El cine mexicano en 1920

por Federico Dávalos Orozco

1.

El arribo del cine sonoro a nuestro país, es sin duda, la nota más relevante ocurrida dentro del ámbito del cine nacional en el año de 1929.

El sonido marcó un antes y un después en el desenvolvimiento de la producción de películas y del lenguaje cinematográfico; su afianzamiento en nuestro país coadyuvó, al igual que en otros lugares, al verdadero nacimiento de una industria nacional del cine. Es decir, de un aparato productivo de películas más o menos sistemático y continuo, con características propias y distintivas que, por la ausencia de condiciones propicias, no pudo desarrollarse en la época muda más allá de algunos esfuerzos precarios, aislados y discontinuos.

En el año de 1929, estrechamente vinculados con la novedad del cine sonoro, se presentan dos fenómenos de enorme relevancia para el proceso conformador de la cinematografía mexicana. En medio de la total decadencia de la raquítica producción muda nacional, ocurren los primeros intentos locales de sonorización. Por otro lado, Hollywood inicia la producción de cine en castellano de donde surgirían, mas tarde, los cuadros técnicos y artísticos más importantes de nuestra cinematrografía.

Trabajos recientes[1] avalan esta hipótesis. La sola aparición del sonido no tuvo por sí misma la virtud de crear nuestro cine industrial, pero puede afirmarse que tal industria no puede comprenderse sin la sonorización, que funcionó como un catalizador, al conjuntar las peculiaridades y fenómenos por ella generados, con las circunstancias existentes en un medio y en una coyuntura favorables.

2.

A mediados de los veintes, madura ya la técnica para la sonorización fílmica, los grandes empresarios de Hollywood dudaban de su buena aceptación por parte del público. En 1926, la Warner Bros. a punto de quebrar, se arriesga y lanza *Don Juan* (dirigida por Alan Crosland) y en 1927 *El cantante de jazz* (del mismo director, con interpretaciones musicales de Al Jolson). El éxito de taquilla de estas películas obliga a las demás compañías a rectificar su actitud, disponiendo al poco tiempo de sus propios sistemas sonoros o de "sincronía".

Aunque por razones estéticas, también se habían opuesto al empleo del sonido notables realizadores y figuras del cine mudo como Chaplin o Eisenstein, la aparición de cintas importantes de Vidor, Clair y Strindberg, eliminaron en ellos toda reticencia. Fuera de estas preocupaciones teóricas y artísticas, Hollywood inundó el mercado de revistas musicales y otras cintas que hacían uso pletórico de los artificios sonoros.

El sonido no sólo representó nuevas ganancias para Hollywood, también originó problemas, ya que el idioma obstaculizó su difusión comercial fuera de los países angloparlantes. La misma Gran Bretaña protestó contra el cine hablado en "americano" y exigió que los *films* fueran doblados o actuados por intérpretes capaces de expresar "correctamente" la dicción inglesa. Un problema similar surgió más tarde con las primeras producciones en español producidas por los norteamericanos.

En nuestro país, fue *Submarino* (Frank Capra, 1928) la primera cinta sonorizada con ruidos incidentales que se conoció, siendo estrenada en el Teatro Imperial el 26 de abril de 1929. *La última canción (The Singing Fool*, 1928, de Lloyd Bacon) con Al Jolson, estrenada el 23 de mayo del mismo año en el Cine Olimpia, fue la primera película hablada y cantada exhibida en México.

Impresionado por la novedad, el público mexicano las acogió favorablemente. Las imperfecciones técnicas y la imposibilidad de comprender el inglés orientaron las preferencias hacia las películas musicales, pero con el paso del tiempo fue cada vez más evidente que el idioma se erigía en una barrera casi infranqueable entre el espectador nacional y el cine sonoro.

Por su parte, numerosos intelectuales mexicanos (Julio Jiménez Rueda, Alfonso Junco, Federico Gamboa, Carlos Noriega Hope y Rodolfo Usigli,

Federico Dávalos Orozco es egresado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales e investigador de su Centro de Estudios de la Comunicación. Ha colaborado en diversidad publicaciones y forma parte de un grupo que estudia, en la Cineteca Nacional, el cine mexicano.

entre otros) desde su primer contacto con el cine sonoro, se opusieron tenazmente a los *films* hablados y, conjuntamente con otros articulistas y editorialistas, desencadenaron una enérgica campaña en su contra encabezada por el diario *El Universal*. Unos imaginaron que, con los nuevos recursos técnicos del cine, el teatro vendría a menos o desaparecería totalmente, pero sobre todo vieron en el idioma inglés de las cintas un atentado al castellano, a nuestro patrimonio cultural y a nuestra nacionalidad, así como una arma poderosa y sutil de penetración por parte de los Estados Unidos que fue definida por Alfonso Junco como una "invasión pacífica"[2]. Los resultados de tan bien orquestada campaña fueron más bien pobres: se logró que el presidente Emilio Portes Gil emitiera, en mayo de 1929, un decreto prohibiendo en las películas intertítulos en un idioma diferente al español. Asimismo, los productores norteamericanos suprimieron los diálogos en inglés, dejando la música y los efectos sonoros.

