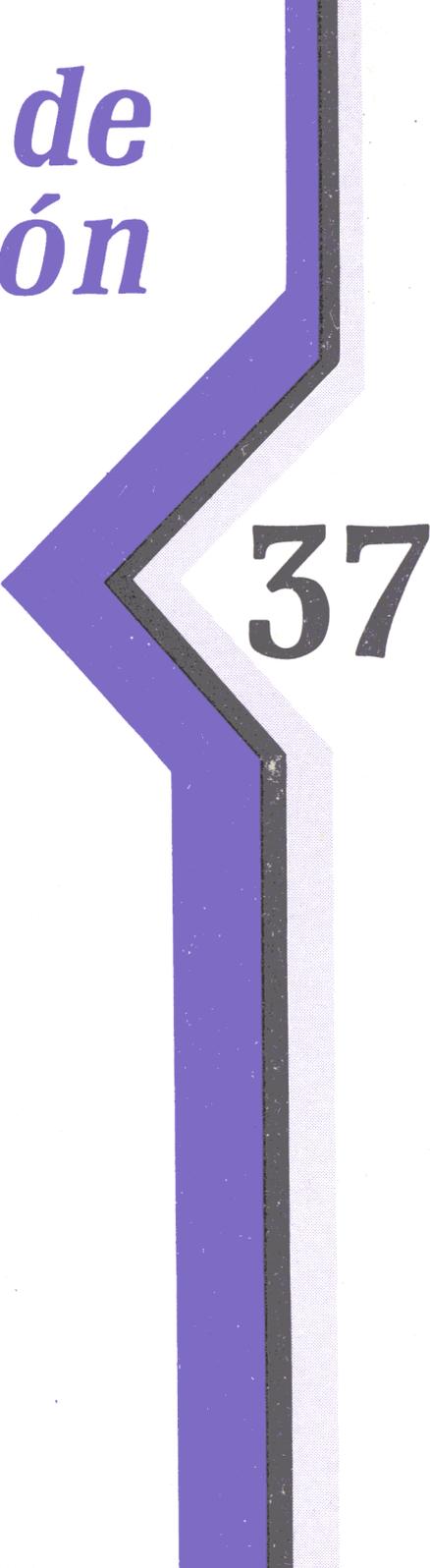


cuadernos de divulgación

SEGUNDA EPOCA



37

*La industria
cinematográfica
mexicana.
Perfil histórico-social*

Eduardo de la Vega Alfaro

*La industria cinematográfica
mexicana*

Perfil histórico-social

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Lic. Raúl Padilla López

Rector

Lic. Guillermo A. Gómez Reyes

Secretario general

Lic. J. Trinidad Padilla López

Director general de Extensión Universitaria

Lic. Gabriel Vallejo Zerón

Director de la Dirección de Publicaciones

Eduardo de la Vega Alfaro

*La industria cinematográfica
mexicana*

Perfil histórico-social

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

D.R. © 1991 Universidad de Guadalajara
Dirección de Publicaciones
Instituto Tecnológico, área de Ingeniería
Apartado postal 4-010 CP 44430
Guadalajara, Jalisco, México
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico
ISBN 968-895-232-X

PROLOGO

El presente texto corresponde a una ponencia presentada por el autor en el marco del Segundo Coloquio Brasil-México de Investigación de la Comunicación, organizado por el CONEICC y el INTERCOM y celebrado en Chapala, Jalisco, y Colima, Colima, durante los primeros días de julio de 1990.

Se trata, pues, de la primera versión de un estudio más completo y detallado que habrá de efectuarse y publicarse como parte de un proyecto de análisis comparativo de los sistemas de comunicación social en ambos países latinoamericanos. Como el objetivo para el citado coloquio era el de establecer un perfil histórico de cada uno de los medios a partir de la literatura preexistente, nuestro ensayo viene a ser, ante todo, una síntesis muy general de lo que los especialistas han escrito en torno a la historia del cine mexicano.

A ello se agregó, cuando se consideró necesario, el contexto sociopolítico, que en alguna medida contribuye a explicar los diversos factores que han tenido injerencia, directa o indirecta, en los fenómenos cinematográficos acaecidos en nuestro país. Con esto pretendimos cumplir, hasta donde ello fue posible, los requisitos exigidos para la ponencia: esbozar un análisis de la evolución del subsistema de comunicación cinematográfica, así como las relaciones que éste ha guardado con los otros subsistemas (prensa, radio, televisión, etcétera) y a los llamados "transistemas" (Estado, cultura, ideología, movimientos sociales, relaciones internacionales). Tal como se ha entregado para la imprenta, este perfil puede servir de mera introducción al conocimiento del desarrollo del medio fílmico nacional desde sus orígenes y hasta los años recientes. De igual manera, la bibliografía especializada que se anota al final del texto quizás resulte útil para quienes comienzan a interesarse en el tema. No quisiera concluir estas líneas sin externar mi agradecimiento a su eminencia, el

doctor Enrique Sánchez Ruiz, por distraer su tiempo en leer el original y por hacerme, cual es su costumbre, atinadas observaciones. Así mismo, el autor agradece a Cynthia Meneses la ingrata tarea consistente en capturar en computadora el contenido de la ponencia.

Guadalajara, Jalisco.

INTRODUCCION

Durante el año de 1989, el cine mexicano, que desde hace algunos lustros suele dividirse en industrial e independiente, produjo un número aproximado de sesenta largometrajes. El cine industrial, subdividido a su vez en dos grandes sectores de producción, el estatal y el privado, llevó a cabo 56 películas, la mayoría de ellas ubicables en un género al que nuestros colegas brasileños han denominado "porno-chanchadas". Del cine independiente, subdividido a su vez en el cine auto-financiado, universitario, académico y por cooperativa, los datos son aún menos precisos, pero de cualquier manera un cálculo aproximado nos lleva a suponer que, hasta noviembre de 1989, se habrían realizado unos catorce largometrajes bajo esta forma de producción. Ciertamente, dichas cifras podrían desmentir, por sí mismas, la tan llevada y traída "crisis estructural del cine mexicano", pero en realidad solamente la confirman.

En efecto, justificados *a priori* por la aguda crisis económica que padecemos desde hace varios años y cuyo síntoma más evidente ha sido una inflación galopante que en ocasiones alcanzó niveles del 180% anual, los productores fílmicos que integran el sector privado se dedicaron, una vez más, a financiar cintas genéricas de bajo costo y nula calidad temática-estilística, destinadas para una especie de mercado cautivo integrado por las llamadas "clases populares urbanas". El sector estatal de la industria, justificado también por la crisis, sólo pudo financiar un número risible de películas, hipotéticamente destinadas a un escaso público "culto y cinéfilo" de clase media. Y, finalmente, las escasas cintas realizadas de manera independiente fueron hechas en el entendido de que, en caso de serlo, habrán de ser proyectadas únicamente en cineclubes o ante auditorios restringidos.

Esta situación ha sido la constante del cine nacional durante los últimos doce o trece años y hasta se ha convertido en lugar común de los comentaristas cinematográficos al momento de llevar a cabo los inevitables balances anuales. Las páginas siguientes pretenden responder, sumariamente, a las preguntas: ¿cómo se ha llegado a tal situación?, ¿cuáles han sido los factores determinantes en la mencionada "crisis estructural del cine mexicano"?, ¿cómo han influido la política, la cultura, la sociedad y el Estado en la evolución del cine nacional?, y por último, ¿de qué manera ha influido el medio cinematográfico en algo tan complejo como la llamada "formación social mexicana"?

Ahora sí, comencemos por el principio. De acuerdo a las no pocas investigaciones realizadas en torno a la historia del cine mexicano, mismas que se reportan en un anexo del presente trabajo, el desarrollo de este singular medio de comunicación masiva puede dividirse en las siguientes etapas: A) un periodo preindustrial o artesanal, que comprendería los años 1897-1937, y B) un periodo industrial, que abarcaría del año 1938 a la fecha. A su vez, el periodo preindustrial puede o debe subdividirse en dos grandes bloques o etapas: el periodo silente y la primera fase sonora. Ya metidos en establecer subdivisiones, podemos decir que el periodo silente suele escindirse en dos fases bien delimitadas: una fase en la que predomina la producción de cine documental, y otra en la que predomina la producción de cine de argumento o ficción. A mayor precisión en las divisiones, el periodo de predominio documental se subdivide en tres: la llegada de los inventos, las "vistas" y documentales de la era porfiriana y el documental de la Revolución Mexicana. En la época de predominio del cine de argumento se observa un periodo de impulso industrializador, seguido de otro caracterizado por el abatimiento y la crisis.

