CUANDO EL CINE MEXICANO SE HIZO INDUSTRIA ■ EMILIO GARCIA RIERA ■

En 1936, año en el que se realizó la cinta de Fernando de Fuentes *Allá en el Rancho Grande*, punto de partida del cine industrial mexicano, el país vivía una intensa tensión política. El gobierno del presidente Cárdenas hacía temblar al burgués, proponía a los capitales extranjeros motivos de preocupación y movilizaba a las masas populares al tenor de consignas claramente izquierdistas.

Sin embargo, nadie hubiera supuesto todo eso a la vista del raquítico y artesanal cine mexicano de entonces. Experiencias tan interesantes como *Redes*, cinta de Fred Zinnemann, Paul Strand y Emilio Gómez Muriel producida en 1934 por la Secretaría de Educación Pública, o *Vámonos con Pancho Villa*, película de Fernando de Fuentes financiada en 1935 por la nueva productora CLASA con fuerte respaldo oficial, significaban desde luego esfuerzos –poco retribuidos en el orden económico– para marcar la pauta de un cine acorde con las exigencias sociales y políticas del momento. Pero la verdadera pauta de una producción constituida a lo más por 20 y pico cintas anuales la daban los melodramitas familiares de clase media que clamaban por una mamá poderosa y capaz de preservar a todos de los peligros de la historia (ejemplo típico: *Madre querida* de Juan Orol, ésa sí muy exitosa en taquilla). Cada uno de los productores que se aventuraba a invertir sus precarios capitales apenas salvados de la Revolución en una empresa cinematográfica, lo hacía cruzando los dedos, temeroso de la ruina total. No había Banco Cinematográfico que financiara ni organismos de distribución y exhibición que aseguraran la salida al mercado de esas pobres películas obligadas a competir en condiciones muy desventajosas con las cintas del poderosísimo Hollywood de entonces.

Sin una sola estrella digna de tal prestigio, el cine nacional debía oponer a Greta Garbo, Clark Gable o Gary Cooper, las muy caseras figuras de Adriana Lamar, Ramón Pereda o Juan José Martínez Casado, o a los *cast of thousands* de Cecil B. de Mille, una docena de extras inmovilizados dentro de sus *smockings* de tercera mano, y a las aparatosas reconstrucciones de escenarios seudo bíblicos o romanos, los lóbregos *sets* de los estudios México-Films. En esas condiciones, los productores se daban de santos si sus películas tenían regular éxito entre el escueto público nacional. Es natural entonces que muchos de ellos alcanzaran sólo a producir una película y desaparecieran después del panorama.

Pero en 1936 ocurrió el milagro. Al mismo De Fuentes que había dado con *El compadre Mendoza* y con *Vámonos con Pancho Villa* muestras de gran capacidad en el aprecio del fenómeno revolucionario (aun desde posiciones estrictamente pequeñoburguesas) se le ocurrió insistir en un género muy frecuentado por el cine mexicano desde su época muda: el melodrama ranchero, claramente influido por una tradición teatral española. Así salió a la luz *Allá en el Rancho Grande* con toda su teoría de arrogancias y noblezas terratenientes, su nostalgia de la Arcadia bucólica y su implícito rechazo a la Reforma Agraria. Un joven caporal obediente y sumiso al amo se concretaba a reprocharle a éste que quisiera hacer uso del por lo visto no tan anacrónico derecho de pernada en la persona de su novia. Ese era todo el intríngulis de una historia adobada con las gracias de borrachines al modo *Chaflán* y alcahuetas al estilo Emma Roldán y con frecuentes desahogos reaccionarios en los diálogos.

Esa imagen de un México reducido a los límites del rancho donde todo el mundo se protege entre canciones típicas de las inminencias históricas, tuvo la virtud de entusiasmar, no sólo al público nacional, sino al latinoamericano. De pronto, Tito Guízar compitió en el corazón de muchas dominicanas o nicaragüenses (más que en el de las mexicanas, por cierto) con Robert Taylor o Tyrone Power, y así nació la primera verdadera estrella de cine mexicano. Y no sólo eso: Gabriel Figueroa, descubridor de la vocación plasticista de la naturaleza del país, dio a nuestro cine su primer premio internacional, el de la mejor fotografía, en el festival de Venecia. Mientras la expropiación petrolera o el apoyo a la República Española situaban a México en la vanguardia política del mundo, *Allá en el Rancho Grande* lo definía a ojos de millares y millares de espectadores de cine como un territorio ajeno a otras inquietudes que no fueran las del corazón sentimental o las de la guitarra.

