canciones de Cuco Sánchez.

“Una mujer de oriente”/1946. Las salas de cine exhibían una cinta más de Juan Orol, cargada con todos los elementos propios del director: agentes secretos y aventuras de espionaje, tal como aparecían en Hollywood, pero aderezados en un ambiente mexicano. El propio Orol protagonizaba la película junto con una connacional suya: terminando su matrimonio con María Antonieta Pons, se acababa también la asociación cinematográfica; éste unía su vida a la también cubana Rosa Carmina, la cual sería su nuevo descubrimiento. El universo oroliano otorgaba significativas producciones al Cine Mexicano, que así como lograba ser el único en retratar estructuras universales en territorio nacional [Gángsters, bombas atómicas, terroristas orientales], también era presa de las comparaciones que por lo general resultaban irrisorias [japoneses intentando hablar español, haciendo sus bases de operación en México, y héroes antifolclóricos].

“Chachita la de Triana” [1947/Ismael Rodríguez]. Esta tragicomedia era escrita por el español Enrique Bohórquez y Bohórquez. En el resultado de la cinta, se podía apreciar la inexistente infancia de una *Chachita* que ya estaba más avecindada a la adolescencia. Por su parte, Ismael Rodríguez prestaba una menor atención a éste proyecto por estar más enfocado a sus empresas, como **“Nosotros los pobres”**/1947 o **“Los tres García”**/1946.

“El casado casa quiere” [1947/Gilberto Martínez Solares]. Nuevo intento de la RAMEX por realizar una especie de “cine hispano”. Cabe aclarar que todas las cintas de de esta compañía, eran versiones en castellano de producciones gringas. Basada en una pieza de Pedro Calderón de la Barca, con las actuaciones de María Elena Marqués y Rafael Baledón.

“Hermoso ideal” [1947/Alejandro Galindo]. Película de aventuras para la RAMEX, subsidiaria de la RKO. El filme estaba basado en la novela *Beau Ideal*, de Percival Christopher Wren, a quien se le consideraba un escritor mediocre e imperialista. Galindo debía lidiar con los ambientes exteriores africanos, creados en estudios [en esta ocasión en los Churubusco], táctica que restaba credibilidad, pero que la productora continuaba en considerar aceptable, con todo y los 800 mil pesos que costaba la producción. En la genialidad de Gunther Gerszo recaía la construcción de la escenografía.

“Jalisco canta en Sevilla” [1948/Fernando de Fuentes]. México realizaba su primera coproducción con España, y Producciones DYANA era la responsable. La premisa, era nivelar las galanterías charras sobre la cultura andaluz y viceversa. Todo el equipo se trasladaba a filmar España y por tal medida, la escenografía [de Sigfredo Burmann] ya no resultaba ficticia como muchas que presentaría el cine mexicano en su cine cosmopolita. La historia era una comedia protagonizada por Jorge Negrete en su papel de Charro Cantor, acompañado por su escudero Armando Soto la Marina *El Chicote*. Por cuestiones monetarias de recuperación, Fernando de Fuentes filmaba el proyecto fuera de México.

“El embajador”/1949. El cómico argentino Luis Sandrini se retiraría del cine mexicano con ésta cinta, y el encargado de darle una buena despedida sería Tito Davison. Para tal ocasión, el director utilizaba los servicios de los argumentistas [también argentinos] Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari, en una especie de fiesta panamericanista donde Sandrini resultaba por vez primera espontáneo y por ende gracioso. También, contratarían el lente de Gabriel Figueroa para embellecer la congregación de nacionalidades que se presentaban en la trama a través de las canciones.

“La vida en broma” [1949/Jaime Salvador]. Basada en la pieza del francés Georges Feydeau, el filme hubo de traspasar la trama mundana al cabaret mexicano [uno más pomposo] con tal de acercarse al cosmopolitismo que ofreciese la obra literaria, como si el escenario prostibulario fuese equiparable a las modernidades internacionales; solo hasta este momento se podía apreciar la magnitud del ambiente lupanar no solo para el cine mexicano, sino como estampa universal. Ángel Garasa y Amalia Aguilar protagonizaban esta comedia musical, aderezada de enredos románticos justificada con apreciaciones espiritistas.

“Tierra baja” [1950/Miguel Zacarías]. Basada en una obra del español Ángel Guimerá, la cual originalmente se desarrollaba en la ciudad de Cataluña, España, ahora se ubicaba en algún medio rural buscando con eso la mexicanización [la tierra, las emociones encontradas solamente en este espacio, eran remitentes de la nación, o al menos así lo hacía ver el cine mexicano]. A pesar del buen trabajo directivo de Zacarías en donde despertaba hasta el límite su sensibilidad, emplazando escenas para destacar sus parlamentos, la plástica de las imágenes y por ende el resultado poético, la cinta carecía de credibilidad pues no se lograba despojar del trabajo literario. El trabajo de adaptación se apegaba fielmente a la pieza de Guimerá, y la obra de éste último era una creación local, festejada por sus remitentes ibéricos; por lo tanto cuando Zacarías quiso hacer las suplantaciones pertinentes, se quedó con un resultado absurdo. Mejor hubiera sido hacer una versión fiel al talento de su creador, como lo había hecho Roberto Gavaldón en **“La barraca”**/1944, o bien, atreverse a cambiar buena parte de la premisa, y convertirla en una cinta basada en la pieza de Ángel Guimerá [un ejemplo de una buena cinta basada en la novela de su autor, que fungía como homenaje era **“La malquerida”**/Emilio Fernández/1949].

“Furia roja”/1950. El húngaro Steve Sekely dirigía en coproducción con los Estados Unidos este proyecto, sobre uno de los eventos más importantes en la historia de México; filmada en los estudios Churubusco, en los exteriores de Taxco y Acapulco, la cinta

registraría un costo aproximado de 3 millones de pesos. La particularidad de **“Furia roja”** era la de ser una versión de una cinta hollywoodense, también dirigida por Sekely quien era considerado un realizador de segunda clase. Sin embargo, las intencionalidades de ambas cintas eran distintas: la estadounidense era una simple trama de aventuras exóticas, mientras que la mexicana se extasiaba de valores patrióticos, incluso historicista.

El filme se ubicaba en tiempos del emperador Maximiliano en el siglo XIX. Hollywood ponía mayor interés en su producción mexicana, dotándola de un buen respaldo económico; también intentó dotarse de un nutrido elenco, con Arturo de Córdova y la española Sara Montiel [debutante en el cine nacional] a la cabeza; el argumento original de Wells Root, corría a cargo en la adaptación por Jesús Cárdenas.

“Deseada” [1950/Roberto Gavaldón]. Cinta basada en la pieza española *La ermita, la fuente y el río*, de Eduardo Marquina; la obra sería trabajada para su transcripción literaria, por el también actor José Baviera, solo para ser adaptada más tarde por Roberto Gavaldón y José Revueltas; por último, los diálogos recibían un tratamiento a cargo de Antonio Médez Bolio. **“Deseada”**, representaba una obra más de la literatura ibérica llevada al cine mexicano que tanto se ejerciera en la temporada. Esas concepciones un tanto snobistas, se debían a la interrupción del pago de derechos de autor que obviara el cine nacional gracias a las problemáticas acontecidas en España; frente a ello, la Industria Fílmica Nacional se daba vuelo “arropando” la literatura ajena y un alto número de cintas se basaban en esta práctica. Uno de los directores que no podía desaprovechar la oportunidad, en su calidad de admirador de la cultura española, era Gavaldón. El realizador pretendía con esta cinta, un homenaje a la cultura yucateca, sin poder despojarse de ese aire literario que marcaba a todas las adaptaciones; remitía más a una historia con estructuras arraigadas en el espacio creado por su autor. Frente a sí, se podía disfrutar del lente de Alex Phillips, quien cumplía su función de embellecer la imagen, con el pueblo de Chichén Itzá. Protagonizada por Dolores del Río y Jorge Mistral.

“Pecado”/1950. En retribución de la participación de Roberto Gavaldón en el cine argentino, la Industria Fílmica Mexicana permitía al argentino [nacido en Italia] Luis Cesar Amadori, filmar un par de cintas sin pertenecer al sindicato, que comenzaba con este drama basado en la pieza *La cortina verde*, de Julio Dantás. Amadori fiel a su costumbre refinada, se ajustaba a la historia de la cinta que se refería a unas personas aristocráticas entre ellas la actriz Zully Moreno, quienes encontraban en los barrios bajos, sociedades de hampones, vidas que les parecían más interesantes que las suyas. No solo era el debut en el cine mexicano de Amadori y de la argentina Zully Moreno, sino también, en un papel incidental, de la niña Angélica Hartmann mejor conocida como Angélica María [interpretando a un niño], a quien en un futuro cuando fuera joven, le depararía una buena carrera en el cine.

“El amor a la vida” [1950/Miguel Conteras Torres]. Cinta histórica de tintes patrióticos, con la presencia venezolana de la figura presidencial de Juan Vicente Gómez, quien fungía de manera paternal sobre las injusticias que observaba por toda la nación un viejo enfermo y ambulante, testigo de las corrupciones de manera accidental. Fernando Soler, Alicia Caro y Alejandro Ciangherotti, constituían el reparto.

“Doña Perfecta” [1950/Alejandro Galindo]. Una nueva obra literaria del español Benito Pérez Galdós se llevaba al cine; sátira que se centraba en la esencia de la ideología liberal del último tercio del sigloXIX, al momento de presentarse como oposición de las arraigadas tendencias conservadoras. Tanto el director como un equipo nutrido de argumentistas, constituido por Íñigo de Martino, Francisco P. Cabrera y Gunther Gerszo, estos dos últimos también productor y escenógrafo de la cinta, respectivamente, eran los responsables de instalar adecuadamente la historia española [o mejor dicho su problemática] a territorio nacional. La obra de Galdós trataba obviamente, de una guerra acontecida en escenarios ibéricos; al momento de suplantarla a la problemática en México, ponía en riesgo como sucedía con todas las cintas de la época, la credibilidad adaptativa misma que se reflejaba en la esencia de la misma. Gracias a los sentimientos universales, los personajes cobraban cierta importancia: el matriarcado de Dolores del Río, la religiosidad de Julio Villarreal como bando inductivo de las sociedades, por mencionar algunos. Consecuentemente los absurdos se presentaban en la trama, pero se justificaban como fugaces expresiones anónimas, que se alojaban en la idiosincrasia de algunos escenarios simbólicos. También resaltaba el papel protagónico de Carlos Navarro convertido en un geólogo arribado al pueblo, en donde encontraba una sociedad bajo los lineamientos conservadores; rápidamente, sus ideas liberales le otorgaban diferencias con sus semejantes, especialmente con su tía, la autoritaria Del Río, quien mantenía una cierta reputación y manipulación en el pueblo.