La etapa preindustrial contiene también el periodo, de poco menos de diez años, en el que una nueva modalidad, el sonoro, se va desarrollando a partir de múltiples experimentos hasta lograr la conquista de los mercados de habla hispana, hecho que provoca el salto cualitativo de las formas de producción artesanal a las formas de producción plenamente industriales.

Lo que definimos como periodo o etapa industrial (en este caso el desarrollo de una industria cultural) engloba, a su vez, dos grandes etapas: la de auge y consolidación industrial, que se ubica entre los años 1938 y 1952 (conocida también como "época de oro del cine mexicano"), y una larguísima etapa de crisis que, con algunas modalidades (irrupción del cine en color, el cinemascope, surgimiento de los cines independiente y universitario, intentos de renovación estética, intervención estatal en la producción fílmica, etcétera), se inicia hacia 1953 y se prolonga hasta nuestros días.

A nuestro juicio son dos los hilos conductores que pueden dar mejor sentido a este perfil histórico-social del cine mexicano: la manera en que hacia el interior del subsistema fue evolucionando una estética fílmica de aspiraciones "nacionalistas"; y, por otro lado, el rastreo de la génesis y desarrollo de lo que aquí denominaremos "burguesía cinematográfica mexicana", concepto derivado de los estudios y análisis del investigador español Jesús G. Requena (cfr. "Burguesía cinematográfica y Aparato", en *La Mirada. Textos sobre cine* No. 1, Barcelona, España, abril de 1971, pp. 13-21). He aquí, pues, un esbozo de esa intrincada sucesión de hechos que fueron dando forma y sentido al medio cinematográfico mexicano.

EL PERIODO PREINDUSTRIAL (1896-1937)

La llegada de los inventos (1895-1896)

Con un afán heredado del romanticismo decimonónico, muchos historiadores del cine han afirmado que artilugios y aparatos como el kinetoscopio y el vitascopio del norteamericano Thomas Alva Edison, el teatrógrafo del inglés Robert William Paul, el bioscopio del alemán Max Skladanowski, el cronofotógrafo del francés Demeny y, sobre todo, el cinematógrafo creado en Francia por los hermanos Lumière, lograron un viejo sueño que parece perderse en el laberinto de la historia humana: reproducir la realidad tal como ésta se ofrece a los ojos del hombre, es decir, en perpetuo movimiento. Pocos de esos historiadores han reparado suficientemente en el hecho de que tales inventos y artilugios fueron desarrollados en el seno de sociedades que hacia finales del siglo pasado se encontraban inmersas en un proceso acelerado de tecnificación e industrialización, signo inequívoco de su condición de naciones de capitalismo avanzado. Hacia 1894, año

en que los inventores de aparatos reproductores y proyectores de imágenes en movimiento comenzaron a concretar sus experimentos, naciones como Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos no sólo se habían dividido el globo terráqueo en zonas de colonización e influencia, sino que ya estaban exportando grandes cantidades de capital y tecnología a países que una óptica marcadamente imperialista contemplaba como "atrasados" y/o "exóticos". Dentro de esa lógica de la exportación de máquinas y artilugios nada resultó más natural que el kinetoscopio de Edison arribara en enero de 1895 a la ciudad de México, capital de la República Mexicana, entonces gobernada por el general Porfirio Díaz. Este militar de vieja estirpe liberal había accedido por primera ocasión a la presidencia en 1877; en el período 1880-1884 había cedido el poder a su compañero de armas Manuel González, lo había recuperado en este último año y ya no lo dejaría sino hasta 26 años después. México se encontraba pues viviendo el "apogeo" de una dictadura a la que irónicamente se ha denominado la *pax porfiriana*. Algunos sectores de la población mexicana pudieron contemplar las breves cintas exhibidas en el famoso kinetoscopio, aparato de proyección individual, incluida la que el catálogo de Edison tituló *Vicente Ore Passo, Champion Lasso Thrower (El charro lazador mexicano)*, filmada seguramente en el estudio Black Maria de Nueva York aprovechando la gira emprendida por un grupo de charros mexicanos a dicha ciudad. No dejaría de resultar significativo que en ese mismo año de 1895, el abogado y sociólogo jalisciense Wistano Luis Orozco haya publicado un libro monumental, *Legislación y jurisprudencia sobre terrenos baldíos*, que venía a ser en el fondo una crítica sistemática y demoledora a la dictadura que amparaba un modelo de desarrollo capitalista acorde con los intereses de los terratenientes, comerciantes y monopolios extranjeros. Como ha señalado Arnaldo Córdoba, los grandes problemas del país

eran, según Orozco, la injusta distribución de la riqueza, la agobiante miseria padecida por el pueblo mexicano y la atroz concentración de la propiedad de la tierra en unas cuantas manos. Así, en un mismo lapso, se dieron en México los prolegómenos de una cultura fílmica por venir y la denuncia de una oprobiosa situación que terminaría por provocar la feroz lucha de facciones y el consecuente baño de sangre conocido como Revolución Mexicana.

Desde sus maquiavélicos y contradictorios inicios, la dictadura porfirista se asumió como un gobierno progresista que miraba en Francia el modelo de país por imitar; ello no obstante que el propio Díaz había sobresalido como estratega del triunfo militar de las fuerzas republicanas sobre los ejércitos franceses en la llamada Guerra de Intervención. No es de extrañar, pues, que tal dictadura encontrara en la filosofía positivista, desarrollada por Augusto Comte, la justificación diríase científica de sus formas y estructuras de poder. Las ideas de *orden y progreso* comenzaron a impregnar la cultura mexicana de finales del siglo pasado, lo cual crearía un clima favorable para la aceptación del cinematógrafo en detrimento del kinetoscopio, artilugio proveniente de la tan próspera como agresiva Norteamérica. El invento de los Lumière llegó en julio de 1896 y logró un éxito vertiginoso. Los enviados de los Lumière, Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, dieron a conocer "las maravillas" del invento primeramente a la élite porfiriana (incluido, por supuesto, el propio dictador), y después a un público heterogéneo de la capital de la república y de la ciudad de Guadalajara. Durante su estancia de poco más de cinco meses, Veyre y Bon Bernard filmaron además alrededor de treinta y dos *vistas*. La producción de los emisarios franceses puede catalogarse en películas costumbristas (*Alumnos de Chapultepec desfilando, El canal de la Viga, Clases de gimnasia en el Colegio de la Paz, Escenas de los baños Pane, etc.*), folclóricas (*Jarabe ta-*

patío, Pelea de gallos), indigenistas (*Desayuno de indios, Grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste*) y, sobre todo, muestras del culto a la personalidad característico 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, etc.*). De esta manera los franceses establecieron durante el porfiriato las bases de lo que sería el cine mexicano, pero también sembraron los gérmenes de algunos temas que habrían de ser constantes a lo largo de toda la historia del cine nacional. Veyre y Bon Bernard abandonaron el país a principios de 1897, no sin dejar implantada la semilla del espectáculo cinematográfico.

Vistas y documentales en la era porfiriana (1897-1911)

Los últimos catorce años de la dictadura porfiriana se caracterizaron por un acelerado desarrollo económico que parecía justificar plenamente al régimen, pero que en realidad fue agudizando las contradicciones políticas y sociales. Por la comodidad que ello implicaba y tras superar problemas de aprovisionamiento de película virgen, los primeros cineastas mexicanos (entre los que cabe incluir a algunos extranjeros que se afincaron en el país) se acogieron a las ideas del orden y el progreso y se dedicaron a captar con sus cámaras las imágenes de la placidez en la urbe y en ciudades de provincia; de las costumbres "netamente" nacionales (corridos de toros, peleas de gallos, suertes charras, carnavales, etc.), de los ejemplos del desarrollo industrial; de los acontecimientos inesperados (incendios, inundaciones, catástrofes ferroviarias, secuelas de temblores, etc.); y ante todo orientaron sus esfuerzos a testimoniar e informar acerca de los viajes realizados por el dictador a lo largo y ancho del territorio nacional, así como de sus actividades oficiales. Desde el

punto de vista estético, todas esas cintas, en su mayoría breves, intentaban prolongar en la pantalla la concepción y las formas de las revistas ilustradas que habían llegado a México como parte del "cosmopolitismo" porfiriano y que en su momento habían causado conmoción social. A ese respecto, el historiador Aurelio de los Reyes afirma: "El hecho de ver al cine como prolongación de la prensa [ilustrada] parece tener su origen en el positivismo, o mejor dicho, si se quiere, en el espíritu cientificista del positivismo que por aquellos años invadía a la sociedad mexicana". En dicho contexto, nadie pretendía olvidar que el cine era un aparato científico y en ese sentido debía captar "la verdad" con toda naturalidad y neutralidad. Paradójicamente, esa actitud fundada en supuestas teorías científicas llevaría a los camarógrafos mexicanos a utilizar las imágenes documentales como medios para la evasión y la despolitización.