Es interesante señalar, con Emilio García Riera, cómo "la oposición (de los intelectuales) a oir o leer en las pantallas de cine mexicano el idioma inglés, provino menos de un nuevo nacionalismo progresista alentado por la Revolución, como podría creerse, que de un conservadurismo porfiriano y aún pre-porfiriano todavía actuante en la realidad del país..."[3]. En cualquier caso, era evidente la urgencia de hacer películas en español. El atractivo que para los públicos de América Latina y España representaba el poder escuchar, hablar y cantar en nuestro idioma era imponderable, con lo cual se favoreció el desarrollo de la cinematografía nacional.

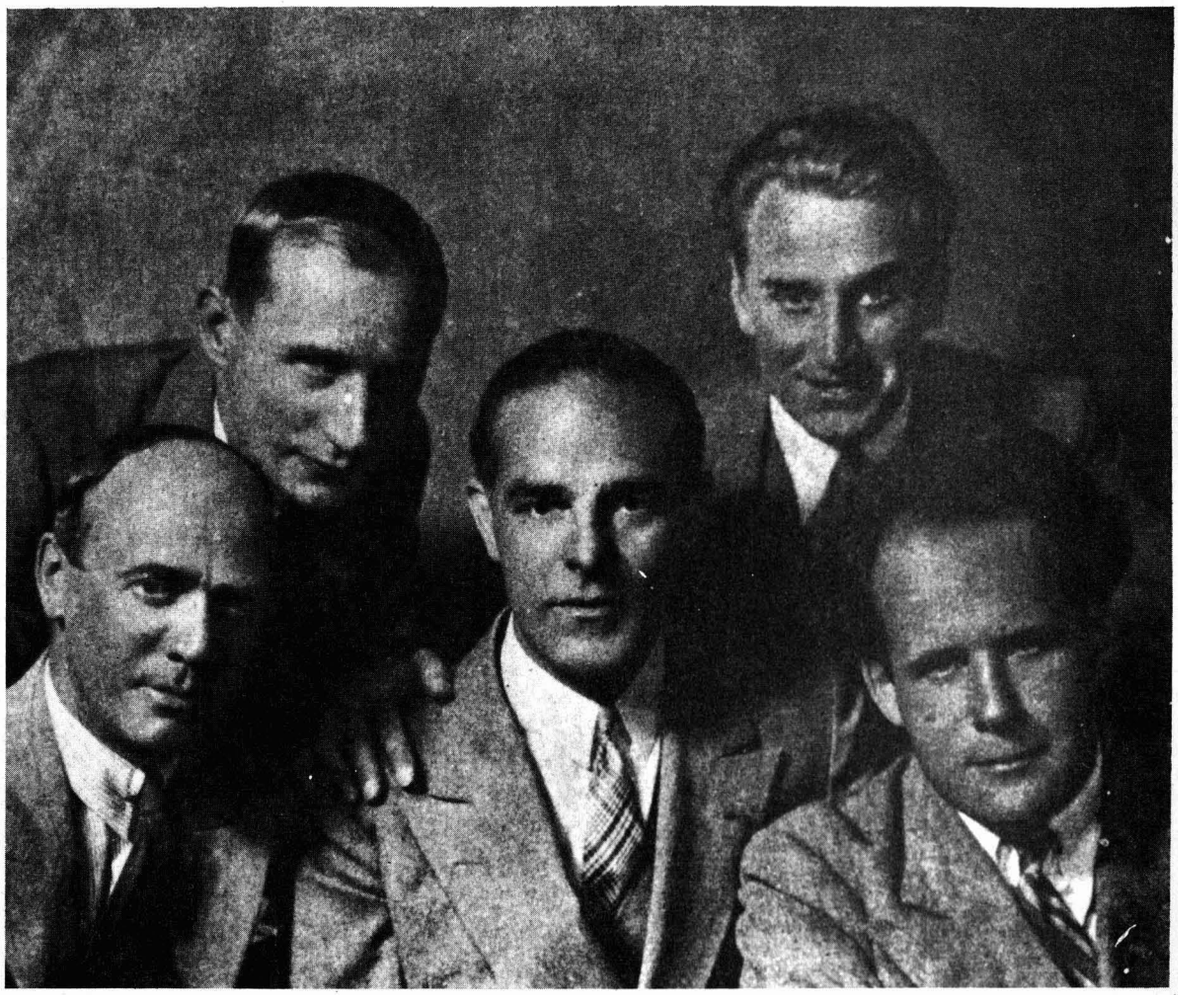
José Mojica y su pareja en una película hispana.

