

ÍNDICE

- **INTRODUCCIÓN...2**
- **MARCO HISTÓRICO4**
- **CUERPO DEL TRABAJO...10**

CAPÍTULO I. LA CRISIS DEL CINE RANCHERO10

CAPÍTULO II.CANTINFLAS..13

CAPÍTULO III. LOS PELADOS Y EL PACHUCO..15

CAPÍTULO IV. LA FAMILIA...18

CAPÍTULO V. EL EQUIPO.21

CAPÍTULO VI. MARÍA FÉLIX24

CAPÍTULO VII. PEDRO INFANTE E ISMAEL RODRÍGUEZ..26

CAPÍTULO VIII. LA CIUDAD PROLETARIA..28

CAPÍTULO IX. LAS RUMBERAS Y EL ARRABAL..31

CAPÍTULO X. EL ASCENSO SOCIAL DEL PUEBLO.34

CAPÍTULO XI. LOS LUCHADORES37

CAPÍTULO XII. CINE DE GÉNEROS...38

- **Vampiros y esqueletos38**
- **Ciencia-ficción a la mexicana39**
- **A ganarle a Walt Disney.39**
- **Espaldas mojadas40**
- **Cine independiente..40**
- **FILMOGRAFÍA...42**
- **CONCLUSIONES..44**

BIBLIOGRAFÍA..46

A. INTRODUCCIÓN

Las películas (producto principal de la cinematografía) ya sean proyectadas en salas especiales o a través de la televisión, constituyen una industria – espectáculo – entretenimiento fundamental de los tiempos modernos. Es difícil concebir y entender el mundo actual sin el cine.

La cinematografía ha creado modas, personajes, estilos de vida, etc. que son copiados o seguidos por millones de personas en el mundo. Es muy difícil sustraerse al glamour que proyectan las grandes estrellas y el ambiente en el que se desenvuelven.

El cine nació como medio de comunicación y de expresión artística en la última década del siglo pasado. Las primeras filmaciones fueron realizadas en blanco y negro y no tenían sonido (conocido como cine mudo o silente). Eran películas cortas y trataban desde temas comunes, como situaciones sociales, aspectos familiares, llegada de una familia a la estación del ferrocarril, etc., hasta temas tan extraños e insólitos como la burda conquista del espacio, con la futurista llegada del hombre a la Luna, cuando todavía ningún país había construido y desarrollado la industria de los cohetes y las naves espaciales.

Es asombroso pensar cuánto ha evolucionado el cine, desde las filmaciones antes mencionadas, hasta las producciones espectaculares que millones de personas pueden observar hoy en todo el mundo. Actualmente las películas se proyectan con imágenes impecables, a colores, con sonido digitalizado de óptima calidad, con los mejores equipos, en salas cómodas, lo cual, en muchas ocasiones, hace que el espectador tome más en cuenta los efectos especiales y lo accesorio de los filmes, que la calidad del libreto o la actuación de los protagonistas. Sin embargo, la cinematografía de los tiempos modernos ha producido películas magníficas, que se consideran clásicas, independientemente de la tecnología utilizada.

Seguramente en los próximos cien años, esta industria evolucionará de una manera inimaginable, pues sus innovaciones nunca se detienen y marchan adelante o a la par, que el desarrollo del resto de la sociedad.

Dentro de esta inmensa industria cinematográfica mundial, que ya sobrepasa los cien años de existencia, centraré mi trabajo en una época específica, en México, en la que esta actividad tuvo su esplendor. Esto ocurrió principalmente alrededor de los años 40's y 50's, del siglo XX, dando lugar a la llamada época de oro del cine mexicano, donde las estrellas cinematográficas, todavía hoy admiradas, tuvieron su origen, se dieron a conocer y se consolidaron como personajes representativos de nuestro país.

La época de oro del cine mexicano no sólo fue un medio recreativo para la gente, sino también un medio de difusión enorme, donde se vieron reflejadas realidades sociales del México de esos años. No sólo trataban temas familiares o de la comunidad, sino también de comedia, un nuevo cine de charros, de rumberas, de luchadores, de ciencia – ficción y terror y un segmento dedicado al público infantil. Prácticamente todos los aspectos importantes de la vida humana eran retratados a través de las películas, y servían para mostrar los cambios psicológicos, individuales y colectivos, que, de otro modo, la familia no se hubiera atrevido a comprender y enfrentar.

Estas son sólo algunas categorías que los estudiosos han clasificado en sus análisis, entre muchas más. Toda esta gama de géneros enriqueció a esta época, e hizo de ella el período más importante del cine nacional.

La importancia de este tema radica en que se consolidan, por una parte, los grandes directores, actores y actrices, que, con el tiempo, serán considerados míticos; y por otra, los temas que se abordaban, que siguen siendo vigentes. Las películas realizadas en esta época son clásicas dentro del cine mexicano, por lo que aún se exhiben con gran éxito. Este cine logra dar a conocer a México como país, sus costumbres y los problemas de sus habitantes, ante el mundo y especialmente ante América Latina.

Este tipo de películas era visto por toda la familia, que se preparaba para ir al cine, ya que en esos años todavía no existía la televisión como la conocemos hoy, como un medio audiovisual que se instala las veinticuatro horas del día dentro de la casa.

Abordaré este tema desde un punto de vista social, analizando las producciones hechas en este período, a la luz de las costumbres de la comunidad, es decir, tratando de mostrar la correspondencia que existe entre el contenido de la película, con la vida real de la gente en lo individual, o de un determinado sector social.

Me apoyaré en una investigación bibliográfica, es decir, en todo tipo de publicaciones con respecto a este tema, además de ver directamente las películas más relevantes de esa época.

B. MARCO HISTÓRICO

La época de oro del cine mexicano abarca el período comprendido entre las décadas de los años 40s y 50s del siglo XX. Durante estos años ocurrieron importantes acontecimientos políticos, culturales, sociales, etc., de los cuales el más importante fue la Segunda Guerra Mundial.

La Segunda Guerra Mundial originó una serie de cambios en el mundo, entre otros, la derrotada Alemania quedó dividida en dos naciones: la República Democrática Alemana (Alemania Oriental), fundada en octubre de 1949 y que adoptó el régimen socialista; y la República Federal de Alemania que continuó bajo el sistema capitalista.

De las naciones vencedoras, quedaron como grandes potencias, a la vez que iniciaron una lucha por la hegemonía: la Unión Soviética y Estados Unidos. Ambas utilizaron como medios de enfrentamiento las transformaciones logradas por el desarrollo científico y tecnológico aplicado a la industria de la guerra, además de los grandes medios de comunicación de masas que llevan consigo la manipulación de opiniones y pensamientos. Los llamados medios de comunicación masiva: el cine, la radio y la televisión, difunden información a grandes grupos humanos, apoyados por avances tecnológicos, como la electricidad, la fotografía, la grabación y la videograbación.