Así, a contrapelo de su proyección política, México encontró un camino industrial para su cine. Al año siguiente, en 1937, se harían 38 películas, 13 más que en 1936, y como era de prever, más de la mitad de ellas serían réplicas de *Allá en el Rancho Grande*: *Las cuatro milpas, Amapola del camino, Bajo el cielo de México, Adiós Nicanor, Jalisco nunca pierde, Así es mi tierra, Ojos tapatíos, Huapango. Allá en el Rancho Chico (of course), La Zandunga*, etcétera. Y la ola continuó en 1939; entre 57 películas producidas (el avance cuantitativo era espectacular), se contaron más de veinte exaltaciones folklóricas; *Tierra brava, México lindo, La tierra del mariachi, Un viejo amor, Canto a mi tierra*, etcétera. A notar que ése fue el año en que otro charro cantor, Jorge Negrete, logró erigirse ante el público nacional como competidor con ventaja de Tito Guízar: si la imagen algo relamida de éste satisfacía los gustos extranjeros, Negrete caía mejor a los entusiastas de lo macho y lo arrogante. De cualquier modo se contaba ya con dos estrellas auténticas, amén de otras dos que se reintegraron al cine nacional con todo y su fama hollywoodense: José Mojica y Lupe Vélez.

Sin embargo, el panorama no era muy halageño. El afán imitativo –nunca fue característica de los productores mexicanos su originalidad o su valor en la exploración de nuevas vías– había saturado de folklore el incipiente mercado natural del cine nacional. En 1939 casi no se hicieron películas rancheras; la producción bajó a 37 películas, lo que no dejaba de ser grave, porque,

Allá en el Rancho Grande

mientras tanto, la primera organización sindical del cine mexicano, la UTECM, había visto subir el número de sus agremiados de 91 en 1935, año de su formación, a 410. Ya se le planteaba, pues, un problema de demasiadas bocas que mantener a una industria aún descapitalizada: los 15 millones de pesos invertidos en la producción de películas, de 1931 a 1938, se habían esfumado en su mayor parte. Eso fue así porque otra característica de los productores de cine mexicano era y siguió siendo– la de no reinvertir lo ganado con sus películas; a la pequeña burguesía, el fantasma de la revolución la había habituado a guardar cumpulsivamente sus dineritos o a meterlos en negocios más seguros (la especulación con terrenos, por ejemplo).

El Estado, por su parte, intentaba apoyar al cine nacional con medidas administrativas. En octubre de 1939, un decreto del presidente Cárdenas impuso a todas las salas cinematográficas del país la exhibición de por lo menos una película mexicana al mes. Por otra parte, eran favorecidas películas "de aliento" (el término se emplearía mucho después) como *La noche de los mayas* o *Los de abajo*, ambas de Chano Urueta.

Pero lo cierto es que el cine mexicano parecía condenado a una tremenda crisis: exhausta la gallina de los huevos de oro, o sea, el melodrama ranchero, sólo un productor (Jesús Grovas) y un director (Juan Bustillo Oro) parecían ser capaces de dar a su trabajo una continuidad industrial. En 1939, ambos obtuvieron un gran éxito con *En tiempos de don Porfirio,* evocación nostálgica que aspiraba a refugiar al cine nacional y a su público en un limbo prerrevolucionario; otra vez, el desistimiento de aceptar la historia. Y si en 1940, la producción siguió bajando (29 películas) y todo el cine nacional se dispuso a languidecer calculadoramente, por si subía a la presidencia Almazán y desaparecía con él el "peligro" socialista, Grovas y Bustillo Oro lograron uno de los pocos éxitos taquilleros del año: *Ahí está el detalle*, que convirtió a *Cantinflas* en la estrella más popular que haya tenido jamás el cine de habla castellana.