“Peregrina” [1950/Chano Urueta]. Basada en una leyenda poética del ingenio del jalisciense Agustín Yáñez, quien ubicaba su trama en un escenario ficticio del siglo XIX, con hacendados avariciosos, enlaces provechosos arreglados por los suegros, sacrificios amorosos, etc. El título de la cinta obedecía a la calidad nómada de la protagonista Lilia del Valle [en un papel de irlandesa incongruente], que contra su voluntad se preparaba su boda con Joaquín Codero, para beneficio de las haciendas de ambos padres de la pareja.

“Crimen y castigo” [1950/Fernando de Fuentes]. Basada en una obra del ruso Fiodor Dostoievski, y adaptada por Paulino Masip quien ubicaría la historia al escenario nacional moderno. La apuesta de un conflicto psicológico fusionado con la propensión del instinto animal, se vislumbraba sublime y mayormente si su exhibición se producía en una sequía de propuestas innovadoras. Roberto Cañedo le daba vida a un ex estudiante de derecho, que abandonaba la carrera por falta de dinero; sus problemas comienzan con el hostigamiento de la casera que le exige la renta del cuarto humilde en el que vive; la medida de presión de ésta, es interrumpirle los alimentos, provocándole hambruna y desesperación. La intranquilidad de Cañedo aumenta cuando se entera [por medio de una carta de su madre], que su hermana se dispone a casarse con un vetusto adinerado. Para intentar evitar el sacrificio de su hermana, Cañedo planea el asesinato de una vieja usurera, a la que anteriormente le ha llevado joyas para empeñarlas; durante el homicidio, Cañedo experimenta una serie de sentimientos, que van desde la culpa, hasta la precaución. Carlos López Moctezuma y Lilia Prado completaban este thriller psicológico.

“Ángel o Demonio” [1947/Víctor Urruchua]. Basado en la novela de José Navarro Costabella, se presentaba este drama donde se hacía de María Antonieta Pons, una angelical mujer que por las noches baila en un cabaret ante la mirada lujuriosa de los hombres que esperan verla completamente desnuda. Toca el turno a Armando Calvo sufrir las actitudes de la pecadora quien sin resistir más, huye con la hija de ambos. Más tarde le tocaría a Pons situarse en lo más bajo de la ruleta de la vida, vislumbrando la felicidad que vive su ex familia.

“La sin ventura”/1947. El chileno Tito Davison debutaba como director en un melodrama arrabalero, basado en la novela española *El Caballero Audaz* del escritor José María Carretero; la adaptación correría a cargo del mexicano Mauricio Magdaleno. María Antonieta Pons protagonizaría esta cinta, dándole vida a una mujer que por salvar la libertad de su hermano -Roberto Cobo- inmiscuido en un problema de drogas, se internaba en el mundo cabaretil. La redención venía a darse en un pueblo donde conoce a un joven doctor -Rafael Baledón-, que la ama a pesar de su pasado; en su nuevo hogar, la gente la respeta viéndola como una mujer inteligente y caritativa.

“La bien pagada”/1947. Alberto Gout volvía a hacer gala de María Antonieta Pons para enfundarla en el personaje de cortesana sufrible: ni la fortuna de su esposo Víctor Junco, ni la predilección que sostenía en los hombres, sobre sus hermanas, Blanca Estela Pavón y Carmen Molina, y ni siquiera la calidad de prostituta de rango superior le daban la felicidad. Al final, arrepentida por sus actos, imploraba el perdón de su ex esposo, solo lográndolo justo antes de fallecer. Los hermanos Rosas Priego, hijos del famoso apóstol de la cinematografía, Enrique Rosas Priego, competirían en este renglón con los hermanos Calderón, también expertos para producir cintas de género prostibulario.

“Cortesana”/1947. Alberto Gout realizaba la cinta que fungiría como intermediaria: hasta antes de esta, las otras parecían un antecedente de sus virtudes; **“Cortesana”** sería un boceto de sus mejores obras, encausándolo a mejorar su técnica. Mercedes Barba volvía a protagonizar una historia de Gout; de nuevo en su papel de afligida, veía destruida su ilusión de casarse con su novio médico -Rubén Rojo-, al no resistir al encanto de su cuñado -Gustavo Rojo-. Repudiada más por su padre -Arturo Soto Ángel- que por su marido, ella huye de su vida y por antonomasia se instalaba en el ambiente cabaretil; ahí aprendía de las artimañas que toda rumbera debía saber.

“Pecadora” [1947/José Díaz Morales]. Se presentaba una cinta más inspirada en el talento del músico veracruzano Agustín Lara, bajo la producción de los hermanos Calderón [Pedro y Guillermo]; algunas canciones como la homónima al título de la película y *María Bonita*, eran piezas fundamentales que engalanaban las desventuras de una pareja interpretada por Ramón Armengod y Emilia Guiú. Los actores José María Linares Rivas y la cubana Ninón Sevilla, fungían como los antagonistas de la historia, haciendo lo posible por separar a la pareja mediante engaños y calumnias. Con este filme, los melodramas cabareteros volvían a amalgamar la belleza con la fatalidad, en medio de un

ambiente arrabalero; las pecadoras comenzaban a descubrir su cruel destino: el don de la beldad pero el infortunio de la soledad.

“La Venus de fuego”/1948. Luego de dirigir en un par de cintas al cómico *Resortes* y probar fortuna en algunos melodramas, Jaime Salvador se inmiscuía en el género cabaretero, volviendo a cosechar desatinos según la crítica. El único acierto del filme lo constituía la pareja protagónica conformada por Meche Barba y Fernando Fernández (medio hermano de Emilio Fernández). Barba se esforzaba por parecer bailarina cubana sin poder emular a las verdaderas, como el caso de Ninón Sevilla; sin embargo, su carisma para el melodrama le apartaba un lugar privilegiado en el cine mexicano. Por su parte Fernández quien en la vida real se especializara como cantante de boleros, le daría vida en ésta película a las canciones de Gonzalo Curiel. La fórmula del héroe trovador y la heroína danzante, establecía un éxito seguro en las taquillas.

“Han matado a Tongolele” [1948/Roberto Gavaldón]. Melodrama cabaretil protagonizado por Yolanda Montes *Tongolele*, la cual ganaría fama superior en el mundo de las vedetes. La trama era al estilo de las policiacas, con investigaciones, persecuciones y un dinamismo de intriga; *Tongolele* era la bailarina en un Teatro, comprometida con el periodista David Silva. Varios hampones, algunos interesados con la gran publicidad que producía la mujer y otros deseosos de ella, se interponen en el camino. Una mujer aparece muerta y se cree que es *Tongolele*. Los policías investigan con los empleados para localizar al asesino, pero el periodista sospecha más allá que los agentes de la justicia. Ésta aventura comprobó que en *Tongolele* [representándose a sí misma], no se podía encontrar a una buena actriz, sino a una vedet exótica [nombre atribuido por la idiosincrasia mexicana al desconocimiento]. *Tongolele* bailaba una danza africana muy híbrida, mezclada con algo de polinesio, hasta desembocar en algo extraño.

“Revancha” [1948/Alberto Gout]. Ésta cinta unía por primera vez lo que sería uno de los más grandes binomios del cine mexicano: Alberto Gout quien había manifestado anteriormente el estilo prostibulario, tomaba forma con el paso de sus producciones hasta madurar, con la intervención en sus cintas de la vedete cubana, Ninón Sevilla; ésta última ya era un descubrimiento de los productores Calderón [Pedro y Guillermo] y ellos habrían de unir a la pareja para realizar las mejores cintas cabareteras. El éxito radicaba en la interpretación que presentaba Sevilla con sus personajes; su rostro y actitudes [incluso los bailes], daban paso a una joven ingenua, que si bien no era la gran actriz que se esperaba, poseía un carisma inigualable que le merecía el gafete de heroína; la mujer poseía una belleza deslumbrante, una confiabilidad como la tenía Libertad Lamarque, pero dejaba un halo de puerilidad, una imagen inocente llena de ternura. Ese tipo que significaba Sevilla [que ya no lo tenía que actuar] era bien utilizado por Gout para depositar a un personaje con esas características en un ambiente hostil y nocturno. Para fortuna, Sevilla no solo aportaba un rostro fastuoso, sino un cuerpo cadencioso que hacía aún más perversa la situación.

“La Venenosa” [1949/Miguel Morayta]. Drama circense con tintes prostibularios, protagonizado por Gloria Marín y Armando Calvo. La trama era adaptada por el propio

Morayta en compañía de Antonio de la Villa, sobre la novela *El Caballero Andaluz* de José María Carretero. El título de la cinta se debía al efecto que producía la heroína con sus enamorados, los cuales acababan muertos con tan solo relacionársele.

“Coqueta” [1949/Fernando A. Rivero]. Los hermanos Calderón [Pedro y Guillermo] volvían a cocinar un drama prostibulario para Ninón Sevilla; en el apartado argumental, se apoyaban en un trabajo del reconocido Mauricio Magdaleno, para después ser tratado por Rivero, Carlos Sampelayo y Álvaro Custodio. Dámaso Pérez Prado le daba enjundia al filme con su contagioso ritmo del Mambo. Para reforzar la propuesta, en la trama sometieron a Agustín Lara a interpretar a un inválido visual, personaje infalible en el ambiente cabaretero, como lo había institucionalizado Federico Gamboa en su novela *Santa*. Mientras tanto, Sevilla hacía gala de la nueva fórmula del melodrama, primero siendo abandonada por César del Campo, quien la cambiaría por una mujer adinerada; como ya es costumbre, la vida de la mujer termina en manos de un sujeto [Víctor Junco] que la inmiscuye en el prostíbulo. Ya ahí, Sevilla aún alcoholizada, liberaba a su otro yo dando rienda suelta al baile como toda una profesional, superando a la reina, interpretada por Tana Lynn. El ciego Lara hace su aparición, enamorándose de la joven e instalándola en su casa. El propietario del cabaret, Waldo Custodio también decide pelear por la sensualidad que desprende Sevilla en sus bailes. Si nos detenemos hasta aquí, ya son tres los hombres que desean a la heroína, pero uno más se uniría, completando las reglas del manifiesto lupanar, desembocando en la fatalidad de la felicidad ostentosa: Armando Silvestre que en su oficio de marinero representa la civilidad y la constancia [alejado de la indecencia], se enamora de ella y viceversa; pero ese hombre resulta hijo del ciego [aunque parezca increíble] y desata los más crudos instintos animales que despierta la belleza de la protagonista, asesinándola antes de que los enamorados partan del puerto de Veracruz.