Estos medios ponen al ser humano en contacto prácticamente con todos los países, hombres y culturas del mundo. Como resultado se da la aparición de la llamada cultura de masas, porque millones de seres humanos observan, al mismo tiempo y en distintos lugares, distintos programas televisivos o radiales.

Otra de las consecuencias importantes de la segunda guerra fue la formación en Europa de dos bloques de naciones, uno capitalista y otro socialista. El bloque de países capitalistas quedó conformado por Inglaterra, Francia, Suiza, República Federal de Alemania, España, Bélgica, Italia, Austria, Noruega, Dinamarca, Portugal y Países Bajos (Holanda.)

Por su parte el bloque de países socialistas quedó integrado por la URSS, Bulgaria, Rumania, Yugoslavia, Hungría, Albania, Polonia, Checoslovaquia y República Democrática Alemana.

El desequilibrio existente entre las dos grandes potencias, especialmente en los aspectos económicos y técnicos, consolidaron una superioridad norteamericana que hasta hoy prevalece, ante la desaparición del bloque socialista.

Otros sucesos mundiales importantes fueron la descolonización y la formación de nuevas naciones (sobre todo en Asia y África), la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el enfrentamiento entre bloques, el armamentismo y la amenaza nuclear, así como algunos conflictos armados como fue la Guerra de Corea y, posteriormente, la guerra de Vietnam.

Sin embargo, es conveniente enfocarnos a la situación de México en ese período, para poder dar un contexto histórico, político y social al tema central de este trabajo, es decir, la época de oro del cine mexicano.

En el año 1940 la presidencia de la República Mexicana estaba a cargo del General Manuel Ávila Camacho. Su mandato terminó en 1946.

Durante su mandato:

- Se crean las Secretarías de Marina, Defensa Nacional y del Trabajo.
- Se reanudan las relaciones diplomáticas con la URSS.
- Se decreta la ley de congelación de rentas.
- Se establece el Servicio Militar Obligatorio.

- Inicia la Segunda Guerra Mundial.
- El 22 de agosto de 1942 son intervenidos los bienes de ciudadanos alemanes e italianos al declararse la guerra a las potencias del Eje, a raíz de que se bombardeó el buque- tanque Potrero del Llano. Se le conceden al presidente poderes extraordinarios para que pueda tomar decisiones con respecto a la intervención de México en la Segunda Guerra Mundial.
- México participa en la creación de la Organización de las Naciones Unidas al participar en las conferencias de San Francisco, donde se formula la Carta de las Naciones Unidas. México se integra como miembro fundador de la O.N.U. el 7 de noviembre de 1945.
- Al finalizar su cargo como presidente, en 1946, el partido dominante conocido entonces como PNR se convierte en el actual PRI, destinado a incluir en sus filas a los crecientes grupos de trabajadores, en una conciliación de clases controlada políticamente. Sólo cuenta con el sector obrero, campesino y popular, ya que el sector militar, como grupo partidario, había sido disuelto en 1940.
- Hubo un crecimiento en la industrialización a partir de los años 40 determinado por la Segunda Guerra Mundial. Se siguieron varios modelos para dicha industrialización: modelo industrial basado en la producción agrícola (crecimiento de producción de bienes de consumo, modernización agrícola), modelo de sustitución de importaciones (sustitución de importaciones, industrialización creciente) y el modelo monopólico industrial (préstamos del extranjero invertidos en las industrias para apoyar a grandes monopolios poseedores de gran capital).
- En 1940 la población era aproximadamente de 19.6 millones de habitantes.

En el año de 1946 Miguel Alemán Valdés asumió la presidencia de la República. Durante su gobierno:

- Se lleva a cabo un amplio programa de obras públicas, construcción de presas, autopistas, caminos, escuelas, puertos, canales de irrigación, vías ferroviarias, etc..
- Se establece el Seguro Social en las ciudades importantes.
- Se construyen unidades multifamiliares para empleados del gobierno.
- Se introducen en la Ciudad de México las aguas del Río Lerma.
- Se construye la Ciudad Universitaria y la Escuela Nacional de Maestros es terminada.
- El territorio de Baja California Norte se convierte en el vigesimonoveno Estado de la República.
- La Comisión Federal de Electricidad amplía sus obras en todo el país.
- Se establece la Secretaría de Recursos Hidráulicos.
- Se celebra en Bogotá la Novena Conferencia Interamericana, en la que se firma la carta que crea en su forma actual a la Organización de Estados Americanos.
- El peso es devaluado de \$ 4.80 a \$ 8.60 por dólar.
- En 1950 había aproximadamente 25.8 millones de habitantes.

Al término de 1952, Adolfo Ruíz Cortínes sube al poder y su mandato se extiende hasta 1958. Durante su sexenio:

- Se funda el Patronato del Ahorro Nacional.
- Es inaugurada la Presa Falcón en la frontera con los Estados Unidos en una reunión de los presidentes Ruiz Cortínes y Dwight Eisenhower.
- Se concede el voto a la mujer.
- Se crea el Seguro Agrícola Integral.
- Se inicia la construcción del Centro Médico del Seguro Social (IMSS.)
- Se inician grandes obras de mejoramiento en la capital del país, bajo la dirección de Ernesto P.

Uruchurtu.

- Se devaluó el peso de \$ 8.60 a \$ 12.50 por dólar.
- Se intensifica la campaña antipalúdica.

El cine nacional cobró auge en el período de 1930 a 1952, debido a la identificación que el público encontraba en los modelos propuestos en la pantalla: la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la pobreza sobrellevada con honradez, la desgracia asumida como pobreza, etc., que encarnaban los ídolos. En la búsqueda de una identidad nacional, la gente encontró modelos de conducta, de lenguaje, de costumbres. Además de esto, el cine fue un medio de entretenimiento para la gente, un deslindamiento de todos los problemas que ocurrían en el país y en general en todo el mundo. Por tal razón el cine tuvo tanta aceptación, además de ser algo innovador y creativo para el público.

En 1942, el cine mexicano se hallaba en plena expansión. María Félix apareció por primera vez y Jorge Negrete era el actor más popular. El cine era un excelente negocio y los estudios cinematográficos no paraban de producir películas con actores de moda. Era la afamada época de oro del cine nacional, cuando se tenía conquistado el mercado interno y se dominaba también el de Centro y Sudamérica.

La Revolución Mexicana fue explotada por los industriales del cine. Los directores le dieron un carácter dramático y subrayaron lo estético, razón por la que encontró tanta aceptación en el pueblo.

C. DESARROLLO DEL TEMA.

Debido a la amplitud del tema y a la cantidad de películas filmadas, es necesario referirnos casi exclusivamente a aquellos que son más relevantes, al igual que a las figuras que dio origen, ya sean actores, directores o guionistas.