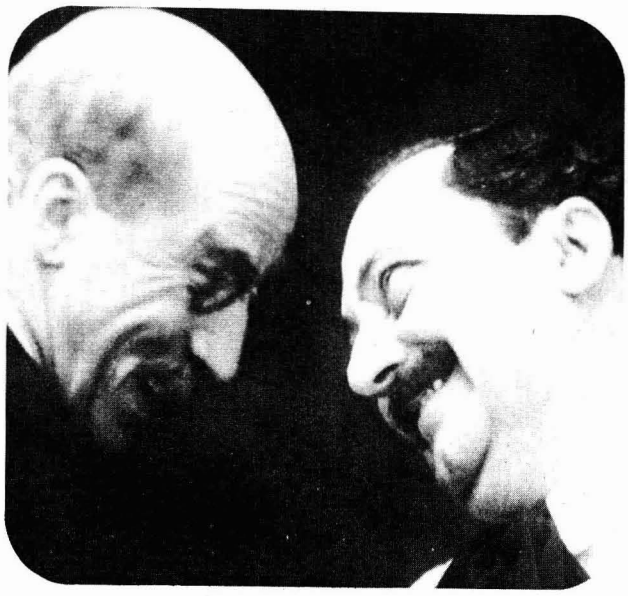
Con todo, el cine porfiriano de Grovas y Bustillo Oro no bastaba para dar cuerpo a una industria que tenía su primera gran crisis antes de existir cabalmente como tal. Pero en 1941, cuando Avila Camacho sube al poder, la guerra mundial se generaliza para desgracia de millones y millones de seres humanos y para fortuna del cine mexicano. Ni aun un cine con tan manifiesta vocación a la languidez y a la irresponsabilidad puede desconocer las grandes ventajas que la situación le ofrece. La producción del cine norteamericano tenderá a disminuir, como es lógico, pero lo más importante no es eso, sino el apoyo que los propios norteamericanos darán al cine nacional (dinero, maquinaria y refacciones, instrucción técnica). Hasta ese momento el de la Argentina ha sido el mayor cine en castellano, tanto por el volumen de su producción como por su éxito en el mercado latinoamericano: ninguna actriz del cine mexicano, por ejemplo, puede competir con Libertad Lamarque o con Niní Marshall *Catita* a ojos limeños, bogotanos o caraqueños. Pero los Estados Unidos preferirán apoyar la cinematografía de un país aliado como México sobre la de un neutral tan sospechoso como lo era la Argentina en el campo de batalla ideológico, político y económico que representa el mercado latinoamericano. Le tocará, pues, al cine argentino enfrentar una terrible crisis de la que aún no sale y ceder a México el primer lugar de producción de cine en castellano. Un hecho indicativo de todo ello: se especula con la necesidad de hacer una biografía de Bolívar que exalte el panamericanismo a efectos de movilización, y se habla en Hollywood de que la protagonizará Robert Donat, o Gary Cooper, o Paul Muni, o S.Z. Sakall (dato totalmente falso porque no recuerdo bien quiénes eran los verdaderos candidatos). Al final, quedan en plena libertad de hacerla, sin interferencia norteamericana, pero con evidente apoyo, Jesús Grovas (productor) y Miguel Contreras Torres (director), y así sale el *Simón Bolívar* encarnado por Julián Soler que se beneficia con una gran promoción en toda Latinoamérica.

En 1941 casi no se advierte aún la superación de la crisis, puesto que sólo se producen 37 películas, apenas 8 más que en 1940. Pero los signos son muy alentadores para la industria: termina la hegemonía de Grovas cuando otras tres productoras –la Filmex de Wishnak y Walerstein, la Films Mundiales de Agustín J. Fink y la Posa Films de *Cantinflas* y socios– aparecen como sus dignas competidoras. La Filmex produce una adaptación de *El conde de Montecristo* dirigida por Chano Urueta, que señala dos hechos importantes: por una parte, convierte definitivamente a Arturo de Córdova en una nueva estrella del cine nacional; por la otra, inicia un abordaje de las obras célebres de la literatura mundial, muy facilitado por el simple hecho de que en tiempo de guerra no hay quien reclame los derechos de autor. Para mayor fortuna del cine nacional, debutan en 1941, sus años de suerte, dos realizadores que habrán de ser los pilares de un "cine de calidad" sin el que no hay industria posible: Emilio Fernández, el *Indio*, con *La isla de la pasión*, y Julio Bracho con *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (película esta última que pretende vagamente ser una sátira de los desahogos nostálgicos a lo Bustillo Oro).