“La hija del Penal” [1949/Fernando Soler]. Apoyado por la ULTRAMAR FILMS, esta cinta presentaría a una rumbera que pronto encontraría en el cine mexicano la reciprocidad con los ambientes penitenciarios. Esa bailarina recaía en María Antonieta Pons, quien desenvolvía sus dotes danzantes frente a la mirada de los reclusos; cabe destacar las vicisitudes de una mujer que se dedicaba a bailar en un cabaret, pero aún así, conservaba su pureza; ni siquiera el acto sexual que cometía con su novio, la trasladaba al grupo de las pecadoras, una delgada línea que separaba a mujeres galantes de las abnegadas que viven en el lupanar. Otra cuestión a resaltar, era la larga lista de hombres que deseaban a la protagonista, por lo general traficantes de drogas, despechados, etc. El factor sorpresa aparece de nuevo, en los parentescos insospechables. El drama cabaretil tomaba forma con su nueva fórmula, engrandeciendo la figura femenina y mitificándola dentro de la gama de personajes de la industria. El filme llevaba una buena intención, pero el argumento de Ángel y Luis Moya lastimaba el resultado, desatendiendo pequeñas situaciones que a la larga repercutían en la lógica de la historia.

“La mujer del Puerto” [1949/Emilio Gómez Muriel]. Versión de **“La mujer del puerto”**, realizada por Arcady Boytler en 1933. El resultado distaría mucho de la obra inigualable del director ruso, la cual fuera junto con **“Santa”** [Antonio Moreno/1931], piedra angular no solo del género, sino de la nueva generación de cineastas

que conformarían a la Industria Fílmica. Por su parte, la expresividad y elegancia que Andrea Palma otorgaba en la antigua obra, eran suplidas por la sensualidad y rotundidad rumbera de María Antonieta Pons. Muriel no igualaría la intensidad que Boytler le imprimiera a su *mujer del puerto*, llenándola a su vez, de una frialdad aburrida, característica del impertinente realizador. En Jesús Cárdenas recaía la tarea de adaptar la nueva versión.

“Ángeles del arrabal”/1949. Raúl de Anda ofrecía al público mexicano la esencia del mundo arrabalero en esta nueva cinta, plagada de cabareteras, padrotes, hampones de joyas, etc. La trama no ofrecía novedades, sino los mismos convencionalismos del melodrama prostibulario, que una vez más encontraba en el cabaret el lugar idóneo para sorprender a la audiencia bajo la teoría de los parentescos insospechables. Todos los personajes del argumento de De Anda, tratados más tarde por Roberto O’Quigley y Fernando Méndez, embonaban a la perfección en el bajo mundo, resaltando sus características ya estereotipables, fatalistas y escatológicos y por si fuera poco, gustosos del público; sobre éste último, un sector, el de las buenas costumbres se quejaría ante el departamento de censura, por mostrar un México denigrante, con ladrones, hombres mantenidos y mujerzuelas que gozan de su condición; creían que la fisonomía de la obra no ofrecía una pizca de talento y sí una alta carga de morbosidad, la cual llegaría a las salas del extranjero y por ende, conformaría una apreciación sobre la ciudadanía entera. Lo curioso del asunto, es que esta cinta mostraba en pantalla lo que todas las del género, únicamente resaltando las características mencionadas haciéndolas veristas y nada más. Si el padrote se enorgullecía de su actitud, debía disimular como lo hacían los demás, evadir la realidad por muy cierta que fuera. Eso no demeritaba otro calificativo más que hipocresía, y dentro de lo que cabía, ante la falta de calidad genuina, había que destacar la honestidad de De Anda.

“Hipócrita” [1949/Miguel Morayta]. Con la canción homónima del filme, de Luis Hernández Bretón, Luis Spota le escribía un argumento, resaltando de nuevo la abnegación de las mujeres cabareteras, sus sacrificios amorosos y los padrotes que encarnaban la tiranía. La tabasqueña Leticia Palma le daba vida a la *Hipócrita* que era chantajeada por el villano Antonio Badú; mientras tanto, Luis Beristáin personificaba al infaltable músico que se inspiraba en su relación con Palma para imprimir el sentimiento a la canción; a Carmen Molina le tocaba soportar la indiferencia amorosa del héroe. La crítica rescataría las singulares semejanzas con películas norteamericanas de la época: rostros femeninos desfigurados [Palma] y manías excéntricas [Badú].

“Callejera” [1949/Ernesto Cortázar]. El Cine Mexicano se mostraba gustoso de la suerte que corrían las heroínas en el ambiente arrabalero; así, Marga López era depositada en los barrios bajos, ahora soportando el acoso de un alcohólico Manuel Donde que vivía para maltratarla; solo la aparición de un músico desempleado en la figura de Fernando Fernández, lograba sacarla del apuro.

“Ladronzuela”/1949. La empresa estadounidense RAMEX también entraba al negocio de los dramas lupanares en el Cine Mexicano, aunque para tal caso ofrecían al público una pecadora Light, de esas que aunque se desenvolvían en los arrabales optaban por no

entregarse a los deseos carnales, cambiando el rumbo de los paradigmas de la nueva fórmula. Blanca Estela Pavón era la *Ladronzuela* del filme, alevosa y tierna a la vez, que protegía a la barriada; su personaje provenía de la sensibilidad de Yolanda Vargas Dulché, mientras que Agustín P. Delgado lo materializaba en pantalla. Gonzalo Curiel aportaba la música característica de éstos filmes.

“Perdida” [1949/Fernando A. Rivero]. De nuevo los Hermanos Calderón, llevaban a la pantalla a su estrella exclusiva, Ninón Sevilla. En Rivero recaía el argumento, pero Carlos Sampelayo y José Revueltas lo adaptaban, extrañándose la ausencia de Álvaro Custodio quien preferiría trabajar para Alberto Gout en mejores producciones. En la trama, las múltiples desilusiones amorosas de Sevilla la llevan por antonomasia a perderse en el limbo de las calles. Agustín Lara quien ya había adoptado como musa a Sevilla, pues la acompañaba en todos los filmes componiéndole nuevas canciones [*Perdida*], volvía a aspirar al amor de la bailarina, perdiéndolo como en todas ocasiones; así como en **“Coqueta”** [Fernando A. Rivero/1949], al músico se le relacionaba como el suegro insospechable, ahora en condición de hombre viudo, para buscarle un parecido a Sevilla con su difunta mujer. Esto indicaba una gran coincidencia, un fetichismo por relacionar al músico con la bailarina, o simplemente una pobreza argumental que se estaba volviendo redundante.

“Mala hembra” [1950/Miguel M. Delgado]. Esta cinta representaba el ascenso para su protagonista, la actriz argentina Rosita Quintana. Para esta cinta, contaba mucho el guión de Alfredo Salazar, luego adaptado por Janet y Luis Alcoriza. En la trama, el personaje de la pecadora [la cual tenía dotes de devorahombres, seduciendo a cuanto varón que le conviniera para sus planes], era tratada por sus realizadores de forma psicoanalítica, pensando ese remedio innovador y alternativo a las acciones malévolas que ejecutaba a lo largo de la cinta; durante el desarrollo de la misma, enamoraba a Rubén Rojo y José María Linares, sin lograrlo con Ernesto Alonso, quien como psicoanalista, intentaba ayudarla a comprender su turbio pasado. Por otro lado, la publicidad del proyecto quiso salvaguardar su prestigio, exonerando su título sobre los apelativos con que se acostumbraba nombrar a las cintas del género cabaretil, duramente criticados por la prensa; la táctica de los productores, era remitir aquel sobrenombre al personaje principal únicamente, y no al proyecto en general, como si eso dividiera una unidad de por sí centralizada.

“Vagabunda” [1950/Miguel Morayta]. La *vagabunda* de esta obra la interpretaba la madura Leticia Palma, quien deambulaba por las calles de Nonoalco no sin antes vivir la desgracia propia que se le presentaba a lo largo del filme; como en todos los melodramas, la heroína arrastra una familia casi entregada al vicio que propicia el ambiente prostibulario: una hermana [Irma Dorantes] relacionada sentimentalmente con uno de los hampones de la zona, Alberto Mariscal; un hermanito que comienza a cuestionar los hechos que suceden a su alrededor. Por si fuera poco, la figura del villano se aunaba a la problemática de la mujer; Antonio Badú como un ex policía, encubría a Mariscal en los atracos y hacía perder la singular virginidad de Palma, al violarla. El filme estaba basado en la obra *Zona roja* de Mane Sierra y Francisco Ibarra. El guión, adaptado por Jesús Cárdenas adolecía

de acciones poco creíbles, como la cursilería de una mujer envuelta en los ambientes cabareteros, mientras que por otro lado, un cura [Luis Bersitáin] carente de memoria, perdía todo menos su celibato.

“Víctimas del pecado”/1950. Esta era la última gran cinta de éxito de su realizador, Emilio Fernández, protagonizada por la mejor exponente arrabalera de los tiempos: la cubana Ninón Sevilla. Respaldado por su equipo de lujo, el *Indio* encomendó su visión sobre los ambientes de podredumbre, al siempre efectivo Gabriel Figueroa, para lucir los retratos pintoresquistas [penitenciarias, basureros, burdeles, etc]. Mientras tanto, el director y Mauricio Magdaleno, alcanzaban un argumento en conjunto volviendo a exaltar la fatalidad que acompaña a la hermandad. En la trama, las heroínas se gestaban aún en su condición de bailarinas nocturnas, como buenas ciudadanas atendiendo su llamado maternal. Sobre los personajes, sobresale de nuevo el pachuco de Rodolfo Acosta, una vez más dándole vida al típico villano de los prostíbulos. La exuberancia de Sevilla, empatada con su dejo de inocencia volvía a contraponer la balanza. En conclusión, el *Indio* sobre exprimía el mundo populachero subalterno de su estilo; la truculencia no parecía ser única de personajes rurales y Fernández se lo imprimía a sus actores colmados de valentía. La crítica francesa reconocería la labor del director y el equipo de lujo de este filme, a través de los años.