CAPÍTULO I. LA CRISIS DEL CINE RANCHERO

Después del éxito de *Allá en el Rancho Grande* se filmaron muchas películas siguiendo su estilo; pero muy poco de esa ola ranchera era rescatable, pero aún así, este tema dominaba ampliamente el panorama. Sólo la película *Así es mi tierra* de Cantinflas y Manuel Medel y *La Zandunga* de Lupe Vélez escapaban al modelo imperante. Sin embargo apareció en escena la figura de Jorge Negrete como un charro macho, más verosímil que Tito Guízar. La película que lo encumbró *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* representaba al macho empistolado (imagen que indignaba a muchos mexicanos, que querían dejar atrás la vida violenta de la revolución). Sin embargo este macho tiene también características épicas, trágicas y de leve ternura.

JORGE NEGRETE

La mayor consecuencia de la proliferación de películas de charros fue una saturación del mercado, que durante 1938 creó un rechazo general de crítica y público hacia este subgénero que amenazaba con ser la única oferta estable del cine mexicano. Las casas productoras más pequeñas no vieron nunca las ganancias que soñaron al hacer un melodrama ranchero, y la industria volvió a resentirse. Todo causaba preocupación e incluso temor por la vida misma del cine mexicano, que estaba aprendiendo por el camino más doloroso: ese año sólo se hicieron cuatro películas rancheras, mismas que eran concebidas como un producto netamente popular, modesto y sin pretensiones, cuyo éxito en provincia y en los cines de segunda de las ciudades, engendró al primer héroe de serie, quien perduraría toda la década.

Debajo de ese espectro de crisis, sin embargo, se iban gestando figuras, ambientes y géneros que, en un momento propicio, darían un rostro más sólido al cine mexicano.

Al plasmar una imagen puramente mexicana de lo que ha sido el charro cantor, casi siempre se le relaciona con la figura gallarda de Jorge Negrete, artista que además de haber lucido esplendorosamente el traje de

charro, poseía una espectacular voz que habiendo sido educada para entonar ópera, encontró su mejor brillo en las canciones rancheras.

Los hermanos Soler empezaban a ser presencias reconocidas del melodrama urbano. La ciudad misma era un espacio cada vez mejor aprovechado.

ANDRÉS SOLER

Destacan en esta década las películas: *Mientras México duerme*; *La Casa del ogro*; *Águila o sol*; *Los de abajo*, que insistían en retomar el impulso original. En 1940 la película *Ahí está el detalle*, de Cantinflas, establecía las reglas de la comedia urbana de la siguiente década.

CAPÍTULO II. CANTINFLAS



MARIO MORENO CANTINFLAS

Cantinflas, el personaje creado por Mario Moreno, fue el fenómeno escénico de la década, desde su aparición en 1934, con el atuendo copiado al pícaro de la historieta *Chupamirto* y con el nombre formado con el apócope de la frase en la cantina inflas. Su enredado estilo de hablar incesantemente sin decir nada, con base en alusiones y dobles sentidos, dio pie a la formación de un verbo, cantinflear, que se aplicaba a los muchos oradores de la época (diputados, opositores al régimen o meros enamorados tímidos). Sin embargo, su impacto carpero no se advertía en el esforzado paso de Cantinflas por la pantalla: debutó en *No te engañes, corazón*, ocupando el tercer crédito. Lució mucho más a partir de 1937, al lado de otro cómico de características semejantes, Manuel Medel, en las películas *Águila o sol* y *Así es mi tierra*.

La situación no mejoró con la cinta que debía consagrarlo en la alta cultura cinematográfica: *El signo de la muerte*, escrita por su gran admirador Salvador Novo, dirigida por Chano Urueta y musicalizada por Silvestre Revueltas; lo que le sobraba en referencias culturales le faltaba en gracia, pese a seguir alternando con Medel. Apenas se mantuvo una semana en cartelera.

La carrera de Mario Moreno en el cine se salvó al coincidir con el director Juan Bustillo Oro, que tenía gran dominio del actor, del diálogo y de la trama de las películas. De manera insólita, el gusto que tenía Bustillo Oro por la comedia de enredo con diálogo en exceso, enraizada en el sainete hispano, resultó el agente natural para el pícaro que trama primero enamorar a la sirvienta, para saquear la despensa de los patrones y que luego finge ser el hermano de la señora de la casa, con el fin de vivir a expensas de Cayetano, el ingenuo marido.

Bustillo admira tanto a Mario Moreno como los directores previos, pero posee un mayor sentido del conjunto: pocas películas de la época presentan un equilibrio tal de buenas actuaciones como *Ahí está el detalle*, con un brío que no decae nunca, pese a la gradual complicación del enredo, que termina con la célebre escena de Cantinflas en el juzgado, respondiendo por la muerte de Bobby, el perro confundido con Bobby el maleante.

Ahí está el detalle fue el punto más alto de la comedia de la primera década sonora, dio legitimidad cinematográfica al estrellato de todo un cuerpo de comediantes en la etapa más oscura de la naciente industria, y encarnó en Cantinflas el estilo propio de la masa desposeída. Lo que el público buscaba y obtenía de él era ver, por primera vez, su forma de sobrevivencia en la pantalla: la comedia cinematográfica tenía ya su primer modelo y Mario Moreno, el fantasma de su propia criatura.

CAPÍTULO III. LOS PELADOS Y EL PACHUCO

Después de *Ahí está el detalle*, la comedia enfrentó un serio dilema ¿Hay vida después de Cantinflas?. La popularidad nacional del cómico, que alcanzaba ya niveles de idolatría, empezaba a coincidir con una inhibición por parte de sus colegas; la comedia de comienzos de los cuarenta buscaría la respetabilidad del enredo al estilo de Bustillo Oro; los cómicos de formación carpera como el Chicote, se condenarían a ser los fieles compañeros del charro cantor, siguiendo el modelo de Carlos López Chaflán y Tito Guízar en *Allá en el Rancho Grande*. Sin embargo, el propio Mario Moreno iniciaría un proceso de transformación de su personaje, del que no saldría sin serias heridas, en la búsqueda de respetabilidad general: en 1941 tuvo un serio choque de estilos con el director Alejandro Galindo, que era más realista, en la película *Ni sangre ni arena*, antes de hallar la nueva fórmula del peladito con un oficio ínfimo (ya no es el pícaro sin beneficio) en *El gendarme desconocido*. Le urgía dejar atrás a Cantinflas, ser un gran cómico de altura internacional y, haciendo remedos de Chaplin y parodias literarias, alcanzó la gloria continental, pero perdió a su personaje.