En las postrimerías del porfiriato, de 1906 en adelante, ocurren interesantes fenómenos cinematográficos que vale la pena reportar: se inauguran en México las primeras casas distribuidoras de películas, con lo que llega a su fin el llamado cine trashumante, dando paso a la apertura de salas cinematográficas en sentido estricto; se fundan los primeros talleres o estudios cinematográficos de que se tiene memoria; se realizan los primeros largometrajes documentales (*Viaje a Yucatán*, del pionero Salvador Toscano, y *Fiestas presidenciales en Mérida*, de Enrique Rosas) y los primeros cortos y medimetrajes de argumento; y con la película *Entrevista Díaz-Taft*, realizada por los hermanos Alva en octubre de 1909 con una duración de 40 minutos, inusitada para su época, alcanza plena madurez lo que en un momento se denominó "escuela mexicana del documental". Esta escuela estaría caracterizada por lo que Aurelio de los Reyes ha calificado como "fidelidad espacio-temporal" con respecto a los acontecimientos filmados. Según consta en notas periodísticas y en

algunos fragmentos que han podido rescatarse, los documentalistas mexicanos, consecuentes con las nociones positivistas, pretendieron que sus películas reflejaran los hechos tal y como habían 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.

Si el sueño porfirico llegó a su fin con las elegantes y célebres "Fiestas del Centenario de la Independencia", llevadas a cabo en septiembre de 1910, el cine documental mexicano se dedicó a propagar tal sueño: los camarógrafos compitieron ferozmente por captar "desde el mejor ángulo" todos y cada uno de los acontecimientos que integraron las citadas "fiestas". Y es que desfiles, ceremonias cívicas, oropelecas inauguraciones y jolgorios populares, o sea la culminación de la *belle époque* porfiriana, eran en realidad una cortina de humo que la dictadura pretendía anteponer a una realidad que día a día iba resultando más intolerable.

El documental de la Revolución Mexicana (1911-1916)

Desde sus albores, el medio cinematográfico mexicano (en sus tres sectores: producción, distribución y exhibición) quedó en manos de un selecto grupo de pequeñoburgueses (algunos de ellos cultos e "ilustrados"), que vieron en el espectáculo fílmico un camino para el enriquecimiento rápido y el ascenso social. Todo parece indicar que a fines de la primera década de este siglo, nuestros pioneros sólo estaban esperando circunstancias favorables para realizar películas de argumento y con ellas fundar una industria que contribuyera aún más al sueño porfiriano. Pero, repentinamente,

aquel sueño acabó para dar paso a la terrible realidad de una rebelión de características nacionales cuyas consecuencias y contradicciones se prolongarían por varios años. Aquel grupo de cineastas y camarógrafos (Jesús H. Abitia, Salvador Toscano, Enrique Rosas, los hermanos Alva, Guillermo Becerril, 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 convertir-se en una incipiente burguesía cinematográfica.

El documental de la Revolución Mexicana tuvo un arranque formidable con la cinta *Insurrección en México* (1911), cuya duración resultó estratosférica para su época: tres horas cuarenta minutos. La película, atribuida a los hermanos Alva, hacía una síntesis cronológica y una exaltación velada a la rebelión encabezada por el coahuilense Francisco I. Madero, quien finalmente desplazó a Díaz del poder. A partir de entonces cada caudillo revolucionario, y hasta el usurpador neoporfirista Victoriano Huerta, habrían de contar con su camarógrafo o camarógrafos digamos oficiales y/o exclusivos. Y en un país cuya población estaba integrada en su mayoría por analfabetos, los documentales de la revolución, pese a su evidente parcialidad manipuladora, cumplieron la tarea de informar por medio de las imágenes acerca de los diversos sucesos que resultaban de vital interés sobre todo a los habitantes urbanos.

Desde el punto de vista estético, la Revolución Mexicana, con sus alianzas, traiciones, escisiones, triunfos militares, derrotas morales, luchas ideológicas, intromisión de potencias extranjeras y su infinita danza macabra, permitió a los cronistas cinematográficos mexicanos llevar hasta sus últimas

consecuencias los hallazgos del documental de la era porfiriana. Cintas como *Viaje del señor Madero al sur*, *Revolución orozquista*, *Revolución en Veracruz*, *La decena trágica en México o revolución felicista*, *La invasión norteamericana o Los sucesos en Veracruz*, *Revolución zapatista*, *Marcha del ejército constitucionalista*, *Entrada de los generales Villa y Zapata a la ciudad de México o Historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1916*, exhibida en agosto de este último año, sirvieron a sus realizadores para experimentar con el montaje y para desarrollar al máximo las posibilidades de la ya citada "fidelidad espacio-temporal". Huelga decir que los fragmentos de dichas películas que han podido ser rescatados, constituyen un valiosísimo testimonio histórico en todos los niveles.

Los frustrados intentos de industrialización (1917-1922)

El triunfo militar del ejército constitucionalista, encabezado por Venustiano Carranza y Alvaro Obregón sobre las huestes campesino-populares de Francisco Villa y Emiliano Zapata, 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. 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 feroz revuelta iniciada en 1910 emergió, pues, un Estado demócrata-burgués que de inmediato hizo suyas las tesis "nacionalistas" que los liberales mexicanos del siglo XIX habían postulado luego de su triunfo sobre los conservadores en 1867. A fines de 1916 daría comienzo un largo y sinuoso periodo (no exento de bárbaras contradicciones, purgas sangrientas, rebeliones armadas como la guerra cristera y caudillismos) al que los historiadores oficiales suelen reconocer como la "etapa de reconstrucción nacional". En las nuevas circunstancias, la pesadilla de la revolución tenía que ir quedando atrás: las manifestaciones culturales de la revuelta (y el cine documental era una de ellas) debían dar tránsito al optimismo nacionalista de nuevo cuño.

Pero, también de acuerdo con Aurelio de los Reyes, hacia 1916 el documental mexicano

se agotaba a sí mismo, llega a su fin [...] México se quedó a la mitad del camino; su peculiar manera de ordenar las imágenes de la realidad pudo ser una contribución al cine universal, pero la producción nacional era exclusivamente para consumo doméstico. Sus realizadores, por lo visto, jamás pensaron en la exportación.

Todo lo anterior, aunado a la censura política establecida por el régimen presidencial de Venustiano Carranza, quien únicamente permitió la realización de documentales que exaltaran al nuevo gobierno (como los sintomáticos casos de las cintas *Reconstrucción Nacional* y *Patria nueva*), determinaron un cambio en el rumbo de la producción filmica mexicana.

Ahora bien, el hecho de que los camarógrafos nacionales se dedicaran durante un buen tiempo a filmar documentales no quiere decir que a lo largo del porfiriato, el maderismo, la atroz era huertista y la cruenta lucha de facciones, éstos desdeñaran por completo la realización de cin-

tas narrativas o de ficción, derivadas de la concepción del francés Georges Méliès o el inglés Roberto William Paul, para quienes el cine resultó el medio ideal para narrar historias. Los catálogos del cine mudo nacional consignan alrededor de treinta cintas de argumento filmadas entre 1896 y 1915. De ellas, acaso la más sintomática sea *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart*, película cómica realizada en 1913 por los hermanos Alva. Dicha comedia fue filmada durante el régimen contrarrevolucionario de Victoriano Huerta, acogiéndose a un decreto que censuraba cualquier alusión a la situación política imperante.

Una de las causas por las cuales el cine de argumento no había podido desarrollarse desde épocas tempranas de la cinematografía nacional fue, como en otros casos, la dependencia en materia de cámaras y película virgen, aparte, claro está, de la baja composición de capital que caracterizó al país durante el porfiriato. Pero a raíz del optimismo surgido del triunfo carrancista, se dio un notable impulso a la producción de cine narrativo o de ficción que entre 1916 y 1922 alcanzó la cifra de 70 filmes, haciendo un promedio anual de 10 largometrajes. Cantidad irrisoria o muestra del subdesarrollo si se toma en cuenta que para entonces Hollywood ya producía alrededor de 750 largometrajes de ficción al año.

Se ha dicho que tal impulso tuvo que ver también con el hecho de que entre 1916 y 1918, el continente europeo era escenario de una guerra entre potencias, con lo que se anuló buena parte de la posible competencia en el mercado interno. Algo hay de cierto en ello, pero el caso es que esa situación de guerra no resultó tan favorable como la que ofrecería años después el segundo holocausto mundial.

En realidad, la producción seriada de películas de argumento prolongó, en el terreno cinematográfico, el cultivo de un arte "nacionalista" que ya tenía excelentes antecedentes en la novela costumbrista decimonónica (Ignacio Manuel Al-

tamirano, José López Portillo y Rojas, Rafael Delgado), la pintura paisajista (Eugenio Landesio, Luis Coto, José María Velasco), la fotografía (Fernando Ferrari, Agustín Víctor Casasola) y en la literatura "histórica" de Vicente Riva Palacio.