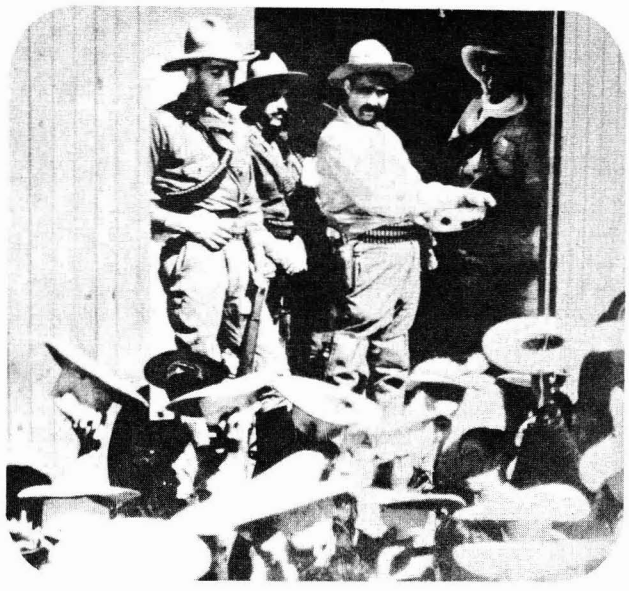
Los acontecimientos de los años posteriores marcarán un camino ascendente que sólo terminará con la guerra. En 1942, se crea al fin el Banco Cinematográfico "por iniciativa del Banco Nacional de México y con el respaldo moral del presidente Avila Camacho"; se capitaliza aún más a Grovas para que haga unas 20 películas al año y para que, dentro de un típico proceso económico de concentración, vayan abandonando el terreno los pequeños productores incapaces de competir con tamaño gigante; el periodismo cinematográfico (críticos y cronistas se agrupan en una Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos) es emplazado a defender a como dé lugar al cine nacional, con el consiguiente anatema contra los *snobs* extranjerizantes, pues ya los había; otra estrella mexicana de Hollywood, Ramón Novarro (ya muy de capa caída en la época) es traído al país para protagonizar *La virgen que forjó una patria*, de Julio Bracho; gracias a *El peñón de las ánimas*, de Miguel Zacarías, surge, como alternante de Jorge Negrete, la estrella femenina que tanta falta hace: María Félix, cuya gran belleza producirá estremecimientos no exentos de orgullo patrio; el director Ismael Rodríguez y el actor y cantante Pedro Infante tienen debuts que no permiten apreciar la importancia que ambos llegarán a tener en el cine mexicano.

Pero 1943 será aún más brillante. Se llega a producir un total de 70 películas, cifra nunca alcanzada hasta ese momento por ningún cine de lengua castellana; pero la euforia se hace incontenible, sobre todo, gracias a los primeros grandes triunfos del *Indio* Fernández: *Flor Silvestre*, de tema revolucionario, y *María Candelaria*, de tema indigenista. Ambas películas, muy mexicanistas, son vehículo para la incorporación al cine nacional de Dolores del Río, otra estrella mexicana de Hollywood, y para la afirmación de las famas del emotivo actor Pedro Armendáriz y del fotógrafo Gabriel Figueroa. Pero, además, Fernando de Fuentes realiza una *Doña Bárbara* que representa a la vez que un homenaje al panamericanismo, la consolidación de María Félix como gran aspirante a mito. Julio Bracho instala el tema social (aparente) en un contexto citadino con la muy celebrada *Distinto amanecer*; Miguel Contreras Torres rinde tributo a la literatura nacional con su versión de *La vida inútil de Pito Pérez*. Todo ello da fe sin duda de una notable elevación del nivel de las ambiciones culturales y estéticas.