GERMÁN VALDÉS TIN TAN

Un cómico que había desconcertado al público en el teatro de revista, al importar al personaje fronterizo del pachuco, Germán Valdés Tin Tan, hizo una breve aparición en *Hotel de verano*, y Manuel Medel, el viejo compañero de Mario Moreno, buscando volver a ser su igual, filmó sin descanso cinco películas, la más importante de las cuales, *La vida inútil de Pito Pérez*, le dio un personaje que explotaría durante el resto de la década. La comedia de los años cuarenta exigía una vena urbana cosmopolita; Tin Tan la poseía y volvió a filmar, como estelar, en 1945 *El hijo desobediente*.

Aunque gradualmente perdió el atuendo del pachuco, se afinó un personaje que ya asimilaba la influencia de los medios de comunicación (chistes a partir de títulos de películas o de estrellas del cine y la música), palabras en otros idiomas, la posibilidad de incorporar personajes típicos (cantante andaluz, pintor francés, músico italiano, cubano, indígena chiapaneco, etc.), sin renunciar a un origen arrabalero. Su afortunado encuentro con el director Gilberto Martínez Solares y el argumentista Juan García, a partir de *Calabacitas tiernas* en 1948, propició además la creación de un mundo autónomo, habitado por heroínas bellísimas (Silvia Pinal, Rebeca Iturbide) y compañeros de fechorías insólitas que parodiaban el cine serio: el gordo carnal Marcelo Chávez, la flaca Fannie Kauffman Vitola y el enano Tun tun.

Tin Tan, como ya se mencionó, a partir de *Calabacitas tiernas* llena sus películas de parodias tan ingenuas como explosivas, en las que el pachuco pasaba de *Rey del barrio* a *La marca del zorrillo* y a *Simbad el mareado*.

En el ocaso del cine cabaretil, el barrio emerge como bastión de los humildes ante una sociedad implacable. Se luce la versatilidad de Germán Valdés quien parodiaría temas clásicos del cine y la literatura; un momento creativo que declinó conforme el cómico apostó por argumentos ingenuos, exceso de números musicales. En *El revoltoso*, el ex pachuco interpreta a un limpiabotas metiche envuelto en una serie de maniáticos delirios y que remata en la Catedral haciendo de hombre-mosca. *El ceniciento* y *Chucho el remendado* rebasan la simple parodia de sus títulos para descomponer toda lógica; al lado de un memorable Andrés Soler (el miado padrino), consiguió una de sus películas más emotivas como el ingenuo chamula victimado por abusivos parientes. Tin Tan era ya una personalidad atrayente; el humor en estado puro, espontáneo y con dotes inusitadas para la música, el baile, el chiste y el gag. Desde fines de los cuarenta impuso un universo erótico musical rodeado de las actrices más hermosas: Lilia del Valle, Silvia Pinal y la Señorita México Ana Bertha

Lepe, una de las actrices que tuvo más apoyo del gobierno de Ruiz Cortínes.

Montó equipo junto a Martínez Solares como director, Juan García como dialoguista, Vitola, el enano Tun tun, el eterno villano Wolf Ruvinskis, y su carnal Marcelo, participando en *El bello durmiente*, *Me traes de un ala*, *El mariachi desconocido*, *El vizconde de Montecristo*, *El sultán descalzo* y *Lo que le pasó a Sansón*. Pero comenzó a alternar con realizadores de distintos niveles, filmando ¡*Mátenme porque me muero!*, *El vagabundo*, *La isla de las mujeres*, *El hombre inquieto*, *El médico de las locas* y *Las aventuras de Pito Pérez*.

Al mediar la década de los cincuenta, el tren cinematográfico se descompuso con realizaciones mediocres de Fernando Cortés y Benito Alazraki, que abandonó sus ímpetus intelectuales a partir de *Rebelde sin casa*.

Finalmente, en 1947 debutó otro egresado de la carpa y el salón de baile: Adalberto Martínez Resortes, un cómico vigoroso y popular de corte más realista que Tin Tan. Luego de dos comedias muy convencionales, llegó a manos de Alejandro Galindo, quien lo haría, a partir de *Confidencias de un ruletero*, la encarnación del proletario luchón, politizado, espectador y juez de los comportamientos no claros de la nueva burguesía.

CAPÍTULO IV. LA FAMILIA

A sólo un año de que Fernando de Fuentes hiciese la primera crítica a la autoridad materna, con la película *La familia Dressel*, y para hacer frente a los miedos de disolución social y moral que imponían los nuevos tiempos (hijas burócratas, esposos que ya no comen en la casa sino en fuentes de soda cercanas a la oficina, ídolos importados por los medios de comunicación y tentadoras pautas de conductas ajenas), en 1936 el cine mexicano tenía ya un antídoto: en ese año se filmaron tres melodramas reivindicadores: *El calvario de una esposa*, *Honrarás a tus padres* y *Mater Nostra*. Aunque ya estaban ahí claros los personajes y conceptos del melodrama familiar (la madre con una capacidad de amar y de sacrificarse y una abnegación sobrehumana; el padre autoritario, a veces injusto pero al final arrepentido; hijos inconscientes, rebeldes, que aprenden la lección dolorosamente), este rescate del México viejo, estable, piramidal, no pareció conmover ni al cine ni a su público. Hacía falta un espectador de clase media dispuesto a involucrarse y que la sociedad sufriera sacudidas en verdad trascendentes.

Para 1941, México era otro país. En medio de enormes tensiones, se había realizado la expropiación del petróleo y la reforma agraria, que produjeron rebeliones a balazos y una consecuente migración a las ciudades; además, la guerra mundial tocaba nuestras fronteras.

La familia estaba llamada a ser el núcleo heroico que recurriría a todas sus armas. Se filmaron en esta época: *La gallina clueca*; *Parodia homenaje a la madre posesiva*; *Cuando los hijos se van*, es la piedra angular de esta vertiente, es la película en la que el hogar es una fortaleza provinciana cuyas puertas sólo se abren para salir a los peligros del mundo o para que éstos ingresen (la muchacha de cascos ligeros, esposa del amigo de la familia, causa de la pasión del hijo malo y la expulsión del bueno). La injusticia no tiene límite: el patriarca repudia al hijo inocente, quien canta a su madre por la radio en el momento en que el prestamista está vaciando la casa, (tenue preludio del bárbaro despojo de bienes que sufre Pepe el Toro en *Nosotros los pobres*, donde se llevan hasta la silla de ruedas de la madre paralítica).

A partir de ahí, los valores tradicionales de la familia atacarían en todos los frentes: *La familia Pérez* es el proceso de rebelión del padre que, tiranizado por su familia, recupera su poder. *Ya tengo a mi hijo*, es una más de las piezas límite del director Ismael Rodríguez, donde el niño Fernando Bohigas ingenia su propio secuestro, para elegir al final entre la secuestradora y su verdadera madre, reafirmando que el corazón no miente.