“Una mujer sin destino” [1950/Jaime Salvador]. De nuevo se presentaba en el cine mexicano una historia sobre un triángulo amoroso, donde las tres partes se beneficiaran de buenas intenciones; y como remedio para solucionar tan singular aprieto, se buscaba enloquecer a una de las féminas, para que la restante consolidara su felicidad al lado del afortunado hombre que se regocijara en su momento de cada una de las protagonistas. Tito Junco, Marga López y Guillermina Grin protagonizan el drama desorbitado, ya sobre expuesto al tema psicológico como catalizador del desamor. Basada en una novela de Leandro Blanco, la cual era ubicada en tiempos de la Guerra Mundial, y en escenarios como la ciudad de París y México.

“El ciclón del Caribe” [1950/Ramón Pereda]. Cinta que conglomeraba todas las secuencias posibles del cine melodramático y las ponía en ésta obra: portó de una diversidad de escenarios, como los barcos en altamar, el cabaret tropical, el cabaret citadino, las faenas en las plazas; y de personajes típicos del género prostibulario, como los gánsters [el líder llamado *El Suave*, a propósito de la gran influencia que dejara **“Ángeles del arrabal”**/Raúl de Anda/1949], las bailarinas abnegadas demostrando sus dotes en la pista, héroes consumados al patetismo, etc. La cinta era un claro reflejo de la poca innovación y de los excesos que producía el corte lupanar. La pecadora que “proponía” Pereda convertida en la rumbera María Antonieta Pons, parecía únicamente ligada a su destino indecente, pues huía del cabaret de la costa para inmiscuirse en un prostíbulo citadino.

“Al son del mambo” [1950/Chano Urueta]. El mambo era el nuevo ritmo que invadía no solo las pantallas del cine mexicano, sino a todo el país entero, seduciendo hasta a los más exigentes melómanos e intelectuales; atrás quedaban la Rumba y la Conga, bailes adoptables por el género cabaretero en la que hacía lucir a sus estrellas femeninas. Por su

parte, el filarmónico Dámaso Pérez Prado era el responsable de introducir ese peculiar estilo, y la Industria parecía conforme en realizarle un especie de homenaje a la importante contribución musical y hasta social, que se gestaba avasalladoramente. La simple exhibición del baile era remitente del término pecaminoso y por lo tanto, la cinta se incluía en el apartado prostibulario. La comercialidad de la cinta se debía a la actividad propagandística, la cual centralizaba su objetivo a definirse como una revista musical, donde la trama giraba en torno al Mambo, el ritmo contemporáneo de todos los centros nocturnos.

“Arrabalera” [1950/Joaquín Pardavé]. Cinta que continuaba copiando el esquema social, sobre adinerados contra pobres. Pardavé era uno de los influenciados que encontraba en la apología de la pobreza, el remedio para el éxito deseado en taquilla; sumaba a su labor la caricaturización de los adinerados, tal como el cine mexicano se empeñaba en apoyar la balanza a favor de los más necesitados: con el triunfo de los humildes se encontraba la ansiada identificación. Los absurdos de Pardavé se basaban en un argumento de Luis Manrique, liderados por un personaje arrabalero al cual le daba vida Marga López en el que se intentaba recorrer la antología del melodrama barriobajero, para llegar a los frutos del sacrificio, coronándose como reina del arrabal.

“Sensualidad”/1950. Los hermanos Calderón producían el último éxito cabaretil de la temporada, mismo que llevara en la dirección al truculento Alberto Gout, con argumento de Álvaro Custodio. Esta tripleta se había consagrado no solo en el género, sino en el cine nacional, alcanzado éxitos que rebasaban fronteras y se instalaban en países como Francia, entidad que se mantenía al pendiente de la Industria Mexicana, gracias a las concepciones bucólicas que labrara Emilio Fernández. En la parte interpretativa, la producción volvía a contar con su figura exclusiva: la rumbera cubana Ninón Sevilla. Luego del acierto sucedido con **“Aventurera”/1949**, el mejor equipo de fabricaciones prostibularias aprovechaba el buen cauce y la fama creada para realizar un epítome más del melodrama en cuestión. La premisa de **“Sensualidad”** era precisamente la mejor arma que llevaban todos los personajes de Ninón Sevilla; cuando ella utilizaba sus dotes, rompía con la armonía de todos sus semejantes: el íntegro Fernando Soler hacía desfiguros, la encasillada lenona Palma debía someterse por segunda ocasión a su sucesora y entregarse a los chantajes; y por último, el comandante Domingo Soler, perdía su rectitud y solapaba los deslices de su mejor amigo, el Juez. La apuesta de Gout y Custodio era la de juntar dos arquetipos bien instaurados en la época: la fragilidad de una mujer que con su belleza podía manipular a cuanto hombre se le presentara [o lo que es lo mismo Ninón Sevilla en plenitud], y el encasillamiento de un patriarca inquebrantable que se veía derrotado por el embrujamiento amoroso del que era víctima [y el público también, ¿por qué no?], el cual comenzaba desde que Sevilla se levantaba las enaguas para mostrar cínicamente sus bien formadas piernas. El choque de ambos personajes [simbioses de los actores], no daba tregua a lo que podía ser una teoría pasional ideológica; ambos no cedían a los dictámenes que hacían suponer las órdenes melodramáticas y la relación se tornaba insuficiente y fría. También el prurito por el que optó Gout, desvanecía la inocencia y la frescura improvisada que **“Aventurera”** si tenía. Sobre la música que originaba atmósferas, se encargaba el siempre presente Antonio Díaz Conde.

CINE “POPULACHERO”

“Quinto patio” [1950/Raphael J. Sevilla]. Esta cinta, se consumaba como un caso singular dentro del ambiente arrabalero; primeramente destacaba la participación de un personaje masculino como figura central, Emilio Tuero, a corriente de la múltiple gama de cabareteras que atiborraban este género. La fórmula en que se basaría tanto el director como la productora ARGEL [al mando de Tuero], llevaba dos puntos cardinales: primero su fiel apego a los principios melodramáticos, donde las acciones, los puntos climáticos y en general la estructura misma [argumento de Carlos H. Villatorio, luego tratado por Sevilla y Villatorio para finalmente importarle los diálogos, autoría de Pedro de Urdimalas], convergían armoniosamente para darle ritmo a una historia netamente pintoresquista; y segundo, el enriquecimiento del modelo dramático que se veía acumulado de novedades adoptables y explotables para el desarrollo de la obra. Esto es, el escenario que se ofrecía como las salas de billar, eran espacios colectivos propios de los ambientes arrabaleros, donde los protagonistas de la vida real, eran aquellos que se veían en pantalla; finalmente los personajes que marcaban la historia, se mantenían leales y creíbles a su origen. Ya no existían camioneros o carpinteros que actuaran pasionalmente, sino que el lente se establecía en una generación que heredaba la pobreza, la corrupción como única salida a las problemáticas. Sin duda fue la identificación la herramienta que abanderó la suerte de Sevilla en taquilla.

“Barrio bajo” [1950/Fernando Méndez]. Comedia populachera con tintes melodramáticos, escrita por Víctor Fernando Rojas y luego adaptado por Gabriel Ramírez Osante. La trama se centraba en las vicisitudes de una pareja arrabalera constituida por *Resortes* y Enrique King *El Reintegro*, quienes cargaban con la discapacitada [visualmente] Carmen González. En una de las medidas con la que pretenden costear una operación en pro del restablecimiento ocular de la protagonista, *Resortes* obliga a su compañero *Reintegro* a vestirse de mujer para poder concursar en una competencia de baile. La cinta contaría con una regular fortuna, desaprovechando el alcance de la pareja cómica, inhibida por la calidad melodramática que representaba la invalidez del personaje femenino.

“El Suavecito” [1950/Fernando Méndez]. Ahora se retomaba el famoso personaje de *El Suavecito* que construyera Raúl de Anda en **“Ángeles del arrabal”**/1949, y que interpretara Víctor Parra [hermano de Tito y Víctor Junco] haciéndolo entrañable. Para esta producción, Méndez se apoyaba en el trabajo argumental del Gabriel Ramírez Osante. El *Suavecito* se declaraba misógino, edípico, tramposo en el billar, pero sobre todo buen bailarín. Méndez retrataba las clases sociales más bajas y sus acciones más comunes [crudas pero legítimas], para darle el realismo necesario a la trama; esa medida le traería consecuencias en la Industria, en particular con la comisión de censura. Sin proponérselo, las autoridades cinematográficas le proporcionarían la mejor de las publicidades: la morbosidad atrae más atención. Por su parte, la crítica destacaba el buen ritmo de la cinta, atribuyéndosele a Méndez, a quien se le encontraba una influencia norteamericana para estos efectos, como lo demostraba un Alberto Gout; otro alabo para

su realizador, era su capacidad para la visualización, en específico de la populachera, tal como lo demostrara el insigne Alejandro Galindo.

PELÍCULAS REVOLUCIONARIAS

“La casa colorada”/1947. Un melodrama revolucionario, otro de suspenso enfatizando la locura, uno más patriotero, y uno más prostibulario, eran metidos en una licuadora y el resultado una obra confusa sin rumbo fijo. Miguel Morayta era el responsable de la más clara pretensión de una práctica que veía el estilo de Emilio Fernández como un género. La cinta estaba basada en la novela de Ángel Moya Sarmiento, y era adaptada por él y por Morayta. Gabriel Figueroa colaboraba en la fotografía; con esto solo se podía resumir el inusitado fanatismo hacia Emilio Fernández, que rebotaba en los realizadores al grado de imitarlo.

“Tierra muerta” /1949. Productores Unidos Mexicanos, con Gabriel Alarcón, Luis Enrique Vergara y Blas López Fandos a la cabeza, llevaban a cabo la tarea de adoptar el estilo de Emilio Fernández y confiaban su intención en Vicente Oroná [con argumento de él mismo]. Víctor Manuel Mendoza e Irma Torres representaban a un par de campesinos michoacanos que vivían su amor, el cual era interrumpido por el mestizo Carlos López Moctezuma, obsesionado con la mujer.