El imprescindible 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 esas corrientes estuvieron aglutinadas en torno a un elemento conceptual: el paisaje, principio, medio y fin de la estética fílmica mexicana en esos años. Este nacionalismo estaba impregnado por la obsesiva idea de contrarrestar la imagen negativa que el cine norteamericano había difundido acerca de México y lo mexicano, sobre todo a partir de la encarnizada lucha de facciones y, principalmente, como reacción al célebre ataque del diezmado ejército de Francisco Villa a la población de Columbus.

Cabe aquí advertir un hecho sin duda importante: el tránsito del cine documental al de ficción representó una factura por cuanto se refiere a quienes financiaban las películas mexicanas. De los documentalistas del porfiriato y la Revolución sólo unos cuantos lograron producir cine de argumento. A uno de ellos, Enrique Rosas, se debe la cinta más conocida y difundida del periodo referido en este apartado: *El automóvil gris* (1919), una de las escasísimas obras fílmicas ubicadas en el inmediato periodo revolucionario, misma que, según se sabe, fue patrocinada por el general Pa-

blo González, con el objeto de promover su candidatura a la presidencia para el periodo 1920-1924. En su calidad de jefe militar de la ciudad de México durante el turbulento año de 1915, González había sido asociado a una serie de robos, asaltos y vejaciones cometidas por una banda que utilizaba uniformes carrancistas y automóvil de color gris. El precandidato encargó a Rosas la filmación de una cinta que "dijera la verdad sobre el caso", para de esta forma recuperar su prestigio de hombre honesto y, en ese sentido, capaz de gobernar al país. Como pocas veces, la relación cine-política resultó tan pertinente. Otro aspecto digno de destacar es que el régimen carrancista sentó los prolegómenos de una intervención estatal en la producción al financiar en 1920, a través de la Secretaría de Guerra y Marina, cuatro largometrajes de ficción destinados a difundir "la disciplina y el patriotismo en las filas del ejército". Por último, cabe decir que los fotógrafos de muchas cintas documentales mexicanas sí lograron incorporarse al cine de ficción, hecho que garantizó la continuidad en la concepción paisajista de que hicieron gala la enorme mayoría de las películas de argumento, cuyos rodajes, acaso por falta de capital, se efectuaron en exteriores y no en estudios, cual era ya la costumbre en las producciones filmicas provenientes de Hollywood y Europa.

Crisis del cine mudo de argumento (1923-1930)

Cuando aún faltaban algunos meses para que concluyera formalmente el periodo presidencial de Venustiano Carranza, la llamada Rebelión de Agua Prieta instaló en el poder a la famosa dinastía sonorenses integrada por los verdaderos estrategas del triunfo constitucionalista. El México de la década de los veinte estaría en buena medida signado por los métodos y las formas de gobierno de los caudillos sonorenses Adolfo de la Huerta, Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. A tan improvisados como aguerridos militares prove-

nientes de las estepas del norte del país les tocaría enfrentar una política norteamericana bastante agresiva, consecuencia lógica del triunfo de los estadounidenses en la Primera Guerra Mundial. 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 filmica 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.

Las cifras parecen hablar por sí mismas: entre 1923 y 1930 se producen sólo 40 largometrajes, de los cuales ninguno obtuvo, como sí lo habían obtenido *Santa* (dirigida por Luis G. Peredo en 1918) o *El automóvil gris*, un considerable éxito de taquilla. Si algo caracterizó a esta época de crisis y abatimiento del cine mudo de argumento es que, ante el fracaso de los intentos por crear una industria con sede en la capital del país, algunos cineastas intentaron una posibilidad aún más suicida: hacer un cine para consumo estrictamente regional, lo que se traduce en el surgimiento de películas poblanas, tlaxcaltecas, jaliscienses, michoacanas, veracruzanas, etc., que aunque continúan el "nacionalismo cinematográfico", son en realidad ejemplos de un cine amateur e improvisado, excepción hecha del díptico integrado por *El tren fantasma* y *El puño de hierro*, cintas veracruzanas debidas a la iniciativa de Gabriel García Moreno que cuando menos revelan un cineasta con pleno dominio del lenguaje fílmico, lo que le permite expresar muy bien temas que ya reflejan la influencia muy directa del cine hollywoodense de aventuras.

El fracaso diríase total del cine mexicano, que en 1929 y 1930 produjo dos largometrajes respectivamente, signo inequívoco de su abatimiento, parecía darle la razón al filósofo José Vasconcelos, quien durante su gestión como secretario de Educación Pública (1921-1924) había impulsado el arte pictórico de los muralistas (Orozco, Rivera, Siqueiros, Alva de Canal, Revueltas, Leal y otros), y en cambio había declarado que el cine era un producto cultural "típicamente norteamericano", y por lo tanto carente de posibilidades de desarrollo en nuestro país.

En 1930 el panorama era simplemente desolador: el cine había fracasado rotundamente como medio de propaganda nacionalista y sus productores, huelga decirlo, ni siquiera habían podido constituirse en una burguesía fílmica propiamente dicha.

Los primeros ensayos sonoros (1929-1931)

Pero mientras el cine mudo de argumento sufría en México su muy peculiar crisis, otra crisis había comenzado a abatirse sobre la industria fílmica más poderosa del mundo: la cinematografía norteamericana. Ante la inminencia de la quiebra como resultado de la feroz competencia, una empresa hollywoodense, la Warner Brothers, había iniciado a principios de 1926 una modalidad que terminaría por revolucionar la industria y la estética fílmicas a escala mundial: el cine sonoro. Tal modalidad, que no lo era tanto, puesto que los experimentos con el sonoro se remontan a los orígenes mismos del cine, había sido obstaculizada por los magnates hollywoodenses debido al temor de éstos a que la barrera idiomática cancelara sus mercados extrafronteros. El tan inusitado como clamoroso triunfo de las cintas sonoras patrocinadas por la Warner motivó un cambio radical de opiniones. Los empresarios hollywoodenses decidieron entonces financiar cintas sonoras habladas en otros idiomas con objeto de

mantener el dominio en sus mercados. A los mercados de habla castellana les correspondió la producción de las llamadas cintas "hispanas", una saga de productos híbridos y falsísimos que ni siquiera eran capaces de proponer alguna forma de identidad cultural a millones de hispanoparlantes en España y América. El evidente fracaso de ese cine "hispano" abrió una coyuntura favorable a los intereses de quienes deseaban, pese a todo, fundar industrias nacionales en países como México, España y Argentina, es decir, los tres "colosos" del mundo iberoamericano, y por lo tanto las únicas naciones capaces de llevar a cabo la empresa.

Obviamente, la única opción para desarrollar una industria fílmica en México era a través del sonoro, por lo que algunos grupos de entusiastas iniciaron en 1929 (fecha en que también dio principio el cine hispano de largometraje), una competencia entre ellos mismos produciendo películas sincronizadas con discos o sonorizadas con métodos muy rudimentarios. Las filmografías del cine nacional reportan unas ocho películas de producción mexicana que más que otra cosa deben considerarse como experimentos o ensayos sonoros. Es de suponer que estas cintas hubieran superado en éxito a las primeras cintas "hispanas", pero el anhelado triunfo no llegó debido a que los sistemas sonoros utilizados en ellas creaban más problemas de los que resolvían. Sin embargo, la urgencia por desarrollar el auténtico cine sonoro nacional motivó a un pequeño grupo de empresarios y periodistas para que decidieran patrocinar una obra fílmica con el método de sonido directo e integrado a la imagen patentado por los hermanos Rodríguez Ruelas, ingenieros mexicanos entonces radicados en Los Angeles, California. Dicho método poseía, además, la ventaja de ser muy ligero en comparación con otros inventos similares. Tal obra fílmica llevó por título el de *Santa, remake* de la cinta realizada por Peredo en 1918, citada con anterioridad. El nuevo éxito

taquillero de este melodrama prostibulario basado en la novela homónima de Federico Gamboa, el "Zolá mexicano", sentaría por fin las bases de la anhelada industria nacional del espectáculo fílmico.

Eisenstein en México (1930-1931)

La realización de *Santa* dio principio en noviembre de 1931, unos cuantos meses después de que diera comienzo la "campana nacionalista" promovida por un grupo de diputados con el fin de "concientizar a los mexicanos para consumir exclusivamente productos fabricados en el país". Dicha campana fue una fugaz barrera proteccionista que facilitaríala producción y exhibición de *Santa* y su triunfo consiguiente. Al fin el Estado había podido apoyar, aunque fuera de manera indirecta, el surgimiento de la industria cinematográfica mexicana.