Pero aparentemente hartos del mismo estilo, muchos directores inventaron una contracorriente: *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* son la crónica sangrienta de cómo Pepe el Toro sortea las pruebas que el destino pone a su familia; *Una familia de tantas* es la crítica específica a la familia patriarcal cinematográfica, atacada

por la modernidad.

Así en 1949 se refuerza la reacción antifamiliar: *La casa chica* propone la lucha entre la amante y la esposa; *Aventurera* hace de la respetable matrona jalisciense una tratante de blancas chantajeada por su nuera y antigua víctima; *La oveja negra* hace del padre autoritario un pobre diablo inmoral que castra psicológicamente a su hijo. En esa feroz batalla, la familia siempre apelará a sus reservas morales y pese a la adversidad, siempre dejará una enseñanza moral de los más humildes, aunque sea respecto a lo que no debe hacerse.

FERNANDO SOLER JOAQUÍN PARDAVÉ

CAPÍTULO V. EL EQUIPO

Durante los primeros y desordenados años del cine sonoro, los talentos se dispersaban y confluían con cada película; una industria que cabía entera en las mesas de la cafetería de la farmacia Regis, armaba sus equipos entre tazas de café. El ideal de filmar con un equipo estable, base de los grandes estudios de Hollywood, necesitó varios años e intentos para por fin concretarse con Emilio Fernández como director, el novelista Mauricio Magdaleno como argumentista, Gabriel Figueroa como fotógrafo y Pedro Armendáriz como actor, y se consolidó tras los sucesivos éxitos de *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, en 1943.

PEDRO ARMENDÁRIZ DOLORES DEL RÍO

El grupo se integró gradualmente a partir de las tertulias del Regis. El agente aglutinador era el entusiasta actor, director y productor Raúl de Anda, experto en levantar proyectos muy baratos, llenos de acción y temas de probado impacto popular; escribió, junto a Emilio Fernández *Con los Dorados de Villa* (1939). Él la dirigió y Emilio actuó al lado de Armendáriz, con la idea de aprovechar los personajes consagrados de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, en la que actuó el propio De Anda. En rigor, anticiparía varios momentos del Indio como director cuando, en *Enamorada*, una hija de familia se transforma en soldadera. Antes, el trío se había reunido en 1940 para hacer *El Charro Negro*.

En 1941 Emilio consiguió el patrocinio del general Juan F. Azcárate para debutar como director con *La isla de la pasión*; Pedro Armendáriz es el soldado rudo, opuesto al noble David Silva, pero ambos se unen para defender la isla Clipperton de los franceses. Para la siguiente aventura nacionalista del Indio, *Soy puro mexicano*, Silva se agregó al grupo De Anda-Fernández-Armendáriz.

Éste es la infancia del equipo: Fernández aún no afinaba su estilo, hasta aquí dominado por un tono patriótico poco autocrítico e influido por el sentido de peripecia y la superficialidad de De Anda. En 1943 ingresó a la productora Films Mundiales, administrada con éxito por Agustín J. Fink, quien buscaba armar un bloque de talentos superiores a los convencionales para rivalizar con Cinematografía Latinoamericana, S.A. (CLASA). Ahí estaban ya Gabriel Figueroa, como camarógrafo de planta, y el novelista Mauricio Magdaleno como guionista y asesor literario. La producción: *Flor Silvestre* (1943), que además de significar el retorno a México de Dolores del Río tras quince años de carrera en Hollywood, marcaría el debut como director de Archibaldo Burns después de que Fernando de Fuentes la dejara para hacer *Doña Bárbara*. Finalmente, la elaboración del asunto recayó en Emilio y Armendáriz, y fue un giro definitivo en sus respectivas carreras. Del equipo, Magdaleno aportó estructura, coherencia narrativa, sentido épico, tragedia y una postura crítica hacia la revolución, y Figueroa tradujo todo eso visualmente, como no lo había logrado antes. Ambos encontraron en las convicciones narrativas del Indio el campo para cultivar talentos que, sin ese encuentro feliz, quizá no se habría desarrollado.

A *Flor Silvestre* siguió una impresionante cadena de clásicos que fueron desde la ingenuidad indigenista de *María Candelaria* hasta *La perla* (1945), un film trágico y folclórico de exportación, pasando por los severos roces con el ejército y la censura, al aludir a la banda del automóvil gris en *Las abandonadas* (1944). Fue

relevante la ruptura entre el Indio y Dolores del Río, en la difícil filmación de *Bugambilia* (última producción de Fink, tras la cual todo el equipo fue despedido de Films Mundiales), y las inexplicables repeticiones del Indio: *Maclovio* (1948), ahora con María Félix, era una copia de *María Candelaria*, que a su vez reciclaba a *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), y luego, con Paulette Godard en lugar de María Félix, hizo *Del odio nació el amor*, una *Enamorada* en inglés. A punto de romperse, el equipo se reunió para tener un último resplandor: *La malquerida* (1949).

Pese a todo, Emilio el indio Fernández, plasmó a través de la pantalla grande un estilo clásico en el género cinematográfico indigenista y del México del conflicto armado. Sus orígenes, netamente revolucionarios, le forjaron un carácter temperamental y agresivo que se vio reflejado en sus múltiples películas, algunas de las cuales son consideradas obras maestras.

EMILIO EL INDIO FERNÁNDEZ

CAPÍTULO VI. MARÍA FÉLIX, LA DOÑA

María Félix es un caso aparte. Antes de su surgimiento, sólo Andrea Palma podía presumir de haber sido hecha estrella de la noche a la mañana. La norma durante los años treinta había sido que el cine extrajera del teatro a quienes lanzaría al estrellato, ya fuera el serio, el de revista e incluso la carpa y la radio, de donde salieron desde Arturo de Córdova hasta Emilio Tuero y Ramón Armengod. Para 1942 las auténticas estrellas de cine se contaban con los dedos de una mano: Joaquín Pardavé y Cantinflas habían definido a su público tras el éxito de *Ahí está el detalle*; Jorge Negrete requirió de cuatro años y nueve películas para volverse estrella, hasta que ¡*Ay Jalisco, no te rajes!* lo condenó a ser el Charro Cantor y a sepultar sus ambiciones operísticas. Aunque Pedro Armendáriz había filmado en 1941 seis películas, estaba muy lejos de encontrar su imagen definitiva.

María Félix no pensaba en ser actriz cuando Fernando Palacios, quien había dirigido un solo largometraje, la abordó en una calle del centro de la Ciudad de México, un día de principios de 1942.

María tenía 26 años, un divorcio, un hijo y un trabajo como recepcionista en un consultorio cuando Palacios la convenció y la transformó: la sometió a cirugía plástica, le enseñó dicción, la exhibió en actos y fiestas del medio cinematográfico e incluso, sin que hubiera estado frente a una cámara, la llevó a Hollywood. Una vez elaborada su imagen, María debutó en plan estelar, en septiembre de 1942, al lado de Jorge Negrete, en *El peñón de las ánimas*.