Sin embargo, al margen de que el paso del tiempo haría muy discutibles las valoraciones de la época, lo cierto es que las películas de Fernández y Figueroa fueron las que suscitaron por primera vez la atención del mundo para el cine mexicano. Unicamente Buñuel lograría en el futuro otro tanto). Y no sólo por los



El compadre Mendoza



Vámonos con Pancho Villa

abundantes e importantes premios obtenidos en festivales internacionales: a ojos de europeos y norteamericanos, las películas del *Indio* representaron el acceso a un mundo desconocido por vía de un estilo al que no quitaban originalidad sus muy claros antecedentes eisenstenianos (*Que viva México*). Fernández fue para el mundo *todo* el cine mexicano, en la misma medida en que, después, Kurosawa y Bergman serían *todo* el cine del Japón y de Suecia. Otra cosa es que Fernández no tardara mucho en revelar sus tremendas limitaciones y que, al eclipsarse su estrella internacional, se eclipsase también la del cine mexicano.

En 1944, diríase que el cine nacional tenía todo cuanto necesitaba: base financiera, base industrial, un buen grupo de estrellas, directores de talento, impunidad para asaltar la literatura universal en busca de temas (en sólo dos años, 1943 y 1944, fueron adaptados para películas mexicanas Shakespeare, Verne, Maupassant, Margall, Sudermann, Pérez Galdós, Henri Bataille, Gallegos, Salgari, Zweig, London, Alarcón, Florencia Barclay, Hugo Conway, Jorge Ohnet, Xavier de Montepin, Blasco Ibáñez y algún otro), amén de un público fiel. El número de películas producidas siguió subiendo (se hicieron 75 en 1944) y la cinematografía quedó convertida, según se decía, en la tercera industria del país. En vista de tan halagüeñas perspectivas, se integró una Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas encargada de otorgar los *Arieles* con que se premiarían los mejores esfuerzos cinematográficos, al modo de los *Oscares* de Hollywood. Hasta eso se tenía en esa época en la que la llegada de aristócratas refugiados de la guerra, como el rey Carol de Rumania, dio a la vida capitalina un toque cosmopolita, de gran mundo, que se acordaba bastante bien con la primera oleada de optimismo burgués posterior a la Revolución.

El "peligro" del socialismo parecía lejos y muy cerca, en cambio, la perspectiva de grandes negocios. Proliferaban en el cine los

dramas mundanos, bien burgueses, en los que podía verse a una María Félix vestida por modistos famosos atormentando a caballeros con elegantes canas en las sienes. Claro que, en compensación, Dolores del río y Pedro Armendáriz seguían sufriendo todas las torturas de la mexicanidad más mexicana en las premiables películas del *Indio*, pero eso era para muchos simple folklore y color local.

Todo iba bien para un cine mexicano que había entrevisto la posibilidad de ser de la "alta". Por eso, el jefe de censura de entonces, Felipe Gregorio Castillo, echó una mirada despectiva al pasado silvestre y artesanal y declaró que en los nuevos tiempos ya no se permitiría hacer películas como *El compadre Mendoza*. El melodrama podía seguir siendo la base sustentadora del cine nacional, pero ahora debía oler bien, como corresponde a un nuevo rico.