Sin embargo, la inferioridad técnica y financiera de los países de habla castellana proporcionó una ventaja inicial a los Estados Unidos. Para superar la barrera del idioma y acallar las protestas levantadas en su contra, Hollywood ensayó varios recursos, ninguno de los cuales rindió buenos resultados. Además de suprimir los diálogos en inglés dejando sólo la música, cantos y ruidos incidentales, dobló cintas al castellano que la mezcolanza de acentos se encargó de hacer fracasar; o bien, optó infructuosamente por que un narrador diera cuenta de las peripecias de los héroes.

En consecuencia las soluciones más eficaces que se encontraron fueron, por un lado, la subtitulación inicial de copias para el mercado latinoamericano, que el alto índice de analfabetismo prevaleciente hacía parcialmente inoperante. Para el caso de que el público rechazara por una u otra causa las cintas subtituladas se decidió también producir, con intérpretes hispanohablantes, cintas dirigidas al público de ese idioma, o bien versiones en castellano de películas exitosas o potencialmente taquilleras sustituyendo parcial o totalmente al elenco original.

La última solución no era muy descabellada si pensamos en el atractivo que la "Meca del Cine" siempre representó. Vivían en ella gente de las más diversas procedencias incluyendo varias *stars* que actuarían en dichas películas, contratando de fuera al personal faltante. Por añadidura, en Hollywood trabajaban las luminarias de origen mexicano que habían alcanzado reconocimiento internacional en la época muda como Ramón Novarro, Dolores del Río, Lupe Vélez, Gilbert Roland, Raquel Torres, Mona Rico, etc. Se encontraban también numerosos exiliados a causa de la Revolución y conflictos subsecuentes, desempeñando tareas técnicas y artísticas como Emilio Fernández. Estos mexicanos trabajarían con otros latinoamericanos (argentinos, chilenos, cubanos, etc.) y españoles. Con estos elementos, se realizaron los *films* destinados al público de habla española a los que se dió en llamar cine "hispano". El resultado fue bastante extraño y repelente. Se caracterizaba por mistificar o deformar hasta el ridículo, aquello que a los ojos de los productores, era lo peculiarmente latino o "hispano". Este deseo de encontrar una "media" cinematográfica que integrara los diversos gustos, modos de hablar y costumbres, partía de la necesidad de elaborar productos estandarizados para la enorme masa de habla española. Pero, sobre todo, el cine "hispano" reflejaba la soberbia cultural de nuestro poderoso vecino y una cierta estrechez mental

Arcady Boytler, Eduard Tisse, Antonio Moreno, Grigoriv Alexandrov y Serguei Einsenstein en México 1931.



"que convertía lo extranjero, por el simple hecho de serlo , en exótico"[4].

La producción "hispana" se inició en 1929 con muchos bríos (5 películas ese año y 40 en 1930), pero de inmediato decayó (de 20 en 1931 a 2 en 1936), tanto por las causas anotadas arriba, como por el intento fallido de promover al estrellato a los actores de habla castellana que no pudieron desplazar a las estrellas del *star system* hollywoodense, tan arraigadas en la conciencia del público.[5]

A pesar de su estrepitoso fracaso, la importancia del cine "hispano" es fundamental, no sólo para el cine mexicano, sino también para el resto del cine latinoamericano y español. Al coincidir numerosas personas preparadas en las más diversas ramas de la producción en un cine carente de futuro, se favoreció su repatriación y su incorporación a los cines castellanos locales.

Esta situación potencialmente ventajosa fue capitalizada por empresarios mexicanos que tuvieron la audacia de arriesgar grandes sumas de dinero en la producción de cintas, trayendo desde Hollywood personal y equipo. Tal es el caso de *El águila y el nopal, Contrabando, La mujer del puerto*, y notoriamente, *Santa*. Estas producciones aportaron al cine nacional varios técnicos como los sonidistas José y Roberto Rodríguez y B. J. Kroeger y el fotógrafo Alex Phillips; actores como Alfredo del Diestro, René Cardona y Ramón Pereda; directores como Antonio Moreno, John H. Auer y Chano Urueta.

3

Al mismo tiempo que los Estados Unidos impulsaban el cine hablado en castellano, el impacto del cine sonoro en México acicateó la experimentación con técnicas de sonorización. La precaria producción silente fue cediendo lugar a algunos ensayos de películas habladas que, al parecer inician la búsqueda de un cine nacional capaz de incorporar dichas técnicas.

En este contexto se produjeron en 1929 *Dios y ley* y *El águila y el nopal,* los primeros largometrajes mexicanos hablados conocidos hasta ahora. De estas cintas, desafortunadamente olvidadas, ya no se conservan copias y las escasas noticias que de ellas existen, provienen de su reciente rescate, logrado mediante paciente investigación hemerográfica.