“El rencor de la tierra” [1949/Alfredo B. Crevenna]. De nuevo el estilo de Emilio Fernández era visto como un género y con argumento de Edmundo Báez y Egon Eis, realizaba una suerte de **“Río Escondido”** [Emilio Fernández/1947] mezclado con **“La Malquerida”** [Emilio Fernández/1949]. En la trama, los problemas que ocasionaba la Ley Agraria, afectaba a una hacienda en la que habitaban dos familias en pugna por el agua para sus tierras. Protagonizado por un prejuicioso Carlos López Moctezuma paralítico, su hija Rita Macedo y el enamorado de ella, el joven Roberto Cañedo, En consecuencia el alemán Crevenna hacía un melodrama rural solemne, cayendo en los excesos, característica típica del plagio cinematográfico.

“Duelo en las montañas” [1949/Emilio Fernández]. Volviendo una vez más a las carencias monetarias, la cinta estaba basada en la pieza *Nido de hidalgos*, del ruso Iván Turgueniev, luego adaptada por el infaltable Mauricio Magdaleno y el propio Fernández. La fotografía de Gabriel Figueroa se centraba ahora en los paisajes de Amecameca, donde resaltaban las montañas de la región. Las bases del éxito estaban disponibles, pero lo que haría de la cinta la más desangelada de su director, sería precisamente la sustancia de la misma: los personajes ya no eran actores pasionales, sino gente con razón, estudiosos que emulaban a los pequeño burgueses en una estructura tan atípica a las clases sociales rurales [se olvida de los indígenas, pueblerinos, analfabetas, impulsivos, atribulados, ensalzados con la revolución, etc]. Protagonizado por Fernando Fernández y Rita Macedo.

“La posesión” [1949/Julio Bracho]. Adaptación de la novela homónima del autor mexicano José López Portillo, siendo ésta la tercera versión de la obra en la historia del cine nacional. Bracho no respetaba esa posición, y se valía del tremendismo práctico con que se abordaban las historias rurales, volviendo de nuevo al estilo de su acérrimo enemigo cinematográfico, Emilio Fernández. Protagonizada por Jorge Negrete y Miroslava.

“Un día de vida” /1949. Emilio Fernández volvía a las pantallas con sus muy apreciados y conocidos discursos patrióticos, esta vez vistos desde la perspectiva extranjera [cubana para ser exactos], como una especie de voyerismo donde fungiera como lección histórica e ideológica; el escenario bastaba con ser el México de 1919 para que el *Indio*, aprovechara en toda la expresión sus virtudes nacionalistas reflejadas en el cine. Con un argumento de su autoría, después tratado con su inseparable colega Mauricio Magdaleno, y la fotografía preciosista de Gabriel Figueroa [dejándonos ver los patrimonios de nuestro país], el equipo de lujo de antaño se reunía para continuar emulando la suerte que los caracterizara a lo largo de la década pasada. A través de los ojos “cubanos” de Columba Domínguez se ilustra didácticamente las transiciones de una Revolución Mexicana donde algunos héroes anónimos perdían la vida valerosamente sin traicionar sus principios, aún cuando fueran condenados al fusilamiento por considerárseles enemigos públicos del gobierno. Dos de los nuevos actores predilectos de Fernández, Domínguez y Roberto Cañedo, apostaban por interpretar los personajes redentores del universo del *Indio*.

“Capitán de rurales” [1950/Alejandro Galindo]. Cinta con tintes históricos, centrándose en el evento de la Revolución Mexicana. La propuesta de Galindo no era una superproducción, sobre nombre que era conferido a las cintas de máxima utilización monetaria, realizada en grandes estudios y bajo una temporalidad considerable. Esta obra se convertía en un modesto melodrama de aventuras, informal en los datos históricos y mucho menos pasional en su contenido; Galindo se alejaba de los arquetipos fílmicos revolucionarios, donde se presentaban a indios empecinados en emborracharse para levantar la voz de la justicia, o a madres ancestrales que se encomendaban al santo eucarístico, por decir algunos aspectos. Luis Aguilar le daba vida a un militar que encontraba en la inocencia de un caporal, la verdadera causa revolucionaria, cambiando sus ideologías y de bando, solo para ser seguido por la muchedumbre al verlo como un nuevo líder. Completaban el reparto estelar Alicia Caro y Rodolfo Landa.

“Las mujeres de mi general” [1950/Ismael Rodríguez]. Con un guión de Celestino Gorostiza y Joselito Rodríguez, luego adaptado por Ismael y Pedro de Urdimalas, la trama se centraba en un general revolucionario, Pedro Infante, quien durante su arribo a un pueblo, pone a prueba su ideología gracias al debate amoroso que mantiene en su mente: la soldadera Lilia Prado y una vampiresa interpretada por Chula Prieto, eran el objeto de la disyuntiva del protagonista.

“La dama torera” [1949/Miguel Morayta]. El cine mexicano continuaba ofreciendo cintas taurinas y para esta ocasión, una historia realizada por Jorge Cardeña Álvarez, era adaptada por Alfredo B. Crevenna. Este tipo de géneros continuaba siendo esquematizado en su estructura: un torero más era llevado a la pantalla, tocándole el turno a Luis Procuna quien conocía a una Sofía Álvarez convertida en una famosa cupletista colombiana, la cual mantenía un compromiso de matrimonio con el mejor amigo del primero, el doctor José Baviera; como lo marcaba la costumbre, los protagonistas al principio se odiaban, pero luego ambos cedían en su carácter atribulado y terminaban enamorados; la presencia del tercero en discordia obligaba al sacrificio, solo para que al final, una cornada de muerte ocasionara en la pareja la abolición de su abnegación.

“Sangre torera” [1949/Joaquín Pardavé]. Más tipologías se presentaban en el género taurino y esta cinta era el claro ejemplo; si anteriormente habíamos visto como en el cine, un torero necesitaba de una figura igual de atribulada que él, ahora el mismo personaje [Carlos Arruza] tenía frente a sí, a la clásica mujer abnegada proveniente del rancho que representara la fidelidad en carne viva [Olga Jiménez]; a ella se sumaba una madre siempre angustiada por las faenas de su hijo; a un padre intransigente [José Baviera] que se opone a la carrera taurina de su hijo; a la mujer frívola [Chula Prieto] que simboliza el delirio egocéntrico del héroe al sumarse a las filas del éxito que siempre es acompañado por el dinero; al tío o padrino [Arturo Soto Rangel] que siempre confía en las habilidades del muchacho; y a los amigos con rasgos pintorescos que rellenan por lo general, las carencias actorales del protagonista, el cual parece servir solo para interpretarse a sí mismo en las faenas.

Conclusiones

Durante las tres etapas industriales del cine mexicano que aquí mencionamos, pudimos apreciar que diversos factores influyeron para su formación, algunos incidentales, otros planéales. Todos ellos, llegaron no solo a convertir a la Cinematografía en una de las primeras cinco Industrias del país, sino que manifestaron una de las mayores fuentes de expresión artística, y la mejor del Cine Nacional en todo su historia.

Sobre el capítulo uno, el cual funge más como una exposición de datos históricos, estadísticos y complementarios sobre el arribo de la práctica cinematográfica a territorio mexicano, hilvanamos los orígenes de un nacionalismo que se impregnaría en las sociedades que aún no lograban desprenderse de las consecuencias revolucionarias. Ese nacionalismo, tendría en las siguientes etapas una reacción, involuntaria, en favor del interés del público hacia los productos mexicanos, reflejados en los pusilánimes filmes que se presentaban.

Para el segundo capítulo, también perteneciente a la temporada Preindustrial, la investigación realizada nos viene a definir un supuesto trascendental para el resto del documento: la Industria Cinematográfica Mexicana estaba encontrando sus elementos de supervivencia, y en ese sentido, la Guerra Mundial fungiría únicamente como un complemento de una situación que se antojaba inminente.

Cabe mencionar los factores preindustriales que conforman los cimientos de la mejor de las épocas del Cine Mexicano en toda su historia. Primeramente y como otro elemento fortuito, la tecnología alcanzaba al mismo Cine [considerado como el último gran invento], para otorgársele audio en tiempo real. Desde el año de 1929, los filmes nacionales comenzaron a utilizar tal implemento para redondear la fascinación que sentía el público en las exhibiciones. Los responsables de la agregación del audio en las obras, eran los estadounidenses en su deseo por mejorar los espectáculos. Reinante en ese tiempo de la mayor cantidad de mercados, entre ellos el hispano, la Industria hollywoodense encontró en su ambición un arma de doble filo. Con la aparición del audio en las cintas, los públicos latinos visualizaban la oportunidad de disfrutar productos fílmicos en su mismo idioma, y con ello, un mejor entendimiento. Hollywood actuó de manera rápida y pensando en las consecuencias, se dio a la tarea de producir un cine “hispano”, sintiéndose suficiente para plasmar en pantalla culturas ajenas a la suya. Más adelante, los resultados le harían ver a Estados Unidos las debilidades de su industria cinematográfica.

A la reserva tecnológica, se aunaba la primera gran educación fílmica que pudiera recibir México. El maestro llevaba el nombre de Serguèi Eisenstein, ruso de nacimiento pero nómada por convicción. Eisenstein llevaba consigo una singular teoría sobre el montaje en sus obras, a la par de otros conocimientos, mismos que aplicó en su corta estadía en territorio mexicano. Un película a medio rodar bastó para que despertara en los camarógrafos del momento, una idea del plasticismo que podía explotarse con los

numerosos y bellos paisajes que guardaba la nación. En el ojo del fotógrafo Gabriel Figueroa encontraría al mejor practicante, el cual desarrollaría a mayores niveles la escuela que alguien debía comenzar.

Durante la década de los 30, en particular el primer lustro, nacerían las carreras de una camada de realizadores, todos bajo la ilusión industrial que les alentaba utilizar las anteriores mejoras técnicas mencionadas. Sobre la comunidad artesanal cinematográfica, sobresaldría la presencia de Fernando de Fuentes, director que encontraría las primeras vías genéricas, en un tema tan común por la temporada como lo era la Revolución Mexicana.