Tuvo su papel definitorio como *Doña Bárbara*, la ambiciosa adaptación de la novela de Rómulo Gallegos filmada por Fernando de Fuentes. El encuentro con el veterano director fue el otro gran paso de María. Su siguiente película, *La mujer sin alma*, matizaba y enriquecía al personaje de la mujer fatal, que asume los atributos masculinos y ejerce el poder de su sensualidad como una venganza contra la autoridad masculina.

MARÍA FÉLIX LA DOÑA

María Félix era la primera estrella hecha rigurosamente por cine industrial, así como la confirmación de la capacidad del medio para crear sus propias leyendas: en seis años hizo 16 películas, todas estelares, la mayoría de primera magnitud. En 1946 se encuentra con Emilio Fernández, quien le daría su papel más rico hasta la fecha, el tragicómico de la niña rica asediada por el general revolucionario de *Enamorada*; al año siguiente, el director la volvería el símbolo de la fortaleza y la debilidad de toda la nación en *Río Escondido*, y en 1949, convertida en la encarnación del esplendor del nuevo régimen, objeto de homenajes de político y artistas retratada por Diego Rivera, cantada por Agustín Lara, viajaría a filmar a Europa. El cine mexicano podía hacer todo eso.

CAPÍTULO VII. PEDRO INFANTE E ISMAEL RODRÍGUEZ

La invención de María Félix y su veloz fortuna cinematográfica crearon una leyenda dentro de la industria; los directores y productores podían fabricar sus propias estrellas. Algunos buscaron por los caminos obvios y promovieron entre las actrices la semejanza con María (Gloria Marín, anterior a ella; Elsa Aguirre). Los más sabios buscaron en vetas poco exploradas, no querían hacer otra Félix, sino relevar la química oculta en aspirante que aún no mostraban su valor real. Correr ese riesgo daría al continente la figura de Pedro Infante.

Nacido en Mazatlán, Sinaloa, en 1917, hijo de un músico itinerante fue el artista de la familia; emigrado a la Ciudad de México en 1939, su paso por la radio, los centro nocturnos y el cine fue tan rutinario como el de muchos otros cantantes, con repertorio de boleros y baladas norteamericanas, y pretensiones de competir con Jorge Negrete. Destacan muy poco sus apariciones desde *La feria de las flores* hasta *Viva mi desgracia*, pese al afortunado contacto con Manuel Esperón, el músico por excelencia de las comedias rancheras de la época que transformó a Negrete en el Charro Cantor. Pedro debió ajustarse a un lento proceso de maduración con su contemporáneo Ismael Rodríguez, quien había debutado como director en 1942 (*¡Qué lindo es Michoacán!*) y codirigió a Pedro, con el también debutante Álvaro Gálvez y Fuentes, en la epopeya antiimperialista y projuarista *Mexicanos al grito de guerra*.

Ismael Rodríguez había tenido la formación natural de los grandes cineastas de la época; una vida precaria en Estados Unidos, un gusto incansable por el cine y periodos de aprendizaje como asistente de sus propios hermanos, Joselito y Roberto, primero sonidistas y luego directores. Cuando pasó a dirigir, sabía desde cómo iluminar hasta cómo cargar una cámara y revelar un rollo; pero también tenía un mundo propio y una visión excesiva, paradójica, de las convenciones cinematográficas y del México que registraba y el que debía registrar. El encuentro de Ismael y Pedro fue el de dos diamantes en bruto: no fue casual que su primera experiencia, ya solos, fuera un juego sobre cómo se filma la peor película de la historia, *Escándalo de estrellas* que, como pecado de juventud, fue también un manifiesto de ruptura. Su equipo de apoyo cobró forma desde *Cuando lloran los valientes*. A Pedro e Ismael se agregaron la actriz Blanca Estela Pavón y el argumentista Rogelio A. González. Lo demás fue la gradual elaboración del mayor mito de la cultura popular mexicana, por medio de un puñado de películas, cada una más audaz que la anterior, aunque reiterando siempre una inversión de roles; la mujer virilizada (la abuela regañona de *Los tres García*, la mujer-hombre enamorada del delicado García poeta en *Vuelven los García*; la niña empistolada y escupidora de *Los tres huastecos*), la familia incompleta y en crisis, en la que Pedro Infante encarna los valores más firmes del mexicano atrapado en la precariedad (*Los tres García* y *Los tres huastecos* son huérfanos; *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* son la saga de una familia desmenuzada por la miseria, de un Pepe el Toro que no puede enamorarse por atender a su sobrina y a su madre y que acaba velando el cadáver carbonizado de su hijito; en *La oveja negra*, el hogar es un infierno desmoralizado por el patriarca). Todo sentimiento es expresado con demasía mediante argumentos barrocos y aún sorpresas tecnológicas (la triplicación del actor en *Los tres huastecos*, las mutilaciones físicas en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*). El inmenso público con que contaban Infante y Rodríguez era un homenaje a los que padecían mental y físicamente.

CAPÍTULO VIII. LA CIUDAD PROLETARIA

Debido a una extraña deformación dramática, los personajes de las películas mexicanas rara vez desempeñan algún oficio definido: los ricos viven en enormes mansiones que cobijan sus propios despachos; en la clase media, el padre trabaja quién sabe dónde. Sólo en el arrabal, donde se sufre para ganar cada peso, paradójicamente, todos trabajan, aunque nadie sale de la miseria. Así, en el paisaje cinematográfico, como un atributo del cine urbano, la figura borrosa es la del obrero, que confronta su honradez agreste con los hipócritas vicios de la clase alta. Los hermanos de *Santa*, Antonio R. Frausto y Joaquín Busquets, visten ropa de mezclilla y se adivina que trabajan en la fábrica de textiles de Loreto, cerca de Chimalistac. *La casa del ogro* es un ambicioso fresco urbano concentrado en un espacio desconocido hasta entonces, la casa de vecindad. De manera insólita, en la cinta figuran un solitario homosexual (Manuel Tamés), estudiantes universitarios, mujeres fatales, burócratas y ni un obrero. En un sexenio como el cardenista, en el cual se

vivieron grandes agitaciones de la clase proletaria, el cine optó por documentar más bien un campo idílico y feudal.

El cine urbano abarcó géneros diferentes, que ocasionalmente se mezclaron. En el arrabal, a falta de obreros, podía haber familias (*La familia Pérez: Dos pesos dejada*), aunque el melodrama familiar era por sí mismo un tema aparte; también había maleantes, como lo demuestran los thrillers de la época. Pero, orientado a idealizar su público popular, en el arrabal no se podía mentir tanto como en otros espacios. Este cine se movía en márgenes de verosimilitud más estrechos: ahí habitaban los inmigrantes (*Los hijos de Don Venancio*; *Café de chinos*; *Una gallega en México*) y, de nuevo, importaban los oficios: *El ropavejero*, el carpintero (*Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*), *El gendarme de la esquina*, el taquero (*Tacos, joven*), *El papelerito*.