Mientras esa política protectora rendía sus primeros frutos, el soviético Sérguei M. Eisenstein, uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos, filmaba en territorio nacional los *rushes* para una película de enormes ambiciones estéticas y en la que estaba invirtiendo todo su talento y esperanzas. Según el proyecto original de Eisenstein, la cinta habría de titularse *¡Que viva México!* y sería una especie de "Mural cinematográfico" que sintetizaría la historia, las costumbres y el paisaje mexicanos. Eisenstein había llegado al país en diciembre de 1930, luego de su frustrada intentona de filmar en Hollywood la adaptación de *Una tragedia americana*, la famosa novela realista de Theodore Dreiser y en la que iba a aplicar sus peculiares teorías sobre el montaje y el sonido. Contando con el apoyo económico del escritor izquierdista Upton Sinclair, y tras superar una serie de terribles problemas aduanales y hasta el rechazo manifiesto de las autoridades gubernamentales mexicanas, el célebre realizador de *El acorazado Potemkin* había iniciado el rodaje for-

mal de *¡Que viva México!* en abril de 1931. Por múltiples razones que no viene al caso referir, la cinta mexicana de Eisenstein quedaría inconclusa y, para recuperar algo del capital invertido en ella, con los *rushes* se harían varias versiones apócrifas, atentatorias todas ellas contra el arte eisensteiniano.

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 mexicanas 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 es más precursora que definitiva, más de maestro que de "padre" creador; ello sin demeritar la belleza implícita de sus imágenes, atribuida solamente a su destreza y talento personales y a la aguda sensibilidad del camarógrafo Eduard Tissé. Cabría precisar que, aprovechando el prestigio mundial de Eisenstein, las versiones apócrifas de *¡Que viva México!* (*Tormenta sobre México*, *Tiempo en el sol*, etc.) por fin dieron a conocer la imagen fílmica de un país de conmovedora belleza plástica y heredero de una tradición y unas costumbres dignas de ser exaltadas.

Desarrollo del cine sonoro: fase de experimentación genérica (1932-1937)

De esta manera, en 1932, 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. Y sin embargo, el triunfo de *Santa* apenas alcanzó resonancias más allá del mercado interno, lo que no evitaría que el subgénero del melodrama prostibulario continúe hasta nuestros días como una de las vetas más seguras de productores y cineastas. Hacían falta pues, temas o géneros que permitieran asegurar el mercado interno pero que también facilitarían la conquista del vasto mercado hispanoparlante que unánimemente estaba dando la espalda al cine hollywoodense hablado en castellano. Los productores de la llamada "Meca del cine" continuaban manteniéndose reacios a dejar de producir esas cintas "hispanas", y tal actitud fue aprovechada por nuestra incipiente burguesía cinematográfica, que tuvo el tiempo suficiente para experimentar y encontrar los géneros que requería para imponerse en dicho mercado externo. Los años 1932-1937 enmarcan una fase de experimentación genérica de excelentes resultados tanto en el plano estético como en el comercial.

Cabe aquí la hipótesis de que dicha fase hubiera sido imposible en una situación política inestable como lo había sido la coyuntura política de los años veinte. Pese a las secuelas que la crisis de la economía norteamericana dejó en el país y a pesar de las agudas contradicciones en el seno de la cúpula gubernamental, la década de los treinta se significa como la etapa culminante del proceso de "reconstrucción nacional", lo cual se tradujo en la también anhelada institucionalización del régimen presidencialista y en un control pleno de las fuerzas sociales bajo la dirección del propio Estado, con miras a establecer las bases de un desarrollo plenamente

capitalista. En ese marco sociopolítico, los productores filmicos mexicanos iniciaron un juego de libre competencia, mismo que permitió el incremento de la producción, lo que a su vez sería aprovechado por varios cineastas para lograr algunas de las obras más estimables en toda la historia del cine nacional. Durante dicho lapso coincidieron los criterios más diversos. Hubo quienes desde un principio asumieron su papel de comerciantes del cine, y el éxito taquillero obtenido por sus películas pareció darles la razón. El caso más notable de esta tendencia lo representa el hispanomexicano Juan Orol García con sus cintas *Sagrario* y *Madre querida*, melodramas tremebundos en torno a la infidelidad, la orfandad y sus consecuencias, y en los que resulta fácil advertir la influencia en las radionovelas de la época. La segunda de ellas logró triunfos no sólo en México sino en Centroamérica y países del Caribe.

En el extremo opuesto estaría el caso de Juan Bustillo Oro, con su obra fílmica *Dos monjes*, ambicioso ensayo expresionista y pirandelliano, ejemplo notable de una concepción puramente "artística" y/o vanguardista. Una tercera tendencia estaría representada por la serie de películas que contaron con patrocinio directo o indirecto del Estado, convertido éste en productor para estimular un cine de calidad y de contenido social que pretendía hacer eco a las demandas y postulados de las "Nuevas fuerzas de la Revolución" encabezadas por Lázaro Cárdenas del Río, presidente del país durante la significativa etapa de 1934 a 1940. El patrocinio estatal recayó en obras como *Redes*, *Rebelión*, *¡Vámonos con Pancho Villa!* y en una buena cantidad de documentales y noticieros que exaltaron la "política de masas" del cardenismo.

En la etapa aludida irrumpieron también dos concepciones estéticas diríase antagónicas, aunque no fueran otra cosa que ramificaciones del llamado "nacionalismo cinematográfi-

co": el nacionalismo "liberal", promovido por el régimen cardenista y representado por películas como *Janitzio* o las tres citadas líneas arriba, todas ellas fuertemente influidas por la concepción eisensteiniana y que además fueron receptáculo del movimiento musical nacionalista (Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Candelario Huízar); y el nacionalismo "conservador", cuyos ejemplos más notables los podemos encontrar en las comedias folclóricas *Cielito lindo*, *Allá en el Rancho Grande* y *¡Ora Ponciano!*, obras derivadas del teatro de géneros, de la novela y la pintura costumbristas, y de los programas radiofónicos de música vernácula. No deja de ser sintomático que dos obras ubicadas en corrientes opuestas, *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Allá en el Rancho Grande*, hayan sido dirigidas por una misma persona, el veracruzano Fernando de Fuentes, sin duda el cineasta más dotado de la primera época sonora.

Hoy día ya resulta un lugar común afirmar que *Allá en el Rancho Grande* alcanzó un éxito sin precedentes en los mercados hispanoparlantes, hecho que permitió el surgimiento del cine mexicano con carácter industrial. La trama de la cinta actualizaba la de la película muda *En la hacienda*, a la que se le agregaron música y otros elementos del folclor nacional como peleas de gallos, carreras de caballos, etc. A De Fuentes, también uno de los directores más prolíficos de la etapa (*Allá en el Rancho Grande* fue su *opus 11*), correspondió el mérito de haber acertado en el gusto de las masas latinoamericanas y españolas.

En suma, el cine mexicano logró convertirse en industria apoyado sobre todo en antecedentes teatrales y radiofónicos, y en detrimento de un cine promovido por el Estado y fincado en antecedentes artísticos de primer orden. Esta contradicción se resolvería, momentáneamente, algunos años después.

EVOLUCION DE LA INDUSTRIA CULTURAL CINEMATOGRAFICA (1938-1989)

Nacimiento, auge y consolidación industrial (1938-1952)

El análisis del surgimiento de la industria cultural cinematográfica en México (que incluye su condición de espectáculo) puede comenzar con un hecho sintomático: el 25 de junio de 1934, la incipiente burguesía fílmica mexicana se organiza bajo el rubro de Asociación de Productores de Películas. En un principio, dicha asociación está integrada por el mismo grupo de entusiastas que han visto surgir y crecer un cine sonoro mexicano que aún transita sobre terreno inseguro. En febrero de 1936, a unos cuantos meses de que se inicie el rodaje de *Allá en el Rancho Grande*, los empresarios fílmicos mexicanos se organizan como Asociación de Productores Cinematografistas de México, estructura corporativa que ya expresa la madurez e ideología de clase de agremiados. Así, el triunfo colosal de la película de De Fuentes no los toma desprevenidos: de inmediato invierten fuertes capitales para el financiamiento de una buena cantidad de productos fílmicos

que simplemente repiten la fórmula de *Allá en el Rancho Grande*. El propio De Fuentes realiza de inmediato dos secuelas de su comedia ranchera: *Bajo el cielo de México* y *La Zandunga*, en la que debuta para el cine nacional la famosa actriz mexicana Lupe Vélez, de notables antecedentes en Hollywood, hecho que sentaría el precedente para que otros actores mexicanos, famosos en "La Meca del cine" (Dolores del Río, Ramón Novarro, José Mójica), se fueran incorporando a un cine que ya les garantizaba la difusión de su prestigio. Con ello se sentaban las bases de un *star system* sin el cual ninguna industria fílmica puede sobrevivir.