Pero no solo la temática revolucionaria satisfecería tanto a públicos como a la crítica especializada; los géneros que completaban la demanda eran el maternal, el gangsteril, el histórico y el macabro, por mencionar algunos. La diversificación de géneros que se presentó en los inicios de la década de los 30, animó al grupo de visionarios compuesto por empresarios e inversionistas, a empezar la estructura financiera que diera pauta a la formación industrial

Para entonces el talento estaba demostrado, pero en las estructuras financieras faltaban los productos comerciales que sopesaran el resto de las producciones. De nuevo sería De Fuentes quien otorgaría al Cine Mexicano la posibilidad de palpar una oportunidad real de crear una Industria. Con la cinta **Allá en el Rancho Grande**, se conseguiría no solo la atención de los públicos mexicanos y latinos, sino también la de los inversionistas que hasta entonces se habían mantenido distantes y poco confiables en los productos mexicanos. Hasta antes, los realizadores tenían que sortear una búsqueda intensa en la subvención de capital para las cintas.

Allá en el Rancho Grande no era más que un filme campirano que instalaba el corte folclórico, con rancheros cantantes y adelitas sufribles. Aquí se desdoblaba una fórmula que hizo de las siguientes producciones una Biblia para su éxito: las ausencias inesperadas y los sacrificios amorosos. La era del cine comercial arribaba con la apertura del cine folclórico o ruralista y rápidamente la producción creció hasta nivelarse con los mayores competidores en el mercado hispano, Argentina y España, y con un casi pulverizado Cine “Hispano” [el que fabricara Hollywood].

La temática folclórica sería el primer intento de una formación industrial, pero la inexperiencia de unos noveles mexicanos retardaría el proceso, al encontrar una nueva carencia: la falta de un *Sistema de Estrellas*. Los actores que trabajaban en México, casi todos de extracción teatral, todavía no conseguían la reputación de un *Star System* como el que gozaba Argentina, y en ese momento, salía a relucir la importancia que tenían tales figuras para la decisión de un espectador a la hora de comprar un boleto.

Las estrellas se descifraban como elementos de identificación e intermediarios entre la obra y el público. Ninguno contaba con la popularidad suficiente para conseguirlo, hasta que apareció en escena el cómico *Cantinflas*, curiosamente un personaje utilizado como los de su especie para secundar a los protagonistas. *Cantinflas* nacía en el detrimento de la era

folclórica y quizá por ello resultaba más irónico su ascenso. Gracias al personaje del actor Mario Moreno, la comedia alcanzaría gran audiencia, haciendo ver que la explotación de ambientes no debía centralizar su función.

Si paramos a revisar lo logrado hasta este momento, con el fin de la época Preindustrial, podemos apreciar los elementos suficientes que darían pie a una Industria. Cuando se auguraba una formalización cinematográfica en vísperas de una industria y con las necesidades básicas cubiertas, surgía la Guerra Mundial, suceso que distrajo por un momento a Estados Unidos y que aletargó a Hollywood a disipar sus intenciones para con el mercad hispano. La Guerra le dio a México la oportunidad de desarrollarse y caminar tranquilamente por los mercados hispanos, sector de baja clase social en su mayoría, que parecía esperaba impaciente los contenidos necesarios que lo hiciera sentir identificables, tarea que durante un par de años el cine “hispano” erraría, así como en un menor grado parecía hacerlo Argentina.

La Guerra Mundial obligaría a Hollywood a cambiar de planes, y con ello, prestar un servicio al cine nacional. Es así que damos paso al tercer capítulo de este documento y a la etapa del auge industrial. El Cine Mexicano vivió la formalización de su Industria, con una renovación de cuadros y una diversificación de géneros. Los cinco años que comprenden al buen paso del cine serían bautizados en su conjunto como la *Época de Oro*.

El gobierno, que ya venía siguiendo las normas que comenzaría el Presidente Lázaro Cárdenas, apoyaba al cine con decretos favorables en la producción, distribución y exhibición nacional, en busca de una equidad con los productos europeos y hollywoodenses en cartelera. En el gobierno de Manuel Ávila Camacho, se consumaría la creación de un Banco Cinematográfico, fuente crediticia legalizada para la recolección de subsidios financieros de los filmes.

Los géneros viejos se reinventaban, justo como sucedió con el folclórico. La comedia urbana alcanzaría grandes representaciones, así como el resto, resaltando las cintas taurinas, pecaminosas, de influencia española, panamericanistas, policíacas, familiares, comedias, de corte bélico, reminiscencias porfirianas, religiosas, cabareteras, infantiles, melodramas urbanos, psicológicas y las polémicas adaptaciones extranjeras, concebidas gracias a la evasión de pagos de derechos de autor.

En el auge industrial aparecerían Estrellas como un Jorge Negrete y una María Félix, quienes lideraban el rubro actoral y se encaminaban a la mitificación junto con *Cantinflas*, seguidos muy de cerca por personalidades como Pedro Armendáriz, Dolores del Río y Arturo de Córdova, entre otros. La renovación de cuadros también abarcaba al sector de realizadores, donde aparecían genios como Emilio Fernández, Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo [este último ya debutado anteriormente], y una par de docenas más, que le daban una cara al estilo mexicano.

Cabe señalar que con la labor efectuada por el *Indio* Fernández y su equipo de lujo, Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno, se conseguiría una identidad artística a nivel internacional, gracias a los contenidos que ofrecían las obras de este grupo. En los

festivales más importantes y añejos del mundo, las historias indigenistas y revolucionarias de Fernández mostraron una realidad del México actual, y con ello, una cultura, educación e historia en general. El Cine Mexicano actuó de manera sintomática y explotó sus virtudes físicas e ideológicas, para manifestarse como una ventana social plausible. Con todos estos factores, la producción fílmica nacional aumentó, hasta posicionarse como la primera en América Latina.

La *Época Dorada* brillaría por el despunte de todos los componentes de su estructura. Los realizadores aprovechaban las oportunidades y le daban una cara a la cinematografía, apoyados por el sector privado y el gobierno, este último capitalizando esfuerzos para legalizar la actividad. Los actores producían un arrastre en los públicos, quienes precisamente se instalaban en el mismo canal, aunque guiados por un nacionalismo absurdo o por sus condiciones sociales. Los números finales colocaban a la Cinematografía Nacional como una de las primeras cinco industrias del país.

En México gustaban las historias campestres, pero también comenzaban a escalar peldaños los contenidos. La evolución del cine, se reflejaba en las clases sociales, donde la nación ganaba una balanza en las poblaciones citadinas. En este periodo de auge, nacieron importantes factores que incidirían en los siguientes periodos, el más inmediato el que llamamos *Época Reformable* o Consolidación de la Industria.

La Guerra Mundial que tendría una duración aproximada de cinco años terminaría. Estados Unidos encabezaría la lista de los ganadores y con ello, regresaba su despliegue cinematográfico. Para México eso se presentaba como una amenaza, en el retorno del interés Hollywoodense por apoderarse del mercado hispano. Estados Unidos retiraría la ayuda ofrecida a México en cuestiones fílmicas, desde que iniciaría la revuelta. No solo los Estados Unidos volvía a la normalidad en ese sentido, sino que los países europeos que se encontraban directamente involucrados en la Guerra, también retomaban sus Industrias Fílmicas, y con ello aparecía la competencia que una vez existió. Por si fuera poco, los mercados hispanos se cansaban de los formulismos mexicanos y cada vez la Industria Mexicana perdía adeptos. Lo más importante venía a constituirse en las infaltables consecuencias de las Guerras: la reestructuración de sus economías. Estados Unidos en calidad de nación primermundista y puntera de los de su especie, en particular de todo el continente americano, no fue la excepción y con ello, afectó a sus vecinos que de alguna manera dependían de su suerte. México fue de las primeras naciones que hubieron de ajustarse del reacomodo de los países grandes y esa acción sostuvo una reacción en sus industrias, contando a la misma cinematografía.

Dos años duró la crisis financiera en el país y la Cinematografía Nacional puso a peligrar su Industria, pero una vez más, el talento mexicano salió a flote y supo sortear las necesidades, creando nuevas corrientes, vías genéricas y temáticas que devolvieron a la nación su nivel. El gobierno actuó de una manera polémica para regresar a su estabilidad económica con la apertura del funcionamiento de empresas extranjeras. En lo que concierne al Cine, los realizadores también se renovaron, pero lastimosamente impidieron la entrada a nuevos valores, causa que más adelante impediría una constancia.

Por lo pronto, la etapa de consolidación venía a ofrecer nuevas fórmulas, que satisfacerían los espacios nacidos con las estructuras sociales. El lente de la cámara detendría su atención precisamente en las nuevas sociedades urbanas, conformadas por clases bajas y provenientes de los campos. Si en la temporada folclórica el Charro era protagonista de las historias, las Cabareteras los serían de esta nueva época, mediante una nueva fórmula, que nosotros definimos como los parentescos insospechables y las pasiones desaforadas. Los centros nocturnos que nacerían a la par de las sociedades en busca de distractores, conformarían el micro universo, dando pauta al fin del escenario rural. El Cine Arrabalero abarcaría cuando menos la mitad de la producción total, que para ese entonces registraba los mayores números de su historia, a pesar del retorno hollywoodense y todas las consecuencias mencionadas. Una vez más podemos apreciar que la Industria demostraba una suficiencia, manifestándose como un negocio rentable, pero sobre todo, ajeno a las voluntades extranjeras.

México continuaba presente en los festivales y algunos de los mercados permanecían fieles a sus productos. La producción se polarizaba en filmes comerciales y filmes ambiciosos que buscaran la identificación con su público; eso atraería a las figuras de otros países para inmiscuirse en la mayor fuente hispana de cine. Sin embargo, el resultado que pudimos obtener en el periodo de consolidación industrial, fue que su éxito se basó en esfuerzos individuales y ya no colectivos como en un inicio. Algunos realizadores todavía se conservaban en forma y entregaban sus últimas obras maestras; por su parte, el *Sistema de Estrellas*, al mando de figuras como Pedro Infante, Germán Valdés *Tin Tan* y Ninón Sevilla, quienes con su carisma eran capaces de arrastrar masas, conformaban los estereotipos a seguir.

La Consolidación Industrial entregaba una madurez en todos los departamentos, pero estos mismos se centralizaban, traicionando los principios de la empresa. El buen paso de la Cinematografía Mexicana venía escondiendo uno de perversidad, liderado por el Monopolio de los Exhibidores, que pacientemente esperaba su oportunidad para desarmar a la Industria Mexicana y vencerla a través del terreno político y no artístico; este factor venía seguido muy de cerca por la misma ignorancia ó avaricia de la misma comunidad cinematográfica mexicana, al extremizar los criterios sindicales.