Dios y ley fue producida, dirigida, escrita y protagonizada por Guillermo Calles *El Indio*, en California, Estados Unidos. El argumento, de corte indigenista, trataba sobre el idilio entre un indígena y una joven blanca en el Istmo de Tehuantepec.[6]

El águila y el nopal fue rodada en México; la dirigió y produjo Miguel Contreras Torres e intervinieron en el reparto Roberto *Panzón* Soto, Joaquín Pardavé, Carlos López *Chaflán* y Ramón Armengol, entre otros. La cinta consistía en una sucesión de cuadros que ampliaban algunos de los *sketches* que la compañía del *Panzón* Soto representaba en los teatros de revista de la capital del país.[7]

El Indio Calles —de largos antecedentes en Hollywood— y Contreras Torres —ex oficial carrancista— seguramente retomaron, en sus primeros encuentros con las complejidades de la técnica sonora, los temas y asuntos de exaltación mexicanista, a los que ambos fueron muy afectos en su producción silente de los veintes y que continuarían ejercitando en sus posteriores trabajos en la industria. Por otro lado, si nos atenemos a los resultados de sus cintas sonoras, es evidente que ninguno logró asimilar los nuevos requerimientos formales que impuso la sonorización.

Estos primeros ensayos sonoros culminan con *Santa* (Antonio Moreno, 1931) pasando por cintas menos conocidas como *Abismos o Náufragos de la vida* (Salvador Pruneda, 1930), *Soñadores de la Gloria* (Miguel Contreras Torres, 1930) y *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla, 1930). La importancia de *Santa* reside en el esfuerzo financiero y de producción, desplegado para reunir en su realización a los elementos, técnicos y artísticos, formados exlusivamente para el rodaje de la cinta*. La película, grabada con sonido directo, superó las deficiencias técnicas de sus predecesoras. El trasfondo argumental, que estableció el estereotipo cinematográfico nacional de la prostituta, aseguró su éxito comercial. Los resultados de taquilla, el despliegue económico y publicitario y la técnica de sonorización, fueron razones suficientes para que los cronistas y gacetilleros de las páginas de cine la consideraran la película inaugural de la cinematografía nacional. A pesar de su evidente nacionalidad mexicana, *Santa* se resiente del ambiente "hispano" peculiar de las producciones en las que Moreno estaba habituado a participar.

Ante todo, las seis películas anteriores mostraron a las claras que en México era posible filmar con sonido, a la par que iniciaron la exploración de temas que afianzaron el incipiente mercado subcontinental. Aquí es necesario recalcar el carácter comercial que se atribuyó a la industria mexicana del cine desde el principio. Como era natural, su organización, sus métodos de producción y exhibición se propusieron reflejar el modelo establecido por Hollywood.

Con el paso del tiempo, después de crear la comedia ranchera —amable idealización de la estructura feudal y del folclor en el ámbito rural— y de la favorabilísima coyuntura que significó la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano desplazaría del mercado de habla castellana a los cines "hispano", argentino y español, para convertirse en el medio de comunicación de masas más influyente en América Latina hasta la década de los cincuentas. Aunque ha sido casi olvidado, todo comenzó la noche del 26 de abril de 1929 en el Teatro Imperial de la ciudad de México cuando "a la mitad de la película, el público comenzó a pedir a gritos que se suprimieran los ruidos y volviera el acostumbrado dulce silencio de siempre, roto sólo por las notas melancólicas de una pianola ejecutando un lánguido *blues*." [8]

* Estos fueron, el director Antonio Moreno, el fotógrafo Alex Phillips, los intérpretes mexicanos Lupita Tovar y Donald Reed y los sonidistas Roberto y José Rodríguez.

El autor agradece la valiosa colaboración de Mariclaire Acosta en la redacción del presente artículo.

NOTAS

[1] Véase:
Emilio García Riera. *1929. México ante el cine sonoro*, "Introducción". Mimeo. Departamento de Investigación de la Filmoteca de la UNAM. 22 p. María Luisa López-Vallejo y García. "Las primeras películas sonoras mexicanas", *Archivo de cine nacional*, supl. de la revista *Cine*, México, v. 1, n. 1. febrero de 1978, pp. 1-8.
Luis Reyes de la Maza. *El cine sonoro en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXXII). 271. p

[2] Luis Reyes de la Maza. *op. cit.* p. 95-97.

[3] Emilio García Riera, *op. cit.* p. 11.

[4] Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1. México, Era, 1969, p. 22.

[5] Emilio García Riera. *1929, México ante el cine sonoro. op. cit.* p. 15.

[6] María Luisa López-Vallejo y García. *op. cit.*

[7] *Ibid.*

[8] Luis Reyes de la Maza. *op. cit. p. 15.*