Lo malo es que la guerra amenazaba con terminar, y con ella, la época de las vacas gordas. Ante esa ominosa perspectiva, empezaron a agitarse las "aguas estancadas del cálculo egoísta": si en 1944 debutaron 14 directores (entre ellos Roberto Gavaldón con *La barraca*, que ganó el primer *Ariel*), en 1945 se inició la famosa política sindical de puerta cerrada, que aseguraba para los que ya estaban dentro de la industria el reparto de un botín que amenazaba con reducirse, y sólo debutó un director. (En los años siguientes, los nuevos directores podrían contarse con los dedos de las manos.) Además, estalló una guerra sindical entre las infanterías del cine, esto es, los técnicos menores y los empleados de las salas (proyeccionistas, acomodadores, etcétera) y la aristocracia encabezada por los actores famosos. *Cantinflas* y Negrete fueron los líderes de un movimiento de reivindicación de los derechos de los ricos en contra del avorazamiento de los líderes venales (que sí lo eran) de los pobres. Después de una serie de escaramuzas que incluyeron una célebre bofetada de Enrique Solís a Gabriel Figueroa y el acuartelamiento en los estudios cinematográficos de estrellas improvisadas en fusileros no muy convincentes, se consumó la división, legitimada por un laudo del presidente Avila Camacho: los pobres y sus líderes más o menos corruptos se agruparían en el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), con prohibición de hacer películas de largo metraje; las estrellas y sus alternantes, directores, fotógrafos, etcétera, en el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), mismo que se encargaría, sobre todo, de asegurar el cumplimiento de una consigna: entre menos burros, más olotes.

Por lo demás, los norteamericanos, ya pasada la guerra, se dedicarían a cobrarse con fe su no muy desinteresada ayuda al cine nacional. Por medio de distribuidoras (la Columbia, por ejemplo, se llevaría una buena parte de las enormes ganancias producidas por las cintas de *Cantinflas*), productoras subsidiarias (la Ramex, por ejemplo, era una pequeña RKO mexicana), participación importante en las acciones de los estudios Churubusco, los más grandes del país, que fueran fundados precisamente en 1945, y toda suerte de combinaciones y arreglos, el capital norteamericano influiría decisivamente en la marcha ulterior del cine nacional. A eso no fue ajena la creación por parte de los productores de una poderosa mafia (también funcionaba ahí el "entre menos burros", etc.) generada a su vez por un monopolio de la exhibición: el monopolio del famoso norteamericano poblano William Jenkins.

Así se cerraba el ciclo de formación de la industria iniciado nueve años antes. Capital y trabajo se las arreglaron para crear un sistema inconmovible que debía hacer continua la inmovilidad. De ahí en adelante, el cine mexicano frecuentaría cabarets, ranchos, hogares pobres y de clase media y un universo seudo revolucionario muy institucional para difundir toneladas de canciones, regañar a los jóvenes, ensalzar las glorias folklóricas del villismo, celebrar la esquizofrenia y la paranoia, todo bajo el signo inmutable del melodrama. Ese cine, aparte del caso muy excepcional de Buñuel, no dejaría de producir cosas interesantes y de valor cuando menos creía hacerlo (por ejemplo, las películas cómicas de *Tin Tan* y Martínez Solares, los melodramas de Alberto Gout con Ninón Sevilla, las sagas populacheras de Ismael Rodríguez, los *westerns* de Fernando Méndez), pero lo previsto era otra cosa: se trataba de mantener por una eternidad las mismas estrellas famosas, los mismos directores prestigiosos, los mismos sistemas financieros y sindicales y las mismas convenciones temáticas.

La industria, pues, se había formado no para desarrollarse, sino para desmentir el paso del tiempo. Se cumplía de tal manera el sueño pequeñoburgués de un pequeño mundo perfectamente protegido, y se esperaba que el público —el público humilde del cine mexicano— tampoco se desarrollase, en bien de todos. No en balde el público de lengua castellana más seguro para el cine nacional era el analfabeto, o sea, el que no podía leer los subtítulos de las películas extranjeras. Si para el cine la historia quedaba reducida a un cementerio de héroes inertes y la política era declarada inexistente, y si la censura contribuía poderosamente a que así fuera, no cabe advertir en ello sino la persistencia de una aberración de principio, la que supuso construir una industria burguesa con mentalidad de pequeñoburgués.

Se requeriría el paso de veinte años, nada menos, para que el primer concurso de cine experimental empezara a cambiar el panorama en virtud de las nuevas exigencias impuestas por una evolución cultural (nuevo público, nueva crítica). Pero el nuevo cine mexicano debería luchar (y todavía lucha con muchas desventajas) en contra de las nefastas consecuencias (industriales, culturales, artísticas) de un absurdo vacío generacional, el vacío resultante de los veinte años durante los cuales la industria pugnó por asegurar su existencia eterna con la inmovilidad más pétrea.