La historia de la Cinematografía Mexicana correría su cauce y a la Industria le quedaría más vida, pero a partir de ahí, las condiciones se marcarían para desarrollar un declive que ante las causas parecería inminente. La comunidad fílmica no actuaría conscientemente ante tales problemáticas, pero la historia guardaría lo que alguna vez fue la defensa de un derecho, traducido en una cinematografía propia que abogara por un cuadro cultural, pero sobre todo definible y no a expensas de cualquier otra, demostrando la suficiencia en la capacidad y la existencia de una posibilidad honesta.

Anexos

FOTOGRAFÍAS DEL CINE MEXICANO



Gabriel Veyre



Hermanos Alva



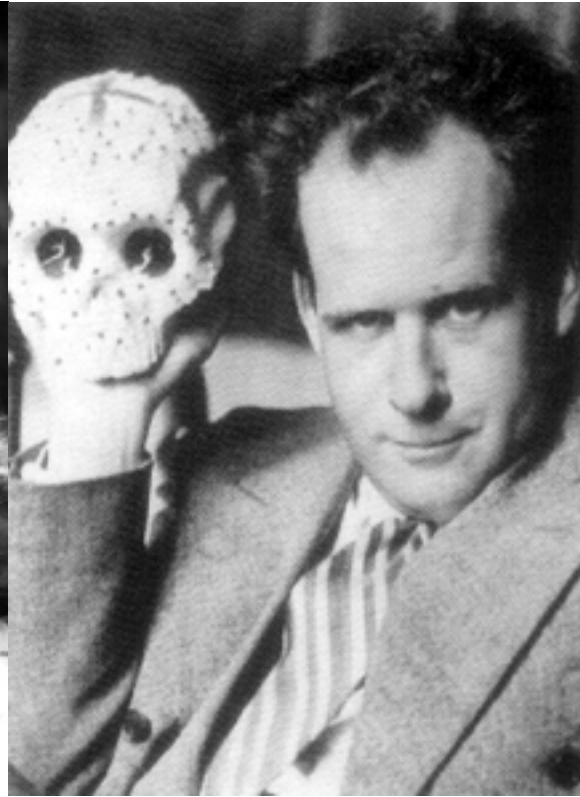
Andrea Palma en **La mujer del Puerto** [Arcady Boytler/1933]



Ramón Novarro



Lupe Vélez



Serguèi Eisenstein



Alfredo del Diestro en **El compadre Mendoza** [Fernando de Fuentes/1933].



Vámonos con Pancho Villa [Fernando de Fuentes/1935]



Fernando de Fuentes



Qué viva México [Serguèi Eisenstein/1931]



Dos Monjes [Juan Bustillo Oro/1934]



Tito Guízar en **Allá en el Rancho Grande** [Fernando de Fuentes/1936]



Adela Sequeyro "*Perlita*"



Mario Moreno *Cantinflas*



Pedro Armendáriz y Dolores del Río en **Flor Silvestre** [Emilio Fernández/1943]



María Félix y María Elena Marqués en **Doña Bárbara**
[Fernando de Fuentes/1943]



Joaquín Pardavé en **México de mis recuerdos** [Juan Bustillo Oro/1943]



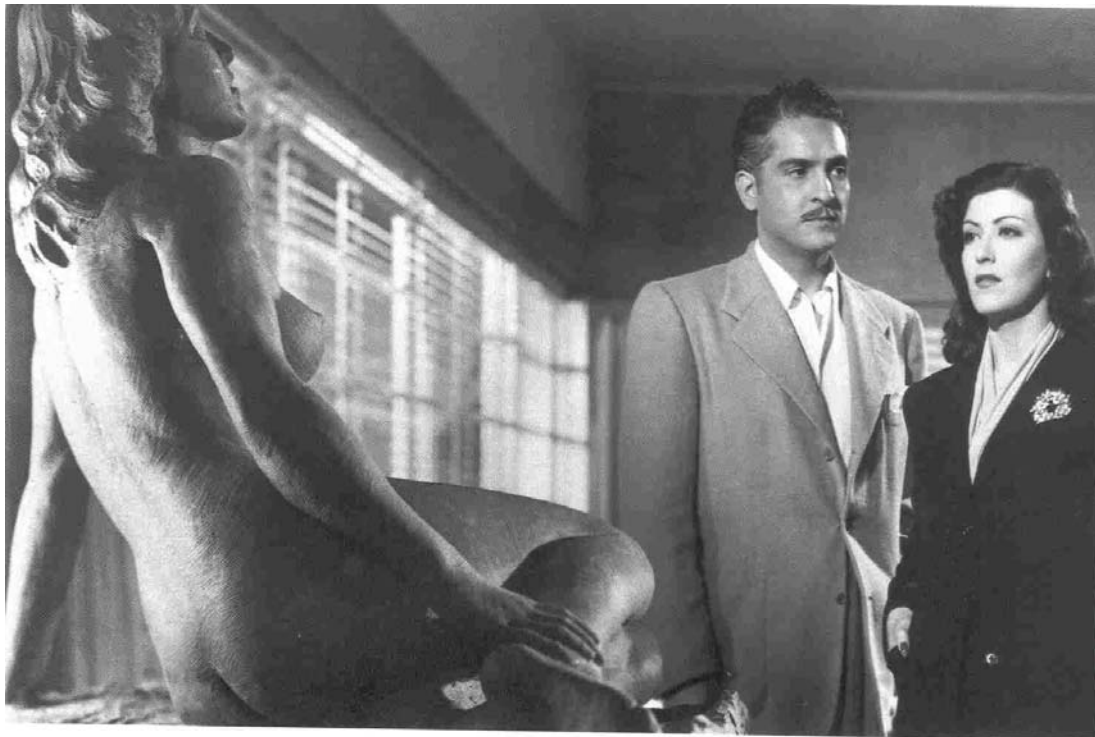
Juan Bustillo Oro



Pedro Armendáriz y Dolores del Río en **María Candelaria**
[Emilio Fernández/1943]



Comercialización de una Cinta Mexicana



Arturo de Córdova y Gloria Marín en **Crepúsculo** [Julio Bracho/1944]



Joaquín Pardavé y Sara García en **El Baisano Jalil** [Joaquín Pardavé/1942]



Jorge Negrete



STAR SYSTEM MEXICANO.- Arturo de Córdova, Esther Fernández, Carlos López Moctezuma, Gloria Marín, Dolores del Río, María Félix y Joaquín Pardavé.



Rosa Carmina y Juan Orol en **Gángsters contra Charros**
[Juan Orol/1947]



Chachita y Pedro Infante en **Nosotros los pobres**
[Ismael Rodríguez/1947]



¡Esquina baja! [Alejandro Galindo/1948]



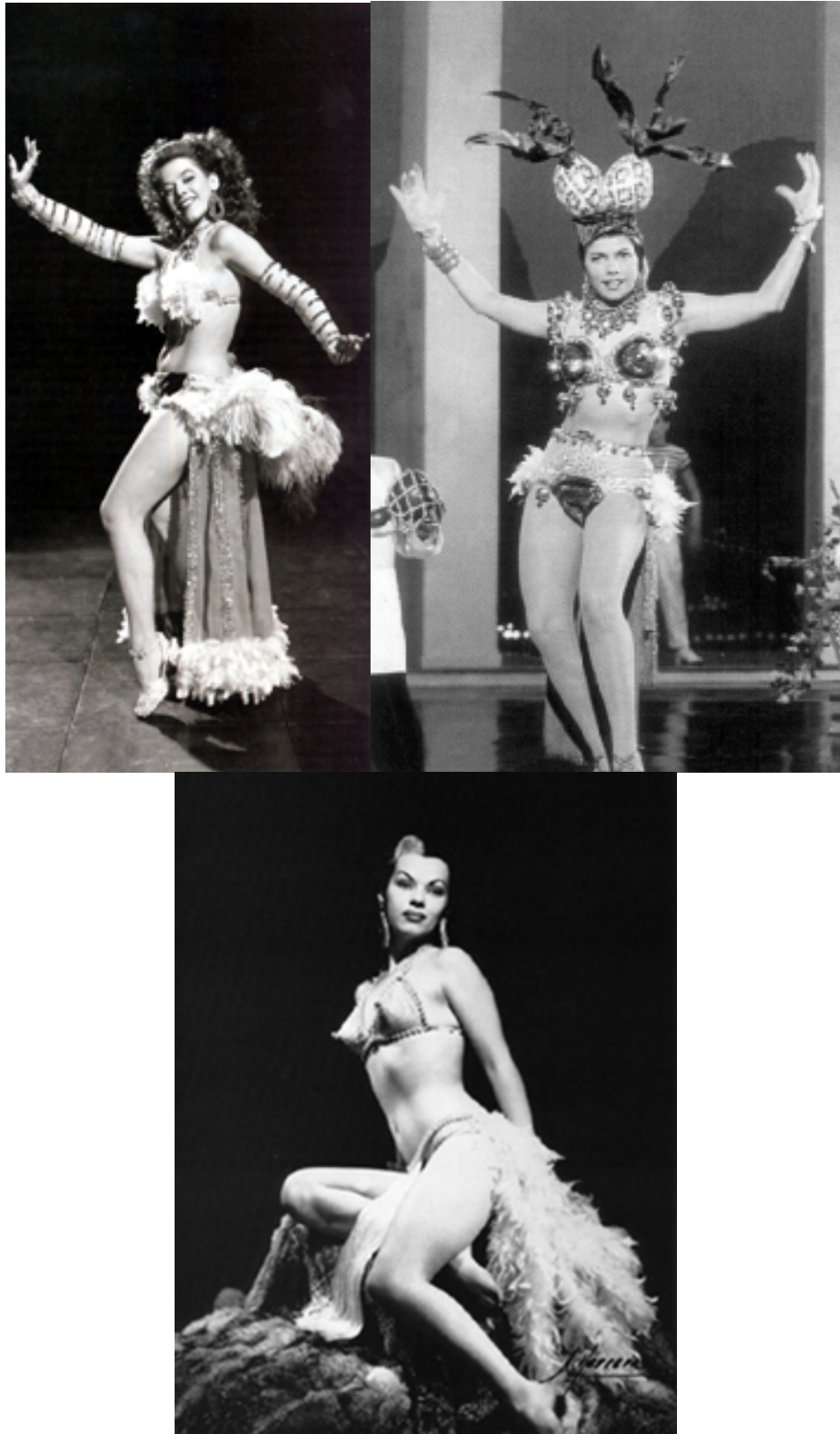
Emilio Fernández



Gilberto Martínez Solares



Pedro Infante en **Los tres García** [Ismael Rodríguez/1946]