En un impulso aparentemente irreversible, durante 1938 se filman 57 largometrajes, con lo que puede darse por iniciada la industria cinematográfica mexicana, máxime que esa cifra supera las respectivas producciones de Argentina y España, donde también se habían dado fenómenos similares al mexicano por cuanto hace a la expansión industrial.

Pero, apenas nacida, la industria fílmica mexicana resintió la primera de sus varias crisis, ésta debida al crecimiento voraz y descontrolado y a la pronta saturación de los mercados que se vieron agobiados por infinidad de comedias rancheras. Los dos últimos años del régimen de Lázaro Cárdenas y el primero del de su sucesor, Manuel Avila Camacho, estuvieron marcados por bruscos descensos en la producción (38, 27 y 37 largometrajes, respectivamente), que si no anunciaban la inminente debacle, sí eran signos de una situación de precariedad e irregularidad. Esta situación de crisis coincidió con el deterioro repentino de la economía nacional debido a la expropiación petrolera decretada por Cárdenas en marzo de 1938, y que, según los historiadores Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, "no sólo afectó a las exportaciones de combustibles, sino que, por la represalia internacional, arrastró tras de sí las ventas de minerales y creó un clima de desconfianza que prácticamente detuvo las

inversiones en buena parte del sector privado". Sin embargo, puede considerarse a éste como un fenómeno pasajero, durante el cual se pudieron apreciar signos diríase alentadores: la fundación en 1939 del flamante Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC), organismo adscrito a la poderosa Confederación de Trabajadores de México (CTM); y la realización en 1940 de las cintas *El Charro Negro*, dirigida por Raúl de Anda, y *Ahí está el detalle*, de Juan Bustillo Oro. La primera de ellas logra erigir un auténtico héroe cinematográfico derivado de la leyenda y la historieta nacionales; la segunda logra que uno de sus protagonistas, el cómico Mario Moreno *Cantinflas* se convierta en el primer ídolo auténtico del cine mexicano.

El inicio del régimen presidencial del poblano Manuel Avila Camacho marcó el comienzo de una prolongada etapa (que aproximadamente cubre los años 1940-1968) conocida bajo el concepto de "el milagro mexicano", o sea, una mezcla de estabilidad política y desarrollo económico sostenido. En su primer periodo, el que iría de 1941 a 1945, ese "milagro mexicano" se caracterizó por un hecho singular: el pacto establecido entre México y Estados Unidos, país con el que nuestra nación venía manteniendo, desde 1910, serios y muy profundos conflictos. Por supuesto que dicha alianza se debió a una coyuntura muy especial: la situación provocada por la Segunda Guerra Mundial. El acuerdo méxico-estadunidense resultó supuestamente benéfico para ambas partes: a cambio de cooperación militar, mano de obra barata y venta garantizada de materias primas, México recibió préstamos cuantiosos y ayuda tecnológica para reactivar su tambaleante economía, ante la cual comenzaron a abrirse los vastos mercados de América Latina y Europa. Esto se tradujo en un acelerado proceso de industrialización que modificó sustancialmente el rostro del país. De una economía preponderantemente agrícola, se pasó a otra de carácter manufacturero; y

de una sociedad agraria, se comenzó a dar el salto cualitativo rumbo a una sociedad preponderantemente urbana.

Si la situación de guerra resultó favorable para el desarrollo capitalista del país, no lo fue menos para la industria filmica nacional, que precisamente a partir de 1942 (año en que inicia sus labores el Banco Cinematográfico, institución crediticia fundada por el Estado "para apuntalar el desarrollo de la industria"), y hasta 1945, vivió su periodo de auge artístico y comercial. Durante esos años Hollywood se dedicó, por obvias razones, a la realización de una abundante cantidad de cintas de contenido bélico, favorables a la causa de los Aliados. Este hecho permitió al cine mexicano diversificar su temática hasta entonces habitual (comedias rancheras, melodramas lacrimógenos, cintas sobre la revolución, etc.), sustituyendo apresuradamente los géneros exitosos de "La Meca del cine" (biografías de personajes célebres, adaptaciones literarias, comedias cosmopolitas), logrando en primera instancia un cine de mejor calidad en relación al producido en épocas anteriores. Con los mercados prácticamente asegurados y contando con el sólido respaldo de los productores hollywoodenses, la industria cinematográfica mexicana se da el lujo de impulsar las respectivas carreras de un grupo de cineastas que ya habían dado muestras de su talento y vocación en los terrenos de la dirección, la actuación, la fotografía, el guión, etcétera.

Irrumpen entonces las figuras de Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Mauricio Magdaleno, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Andrea Palma, María Félix, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, David Silva y algunos más; es decir, los protagonistas de otro momento brillante del cine mexicano. Corresponde a la dupla Fernández-Figueroa el innegable mérito de aprovechar la coyuntura para reencauzar la estética nacionalista y llevarla a niveles de calidad y rigor sólo comparables con la genialidad de Einsenstein-Tissé. En

sus cintas *Flor silvestre*, *María Candelaria*, *Las abandonadas* y *Bugambilia* (todas protagonizadas por la pareja Armendáriz-Del Río), el equipo Fernández-Figueroa plasma un lirismo inusitado que posteriormente les valdría el reconocimiento en festivales internacionales; con ello se consuma 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".

Hay, por supuesto, otros caminos: a cambio del apoyo brindado a la cinematografía mexicana, los productores hollywoodenses exigen la realización de un cine de contenido bélico que sirva de vehículo ideológico a la lucha de los Aliados; esto provoca la filmación de una serie de películas cuyos títulos resultan bastante ilustrativos: *Espionaje en el golfo*, *Cinco fueron los escogidos*, *Cadetes de la naval*, *Corazones de México*, *Escuadrón 201*, etc. Por otro lado, el proceso de urbanización y sus consecuencias sociales (prostitución, marginación, corrupción sindical), se refleja en obras como *Distinto amanecer* y *Campeón sin corona*, cintas que preludian el cine de ambiente ciudadano, tema prácticamente olvidado o desconocido por los cineastas nacionales.

Así, durante el lapso 1942-1945, debido a su capacidad para captar divisas, la industria fílmica mexicana se convierte en una de las cinco más importantes del país y logra instaurarse como la cinematografía más poderosa de América Latina, lo cual le permite, de acuerdo con Jorge Ayala Blanco,

funcionar de manera imperialista en la mayoría de las naciones de habla hispana del continente, carentes de industria fílmica propia. Es decir, propone gustos estéticos y valores a las grandes masas semianalfabetas, edifica o derriba mitos individuales y sociales, inaugura y explota mercados a su libre arbitrio.

Y, como mero síntoma de prosperidad, rebasa las setenta producciones por año. Dos referencias más: en 1942 nuestra burguesía cinematográfica se integra a los sectores de la

distribución y la exhibición, quedando organizada la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana. De esta manera, el círculo producción-distribución-consumo queda perfecta y coherentemente cerrado en sí mismo. Y, en 1945, un profundo desacuerdo intergremial origina la creación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) que, derivado del STIC, aglutina desde entonces a los trabajadores "creativos" de la industria (directores, escritores, actores, músicos, técnicos manuales). Con todo ello, la "familia cinematográfica" delimita las tareas que corresponden a cada uno de los miembros.

A la época de las "vacas gordas" siguió, en los años inmediatos de la posguerra, un breve periodo de "vacas flacas", caracterizado por nuevos descensos en la producción (72 películas en 1946 y 57 en 1947). Fue ésta una consecuencia lógica del resurgimiento del cine hollywoodense y el consiguiente retiro del apoyo financiero-tecnológico que los productores norteamericanos habían brindado a la industria fílmica nacional durante el periodo de guerra. Pero, justo en el peor año de la etapa posbélica, el cine nacional encuentra la fórmula para su sobrevivencia: la producción de películas de bajo costo y de preferencia sobre temas urbano-arrabaleros, pues se trataba de satisfacer las demandas de un público que comenzaba a hacer crecer las ciudades (sobre todo la capital mexicana) como efecto del proceso industrializador. Dos cineastas, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez (ambos influidos por el neorrealismo italiano y por la llamada "serie negra" norteamericana o, mejor aún, por el "realismo liberal" norteamericano), se encargan de descubrir la nueva veta. El primero realiza el díptico integrado por las cintas *¡Esquina... bajan!* y *Hay lugar para... dos*, con David Silva; mientras que el segundo filma otro díptico: *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, protagonizadas por Pedro Infante. El clamoroso éxito taquillero de esas cintas (sobre todo de las dirigidas por Rodríguez) reorienta la producción fílmica mexicana por los

senderos de un cine predominantemente comercial dedicado a satisfacer la demanda de las clases populares urbanas, para las que el espectáculo fílmico se ha convertido en el medio principal para cubrir su tiempo de ocio. El género de películas sobre la ciudad reactiva la producción: durante el periodo 1948-1952, etapa que se corresponde con el régimen del veracruzano Miguel Alemán Valdés, se alcanza un volumen anual promedio de 102 películas, fenómeno que es contemplado como una simple prolongación de la "época de oro del cine mexicano".