DAVID SILVA

Esta tardía proliferación de personajes urbanos se dio a partir de una película fundacional: *Campeón sin corona*, la interpretación intelectual de la carrera del ex campeón mundial de peso welter Rodolfo Chango Casanova. Galindo buscaba, por un lado, explicar las teorías del sentimiento de inferioridad del mexicano, propuestas en 1938 por el filósofo Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* y, por otro, recrear las costumbres del habitante de los barrios bajos, reconstruir la ciudad en el foro (desde el barrio de La Lagunilla hasta las arenas de box). *Campeón sin corona* fue un gesto liberador que siguieron, sin los mismos afanes polémicos, todos los cineastas; los intereses de Galindo iban a contracorriente de la complacencia idealista de la industria: *Esquina bajan* y *Hay lugar para dos* son el registro –a partir de la disputa de dos líneas de camiones de pasajeros, que se arregla en asambleas sindicales– de los conflictos de intereses detrás de la explosión de fraccionamientos en la Ciudad de México; *Confidencias de un ruletero*, con menos ambiciones, usa al taxista (Adalberto Martínez, Resortes) como vaso comunicante entre un proletariado tenso y festivo (el de los salones de baile), una burguesía delincuente y una autoridad civil retorcida (la policía). La realidad en el cine de Galindo era tal como la imaginaban todos.

CAPÍTULO IX. LAS RUMBERAS Y EL ARRABAL

Mientras las industrias cinematográficas de los países en guerra gastaban sus energías en elaborar propaganda, y la censura evitaba que las películas ofendieran al ejército (como *Las abandonadas* de Emilio el Indio Fernández), el cine popular fraguaba una figura insólita para una época tan poco erotizada; la rumbera, esa heroína o mujer fatal de los bajos fondos urbanos, instalada en algún puerto infestado de contrabandistas y músicos enamorados, produciendo películas con bajísimo presupuesto.

Los ritmos afroantillanos llegaron a finales de los veinte y entraron al cine mediante un número musical en *Santa*, otro más espectacular en *Águila o sol* a cargo de Margarita Mora, y una rumba clásica importada por Juan Orol para *El calvario de una esposa*. Mapy Cortés fue la primera rumbera y mostró aptitudes en *Cinco minutos de amor*, su segunda película mexicana, y en *La liga de las canciones*, ambas de 1941. Este género no se regía por la justicia estética: la mejor bailarina fue María Antonieta Pons, quien agotó su presencia en todos los géneros (el ranchero en *Viva mi desgracia*; el taurino en *Mi reino por un torero*), aunque sus mejores momentos están en películas muy menores como *Conga roja*, *La reina del trópico* y *La insaciable*, en los que se afirmaría la figura de la rumbera.

MARÍA ANTONIETA PONS

Ya en su remoto origen, a partir de *El automóvil gris* y *La banda del automóvil*, ambas de 1919, el thriller definió sus elementos: la crueldad, el barrio bajo, el crimen desorganizado y una policía insuficiente.

Sin negar su afinidad con el modelo de Hollywood, siempre encontró la manera de hacerlo mexicano: *Marihuana*, *el monstruo verde*, sigue a un policía antinarcóticos que se vuelve adicto al estupefaciente; *La mancha de sangre* registra los bajos fondos de la Ciudad de México con vocación documental, como decorado

de un tema romántico: el estudiante enamorado de una prostituta. *Mientras México duerme* asimila el estilo norteamericano a lo cotidiano de una ciudad lista para exhibir sus zonas clandestinas.

Nuestro cine negro pasó de las suaves manos de Alejandro Galindo y José Bohr a las inmensamente torpes de Juan Orol, a quien la historia sólo debe rescatar como el importador por excelencia de bellezas cubanas, que se transformarían en rumberas, como Ninón Sevilla, Amalia Aguilar y María Antonieta Pons, pero en rigor, sólo marcó definitivamente a Rosa Carmina, a quien dirigió en sus thrillers más disparatados entre 1946 y 1950.

ROSA CARMINA

Luego de madurar a partir de 1947 el género entregaría sus obras mayores: *Que Dios me perdone* incorpora la insólita figura de los refugiados europeos perseguidos por los nazis; en 1948, Roberto Gavaldón aplicó las leyes del género en *Han matado a Tongolele*, un homenaje a la famosa exótica Tongolele, mientras el Indio Fernández, en *Salón México*, hizo una amarga reflexión social.

Ninón Sevilla filmó cada vez mejores películas, desde su debut en *Carita de cielo*, hasta su feliz encuentro con Alberto Gout, quien con ella hizo una revisión de la rumbera misma, cuyas convenciones le sirvieron para introducir signos inquietantes; con excepción de *Sensualidad*, Ninón es una joven de buena familia que cae en el bajo mundo, donde revela una sensualidad inadvertida. El equipo realizó un paquete de notables películas a final de los cuarenta: *Cuatro contra el mundo* se concentra en el sitio policial de cuatro asaltantes ocultos en una azotea para hacer un estudio de personalidades en una situación límite; *Hipócrita* tiene un corte clásico, arrabal, mujer marcada y gángster norteamericanizado. En 1950, Fernando de Fuentes hizo una inspirada adaptación de *Crimen y castigo*; Gavaldón, uno de sus magistrales estudios del antihéroe y los amantes malditos con *En la palma de tu mano* y Bustillo Oro incursionó en el thriller psicoanalítico, imitando a Hitchcock en *El hombre sin rostro*. Emilio Fernández haría su último gran drama urbano *Víctimas del pecado* (donde Ninón se enfrenta al pachuco Rodolfo Acosta), y Fernando Méndez mostrará su talento con el ambiguo antihéroe *El suavequito*, que abría el género a la nueva década.

CAPÍTULO X. EL ASCENSO SOCIAL DEL PUEBLO

Más allá del culto a la vida nocturna y a la modernidad planteada por el sexenio del Presidente Miguel Alemán, México parecía ir en verdadero ascenso; el cine nacional, de forma simultánea, reflejó esa impresión; es decir la provincia era abandonada para descubrir una ciudad en constante movimiento. El cine retrató ese crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud; de hecho el alemanismo, tal vez sin proponérselo, había sentado las bases de una mentalidad moderna y, ante todo, el ideal de un ascenso social.

Una escalada social que era tema del cine, de la historieta (*La familia Burrón*) y de la publicidad misma. Eran tiempos de comprar en Sears, de integrarse a esa modernidad de pago a plazos y los portentos de los aparatos electrodomésticos.