REINAS DEL CABARET.- Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Tongolele



Germán Valdés *Tin Tan*



Rodolfo Acosta y Marga López en **Salón México** [Emilio Fernández/1948]



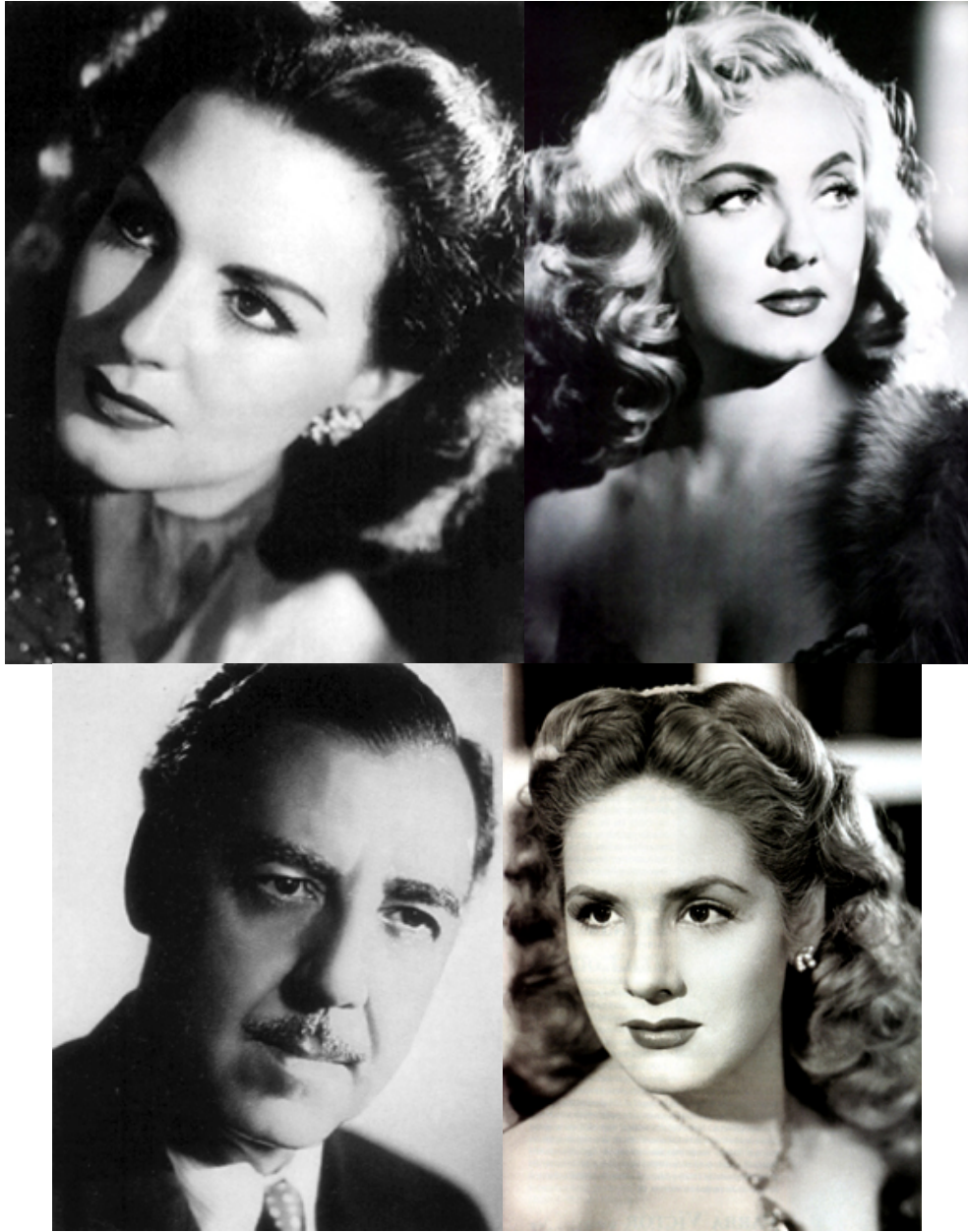
Una Familia de tantas [Alejandro Galindo/1948]



Los tres Huastecos [Ismael Rodríguez/1948]



STAR SYSTEM MEXICANO.- Blanca Estela Pavón, Silvia Derbez, David Silva, Misoslava y Lilia Prado.



STAR SYSTEM MEXICANO.- Marga López, Emilia Guiú, Fernando Soler y Rosita Quintana.



María Félix en **Río Escondido**
[Emilio Fernández/1947]



Silvia Pinal y *Tin Tan* en **El Rey del Barrio**
[Gilberto Martínez Solares/1949]



ARTISTAS NACIONALES DEL SIGLO XX.- José Clemente Orozco, Gabriel Figueroa y David Alfaro Siqueiros



Enamorada [Emilio Fernández/1945],
con la fotografía paisajista de Gabriel Figueroa.



DIRECTORES DEL CINE MEXICANO.- Alberto Gout, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez y Matilde Landeta.



Columba Domínguez, Dolores del Río y Pedro Armendáriz en **La Malquerida**
[Emilio Fernández/1949]



Los Olvidados [Luis Buñuel/1950]

BIBLIOGRAFÍA

- ALMOINA FIDALGO, Helena. *Bibliografía del Cine Mexicano*. UNAM, Filmoteca. México, 1985. p.p. 75.
- AVIÑA, Rafael y GARCÍA, Gustavo. *Época de Oro del Cine Mexicano*. Clío. México, 1997. p.p. 85.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano [1931-1967]*. Posada. México, 1985. p.p. 449.
- CIUK, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. CONACULTA. México, 2000. p.p.739.
- DÁVALOS OROZCO, Federico. *Albores del Cine Mexicano*. Clío: Libros y Videos. México, 1996. p.p. 85.
- DE LA VEGA, Alfaro. *La Industria Cinematográfica Mexicana: perfil histórico-social*. Universidad de Guadalajara. México, 1991. p.p. 82.
- DE LUNA, Andrés. *La batalla y su sombra [La Revolución en el Cine Mexicano]*. UAM-X. México, 1984. p.p. 300.
- DE LOS REYES, Aurelio. *A cien años del cine en México*. IMCINE. México, 1996. p.p. 115.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y Sociedad en México 1896-1930: vivir de sueños. Volúmenes 1 y 2*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: Cineteca Nacional. México, 1981.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano. 1920-1924*. UNAM. México, 1994. p.p. 267.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del Cine en México, 1896-1900*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983. p.p. 248.
- *Enciclopedia Ilustrada del Cine. Volúmenes 1 al 3*. Labor. Barcelona, 1970.
- GARCÍA, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. SEP. México, 1982. p.p. 72.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano: primer siglo 1897-1997*. Ediciones Mapa. México, 1998. p.p. 466.

- GARCÍA RIERA, Emilio. *El Cine y su Público*. FCE. México, 1974. p.p. 64.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Volúmenes 1 al 4*. Era. México, 1969.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Volúmenes 1 al 5*. Universidad de Guadalajara. México, 1992.
- GUTIERREZ DA SILVA, Manuel. *Diccionario de Actores Cinematográficos*. T&B Editores. Madrid, 2004. p.p. 789.
- HEUER, Federico. *La Industria Cinematográfica Mexicana*. F. Heuer. México, 1964. p.p. 435.
- LEAL, Juan Felipe, BARRAZA, Eduardo y FLORES, Carlos. *Anales del Cine en México 1895-1911: 1895, el Cine antes del Cine, el Kinetoscopio*. Ediciones y Gráficos Eón. México, 2002. p.p. 142.
- LEAL, Juan Felipe, BARRAZA, Eduardo y FLORES, Carlos. *Anales del Cine en México 1895-1911: 1896, el Vitascopio y el Cinematógrafo en México*. Ediciones y Gráficos Eón. México, 2003. p.p. 239.
- LEAL, Juan Felipe, BARRAZA, Eduardo y FLORES, Carlos. *Anales del Cine en México 1895-1911: 1897, los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales*. Ediciones y Gráficos Eón. México, 2002. p.p. 142.
- LOZOYA, Jorge Alberto. *Cine Mexicano*. IMCINE. México, 1992. p.p. 213.
- MONSIVÁIS, Carlos y BONFIL, Carlos. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. Ediciones el Milagro. México, 1994. p.p. 230.
- PORTAS, Rafael E. y RANGEL, Ricardo. *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*. Publicaciones Cinematográficas S de R.L. México, 1957. p.p. 1322.
- QUIROZ, Alberto. *Nociones de Estética Cinematográfica*. S.N. México, 1942. p.p. 138.
- RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Cineteca Nacional. México, 1984. p.p. 300.
- REYES DE LA MAZA, Luis. *El Cine Sonoro en México*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1973. p.p. 271.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Los Olvidados: una película de Luis Buñuel*. Fundación Televisa. México, 2004. p.p. 329.

■ VIÑAS, Moisés. *Historia del Cine Mexicano*. UNAM: UNESCO. México, 1987.
p.p. 306.

HEMEROGRAFÍA

- *Cómicos Inolvidables del Cine Mexicano*. Revista SOMOS: Especial de Colección. Eres. Número 8, Año 8. Agosto. México, 1997. p.p. 80.
- DEL REY, Antonia. *El Cine mudo mexicano: tribulaciones de una industria emergente*. Revista Eutopias. Ediciones Episteme. 2ª Época. España. Vol. 147.1996. p.p. 20.
- *El Indio Fernández: Genio y figura del Cine Mexicano*. Revista mensual SOMOS. Televisa. Número 186, Año 10. Agosto. México, 1999. p.p. 102
- *Época de Oro del Cine Mexicano. De la A a la Z*. Revista mensual SOMOS. Televisa. Número 114. México, 2000. p.p. 112.
- *La Época de Oro del Cine Mexicano*. Revista Nonotza. IBM de México. Número 2. México, 1994. p.p. 32.
- *Las 100 estrellas del siglo XX*. Revista SOMOS: Especial de Colección. Eres. Número 1, Año 7. Enero. México, 1997. p.p. 88.