Sin embargo, la situación resulta perfectamente engañosa y para ejemplificarla nadie mejor que Emilio Fernández, nuestro gran cineasta lírico-nacionalista. Luego de realizar *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947) y *Maclovía* (1948), casi todas protagonizadas por la famosa "Doña" María Félix, el "Indio" Fernández comienza a filmar, a partir del último año citado, una saga de obras fílmicas (*Salón México*, *Pueblerina*, *La malquerida*, *Duelo en las montañas*, *Un día de vida*, *Víctimas del pecado*, *La bienamada*, *Acapulco*, *El mar y tú* y *Cuando levanta la niebla*) condicionadas por presupuestos bajísimos en relación a los años de auge. Así, la fama del "Indio" Fernández comienza a extinguirse y esa decadencia arrastra consigo el prestigio del arte fílmico mexicano, que a la vuelta de unos años comenzará a ser simplemente nostalgia.

La industria fílmica nacional logra consolidarse, pues, con base en un cine de géneros para estricto consumo popular. Y el género por excelencia del periodo alemanista lo constituye el melodrama prostibulario-cabaretil, cuyos antecedentes habría que buscarlos en las viejas películas de principios de los treinta (*Santa*, *La mujer del puerto*, *La mancha de sangre*), en los dramas de la literatura folletinesca y en las canciones de Agustín Lara, nuestro "músico-poeta". Tras el éxito inesperado del melodrama trópico-cabaretil *Humo en los ojos* (Alberto Gout, 1946), con Meche Barba y David Sil-

va, infinidad de películas recurren a la fórmula, diríase infalible, de la mujer fatal metida a prostituta-cantante-cabaretera rumbera-fichera, y a la que Lara en persona, sus imitadores y/o intérpretes, señalan indistintamente como pervertida, traicionera, hipócrita, perdida, arrabalera, ladronzuela, vagabunda, callejera, aventurera, devoradora, pecadora, cortesana, coqueta, venenosa, bandida, hembra sin destino y demás estigmas moralizantes. De la abrumadora lista de melodramas prostibulario-cabaretiles, cabe siempre destacar la trilogía realizada por Alberto Gout para lucimiento de la rumbera cubana Ninón Sevilla: *Aventurera* (1949), *Sensualidad* (1950) y *No niego mi pasado* (1950). En ellas, el realizador supo aprovechar perfectamente las convenciones del género para desarrollar obras profundamente subversivas. Pero el caso de Gout no fue otra cosa que la excepción de la regla.

Otros géneros exitosos de la época, también derivados del cine urbano, fueron la comedia, en la que sobresale la figura de Gilberto Martínez Solares, director de las mejores películas de Germán Valdéz, "Tin-Tán" (*Calabacitas tiernas*, *El rey del barrio*, *El revoltoso*, etc.); y el melodrama familiar, en el que Alejandro Galindo se anotó otra obra interesante: *Una familia de tantas* (1948). Se realizaron también muchas adaptaciones literarias para "consumo doméstico", terreno en el que, de nuevo, Alejandro Galindo logró una obra excepcional: *Doña Perfecta* (1950), inspirada en la novela de Benito Pérez Galdós. Por su parte, el director Roberto Gavaldón, formando equipo con los camarógrafos Alex Phillips o Gabriel Figueroa, y el escritor José Revueltas en calidad de guionista, obtiene éxitos de crítica y público con sus cintas *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *La casa chica* (1949), *Deseada* (1950), *Rosauro Castro* (1950), *En la palma de tu mano* (1950), *La noche avanza* (1951) y *El rebozo de Soledad* (1952). Con *Deseada*, *Rosauro Castro* y *El rebozo de Soledad*, Gavaldón, aclamado como "el cineasta de la calidad", pudo prolongar en algún sentido la estética nacionalista en

muy buenos niveles. De ahí que en esa época se le considerara como el digno sucesor de Emilio Fernández.

Durante los últimos años de la década de los cuarenta correspondió al gobierno de Miguel Alemán tomar algunas medidas con el supuesto propósito de apoyar "el pujante desarrollo" de la industria fílmica mexicana. Así, en 1947, el Banco Cinematográfico se convierte en Banco Nacional Cinematográfico (BNC), institución crediticia de capital mayoritariamente estatal que de ahí en adelante serviría para proteger, promover y refaccionar al sector de la producción. En ese mismo año se funda la distribuidora Películas Nacionales, S.A., de capital mixto; su objetivo es el de difundir los productos fílmicos en el mercado interno, agregándose a la empresa Películas Mexicanas, que desde su fundación, en 1945, tenía la tarea de distribuir el cine mexicano en América Latina, Europa y sur de Estados Unidos. En 1949 se decreta la Ley de la Industria Cinematográfica, aún vigente, y se funda la Dirección General de Cinematografía dependiente de la Secretaría de Gobernación, organismo al que se le asignan las tareas de censura (llamada eufemísticamente "supervisión") y conservación del cine nacional a través de una Cineteca que no se pondrá en funciones sino hasta 26 años después!

Al decretarse la Ley de la Industria Cinematográfica llamó la atención que en algunos de sus artículos se prohibiera el desarrollo de monopolios: la medida resultaba cuando menos anacrónica porque justamente en 1949 un monopolio regentado por el norteamericano William Jenkins y sus prestanombres mexicanos (Manuel Espinoza Yglesias, Manuel Alarcón y Maximino Avila Camacho, hermano del expresidente) controlaba el 80% de la exhibición total del país. De más está decir que dicho monopolio había venido gestándose durante el sexenio de Manuel Avila Camacho y que apenas unos años después de terminado el mandato de éste, ya alcanzaba proporciones nunca antes conocidas en México. Poderoso e infranqueable, el monopolio Jenkins iniciaría a partir de

1950 una siniestra política encaminada a sujetar a la burguesía cinematográfica para que ésta produjera el cine que más convenía a los intereses del sector de la exhibición. En el último año del gobierno de Miguel Alemán, la sujeción a los designios del monopolio era un hecho consumado: varios de los productores más poderosos, como Gregorio Wallerstein y Raúl de Anda, terminaron asociados con Jenkins para surtirlo directamente de un cine destinado exclusivamente al "consumo doméstico". De esta forma quedó preparado el terreno para que la cinematografía mexicana comenzara a vivir una de sus peores épocas.

El fantasma de la crisis (1953-1964)

El periodo del cine mexicano reconocido como la "etapa de crisis estructural" coincide, en un primer momento, con los respectivos sexenios del veracruzano Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y del mexiquense Adolfo López Mateos (1958-1964). Ambos regímenes gubernamentales suelen enmarcarse a su vez en la era del llamado "desarrollo estabilizador". Al respecto los historiadores Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer afirman que:

Desde finales del cardenismo la inflación hacía estragos en la economía mexicana, ahondando la desigual distribución del ingreso e impidiendo la indispensable expansión de las exportaciones. Una consecuencia de ese proceso fue la devaluación de 1948 en que la paridad del peso [mexicano] respecto al dólar se dejó flotar y pasó de 5.85 por uno a 6.80 y a 8.68 por uno al año siguiente. Tras un corto auge de las exportaciones provocado por esta devaluación y por la guerra de Corea, se volvió a presentar el problema del déficit en el intercambio comercial de México con el exterior, y en 1954 fue necesaria una nueva devaluación que puso la paridad respecto al dólar en 12.50 pesos. Fue entonces cuando, como reacción, empezó a gestarse la estrategia del llamado "desarrollo estabilizador", cuyo objetivo central era evitar nuevas devaluaciones deteniendo el alza acelerada de precios y salarios. Durante el gobierno de Ruiz Cortines esa estrategia detuvo la espiral inflacio-

naría que distorsionaba la estructura de las exportaciones y producía malestar entre los asalariados provocando huelgas, choques más o menos violentos con el gobierno y debilitamiento del control del sindicalismo oficial, sin el cual el tipo de industrialización inducido por el Estado habría sido políticamente inmanejable.

El efecto inmediato de la devaluación de abril de 1954 fue acelerar aún más la espiral inflacionaria, pero gracias a la disciplina política impuesta por sus líderes y el gobierno al movimiento obrero y a la mejora en la balanza de pagos, empezó a tomar forma la tan buscada estabilidad cambiaria, salarial y finalmente de precios. En los diez años siguientes el índice de precios apenas aumentó en un 50 por ciento. El esquema del desarrollo estabilizador mantuvo su eficacia hasta el año de 1973, en que la convergencia de una crisis económica nacional con otra internacional, le puso punto final. La economía mexicana volvió a sentir entonces los desagradables efectos de una inflación y de un déficit creciente en su balanza comercial. La época de las devaluaciones regresó en 1976. Empezó la afanosa búsqueda de una alternativa. El hallazgo de vastos yacimientos petroleros en el sureste mexicano a mediados de los setenta definió una salida momentánea para el país: volver a ser exportador sustancial de hidrocarburos ...

Por supuesto que ese "desarrollo estabilizador" implicó también una nueva era de la estabilidad política para el país, lo cual no evitó descontentos populares de proporción nacional entre grupos sociales de la llamada clase media (médicos y profesores) o del proletariado (el movimiento ferrocarrilero de 1958).

Dicha situación sociopolítica colaboró poderosamente para que la industria fílmica mexicana se mantuviera también estable a pesar de que una profunda crisis sentó sus reales. La crisis, generada en buena medida por el funesto monopolio Jenkins, se vio agravada, como en el resto del mundo, por la competencia de un nuevo medio propagador de efectos audiovisuales: la televisión. A ello se agregó una nefasta política de "puertas cerradas" que evitó la incorporación de nuevas generaciones de cineastas: so pretexto de la crisis, los sindicatos cinematográficos evitaron a toda costa el ingreso a la industria del necesario relevo generacional, con lo que el cine

mexicano cayó en un anquilosamiento estético y temático, lo que a su vez agudizó la pérdida de mercados iniciada en los años de la posguerra.

Pero, cuando menos en los restantes años de la década de los cincuenta, la crisis del cine mexicano fue ante todo una crisis estética ya que los volúmenes de producción se mantuvieron, en promedio, por encima de las noventa películas por año, alcanzando en 1953 la cifra récord de 118 producciones filmicas: la tasa más alta alcanzada por una cinematografía de habla hispana. Cabe advertir que esos productos cinematográficos fueron realizados con presupuestos cada vez más bajos, dando origen a lo que eufemísticamente se conoce como "churro mexicano": película realizada a destajo y con un mínimo rigor estético (años después el célebre historiador Gutierre Tibón definiría al cine nacional como "un chorro de churros de charros"). Este "churro mexicano" comenzaría a destinarse ya no sólo a un hipotético mercado interno, sino a determinados sectores sociales cuya indefensión cultural y cuya incapacidad para adquirir aparatos televisivos los obligó a continuar acudiendo a las salas cinematográficas como única opción de entretenimiento.

Como siempre, el Estado mexicano instrumentó políticas de ayuda a la ahora deteriorada industria del espectáculo fílmico: en 1953 el nuevo gobierno puso al frente del Banco Nacional Cinematográfico al licenciado Eduardo Garduño, funcionario que elaboró un plan muy discutido cuya idea central era la de fortalecer la unión de la burguesía cinematográfica con las distribuidoras dependientes del propio banco a fin de restar fuerzas al monopolio de la exhibición. Sin embargo, el famoso "Plan Garduño" no sólo demostró su inoperancia e ineficacia, sino que se prestó a una serie de corruptelas y errores que lo hicieron fracasar rotundamente en sus pretensiones de estimular "el buen cine" propiciando el surgimiento de nuevas "estrellas". Acaso fingiendo ignorancia, el funcionario no se dio cuenta que el enfrentamiento a

la mafia de Jenkins implicaba mucho más que buenos deseos o estrategias antimonopólicas.

Conforme la crisis estética del cine mexicano se fue agudizando, los principales integrantes de la burguesía cinematográfica, cada vez más sujetos al monopolio de la exhibición, se dieron a la tarea de patrocinar películas en color y *cinemascope* para atraerse a una nueva clase media urbana que ya no creía en los avatares propuestos por géneros anacrónicos y moralistas como el melodrama prostibulario, familiar y/o conyugal. Satisfechos de sus privilegios y sin afanes de superar la multicitada crisis, los demás miembros de esa burguesía cinematográfica se dedicaron a producir "nuevos" géneros para el mercado cautivo, o sea, las masas proletarias, campesinas y lumpenproletarias. Proliferaron entonces los dramas rancheros protagonizados por dos o más "estrellas", las cintas de luchadores enmascarados que terminarían por producir sus mitos e ídolos (El Santo, Blue Demon, La Sombra Vengadora), películas de "desnudos artísticos", *westerns* "a la mexicana", comedias urbanas de todo tipo, melodramas juveniles o religiosos, biografías edificantes, nuevas versiones sobre la Revolución Mexicana, adaptaciones literarias e infinidad de obras fílmicas de horror con las que se pretendió hacer competencia a los excelentes productos de la Hammer Films, ni más ni menos. Este cine adocenado, híbrido, cursi y elemental, en su mayoría tributario de los géneros hollywoodenses, produjo sin embargo sus "obras maestras", constituidas por películas que lograron superar la ramplonería y el pésimo gusto de sus congéneres. He aquí algunos ejemplos: la comedia ranchera *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952), el melodrama familiar *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1953), "westerns" como *Los tres Villalobos*, *La venganza de los Villalobos* (ambas de Fernando Méndez, 1954) o *Los hermanos de hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), el melodrama juvenil *Los*

jóvenes (Luis Alcoriza, 1960), adaptaciones literarias como *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960, película sobre la que hasta hace poco tiempo pesó una tan absurda como anacrónica censura), melodramas de humor negro como *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959), y cintas de horror al estilo *Ladrón de cadáveres* (1956) y *El vampiro* (1957,) ambas de Fernando Méndez. De lo anterior se deduce que Méndez fue, sin duda, el cineasta que mejor supo aprovechar la coyuntura de crisis para hacer interesantes aportaciones personales; ello se debió a su formación hollywoodense y a su capacidad para adaptarse a temas y estilos provenientes de "La meca del cine" (su película *El suavecito*, 1950, es ya un clásico de una frustrada "serie negra" mexicana).

Otros dos miembros de la prestigiada generación de cineastas surgida en los cuarenta, Roberto Gavaldón y Emilio Fernández, sostuvieron durante esta época el nacionalismo fílmico hasta agotarlo por completo: el primero realizando obras como *La escondida* (1955), *Macario* (1959), *Rosa blanca* (1960) y *El gallo de oro* (1964, sobre un argumento del afamado escritor Juan Rulfo); y el segundo filmando cintas como *La red* (1953) o *Una cita de amor* (1956). Ya en el terreno de las excepciones, imposible no hacer referencia a otros dos cineastas, ambos de origen español, que a lo largo de esta crítica etapa lograron imponer una auténtica visión de autor, lo que los hace doblemente importantes. Afincado en México desde fines de los treinta y luego de haber hecho carrera como actor y guionista, Luis Alcoriza debuta en 1960 como director fílmico con la ya citada película *Los jóvenes*; a partir de ese momento, y hasta 1964, Alcoriza filma una trilogía que lo colocará muy por encima de sus colegas mexicanos: el melodrama provinciano *Tlayucan* (1961); *Tiburoneros* (1962), un hermoso poema que elogia la vida libre, y *Tarahumara* (1964), sin duda la mejor película sobre

tema indigenista realizada en el país hasta esa fecha. Radicado en México desde 1946, Luis Buñuel ya había resurgido en nuestro país con la realización de *Los olvidados* (1950); justo en el periodo de crisis del cine nacional, Buñuel realiza sus otras obras maestras mexicanas: *El* (1953), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961, en coproducción con España), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964). Huelga decir que con estas obras el prestigio de Buñuel rebasó con mucho las fronteras nacionales para integrarse plenamente a la vanguardia del cine mundial. Pero en este caso, se trataba de un prestigio meramente personal y logrado a contracorriente del propio cine mexicano.

A fines de la década de los cincuenta el Estado logró por fin intervenir en la exhibición, anulando de facto el monopolio Jenkins y creando a su vez un monopolio estatal: la Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Pero tal medida no se tradujo en beneficios para el cine mexicano; por el contrario, éste siguió naufragando en los géneros más insulsos y en un comercialismo abyecto. Para 1961 la situación se torna presumiblemente intolerable debido a que los volúmenes de producción descienden abruptamente a menos de 70 películas en dicho año. El relativo repunte de los tres años siguientes no dice gran cosa: es resultado de las medidas desesperadas para demostrar que el cine mexicano sigue siendo un buen negocio, usufructuado por un pequeño grupo que ha desarrollado múltiples estrategias para sobrevivir a la crisis y aun enriquecerse a costa de las abismales contradicciones provocadas por la anquilosada e inafectada estructura industrial.

Mientras la industria fílmica mexicana se debatía en una aguda crisis, primero estética y ya después económica, cinematografías como la francesa, la inglesa y la norteamericana veían surgir a otras generaciones de cineastas que, tras de