Incluso la mujer de esa nueva clase media tuvo la oportunidad, en apariencia, de competir en aquella sociedad moderna y tolerante. Así, nuevos personajes femeninos se sumaron al progreso social: las *Mujeres que trabajan*, que venía a suplir a las hembras-objeto del cabaret, las *Mujeres sin mañana* y las *Mujeres sacrificadas*.

Por supuesto, para guiar a esas mujeres que asistían al *Salón de belleza*, a *Las tres alegres comadres* y a *Las interesadas*, personificadas por Amalia Aguilar, Lilia del Valle y Lilia Prado; pero por lo general hacía falta una figura varonil. Tocó a Pedro Infante, el máximo ídolo del cine nacional, mostrar la faceta masculina de esa incesante búsqueda –en tonos que oscilaban entre el humor y la tragedia– de un ascenso a toda costa.

En este sentido, el primer manifiesto de Infante fue *Necesito dinero*, en un intento por merecer los favores de

la inmigrante española Sarita Montiel. En su papel de mecánico capitalino, desistía finalmente de la vida fácil en pos de una existencia honesta, de aires mejores. También como mecánico de automóviles ascendía en la escala amorosa, compartiendo una cama de rango superior cuando aparecía dormido, luego de una borrachera, junto a una

SILVIA PINAL FERNANDO SOTO MANTEQUILLA

adinerada Silvia Pinal, en *El inocente*, cuyo título jugaba con el erotismo mojigato de la clase media.

A su vez, bajo las órdenes de Rogelio González, Infante emprendió otro calvario urbano tan truculento como inquietante y melodramático, siguiendo la ruta de Ismael Rodríguez. *Un rincón cerca del cielo* y su secuela, *Ahora soy rico*, son títulos que hablan por sí solos de ese intento por dejar no sólo la miseria y un cuartito de azotea, sino de que el melodrama arrabalero salte al universo del melodrama mundano, en el que los personajes llegan maltrechos, incluso cojos, a la meta.

Por otra parte Pepe el Toro aún tenía cuerda para comerse el mundo a puñetazos y cambiar la carpintería por el boxeo, en una clara muestra del nivel social alcanzado por el exitoso personaje tanto fílmico como real, en que se había convertido Pedro Infante. Un salto cualitativo no sólo social sino taquillero vino con *Escuela de vagabundos*, memorable comedia que reunía a un grupo de notables actores secundarios y personajes excéntricos. De vagabundo sin oficio, Infante se convertía en chofer de casa rica en un meteórico ascenso, entre enredo y situaciones equívocas, mientras conquistaba a Miroslava, su

veleidosa patrona.

CAPÍTULO XI. LOS LUCHADORES

Al acercarse el final del sexenio de Miguel Alemán, la popularidad de la lucha libre era tal que el cine vio en ésta un rico filón por explotar, y creó un nuevo tipo de personajes más allá de los charros, las prostitutas y las madres abnegadas. El cine de luchadores, burdo camino de decadencia de la época de oro del cine mexicano, se hacía con presupuestos irrisorios y con una rapidez irresponsable; pese a lo anterior, este subgénero fílmico prosperó en los años sesenta.

EL SANTO

En 1952 se realizaron las primeras cintas de luchadores, *La bestia magnífica* (donde aparece Ruvinskis), *El luchador fenómeno* con Resortes, *Huracán Ramírez* (protagonizada por David Silva convertido en ídolo fílmico). Pero la más importante es *El enmascarado de plata*, donde participa El Santo, convirtiéndolo en mito de este subgénero cinematográfico.

Un año clave es 1958, con las películas *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*, cimentando el prestigio del más grande ídolo de este género y creando una leyenda. En 1962 alcanzó la cima con la película *Santo contra las mujeres vampiro*.

CAPÍTULO XII. CINE DE GÉNEROS

Al término de la llamada época de oro, las películas de caballitos, el cine de horror y el fantástico se volvieron asunto despreciable de manera instantánea. Eran películas mal hechas, pedestres y como mala imitación de productos hollywoodenses.

• Vampiros y esqueletos

Sin embargo algunas de estas películas fueron capaces de mostrar un cine de entretenimiento honrado,

sensible y coherente. Destacando *Los tres Villalobos*, *La venganza de los Villalobos*, *Los hermanos del diablo* y *Ladrón de cadáveres*. En estas películas se mezclan tramas de series de aventuras, del western, de cine negro, de misterios de ultratumba, de la llorona y de espiritismo.

GERMÁN ROBLES

Sin embargo las películas *El vampiro* y *El ataúd del vampiro*, muestran al actor Germán Robles dando un cariz sensual y terrorífico a su Conde Lavud, anticipándose a Christopher Lee, quien hizo este mismo papel en Hollywood.

Estas películas mostraban hielo seco, telarañas artificiales, esqueletos estratégicamente colocados, puertas que rechinan, sombras que se alargan amenazantes, pasillos estrechos, crucifijos y otros iconos religiosos, encuadres captados en extraños ángulos que deforman rostros y escenarios y como último detalle música de órgano que parece parodiar a Bach.

b) Ciencia-ficción a la mexicana

Lejos de la tecnología, pero empapado de la literatura más barata sobre ovnis, que empezaban a llamar la atención, el cine mexicano sólo podía apostar por la ciencia-ficción, a través de la parodia y la ínfima calidad. En esta etapa se filmaron *Los platillos voladores*, *La momia azteca*, *La maldición de la momia azteca*, *El robot humano*, *Gigantes planetarios*, *Santo contra la invasión de los marcianos*, *Viaje a la luna*, etc. en los que participaban Tin Tan, Viruta, Capulina, Kitty de Hoyos, Clavillazo, incluso en algunas de ellas aparece Arturo de Córdoba y Andrés Soler.

Este es un cine sin trascendencia y que hoy se observa como una curiosidad que provoca risa.

• A ganarle a Walt Disney

A mediados de los años cincuenta, tras la euforia del cine de cómicos, de lucha libre y de caballitos, la cinematografía nacional decide explotar un nuevo cine infantil, en paupérrima competencia con las películas de Walt Disney. Aparece Cachirulo y su teatro fantástico. Son películas de este subgénero: *Pulgarcito*, *Caperucita roja*, *Pinocho*, concluyendo con *El gato con botas*, película en la que participa Manuel el loco Valdés. Estas películas también provocan cierta risa con tristeza, debido a que sus argumentos son realmente superficiales, de mala calidad, con escenografías paupérrimas, hechas con premura, como buscando simplemente rellenar el tiempo y lograr algún éxito comercial.

• Espaldas mojadas

Otro subgénero estuvo referido a las películas sobre las tragedias que le ocurren a los trabajadores migratorios, que buscan nuevas oportunidades en Estados Unidos. Se filman *Espaldas mojadas*, *El fronterizo*, *Frontera norte*, *Soy mexicano de acá de este lado*, etc., en las que se denuncian los problemas sociales, económicos, de discriminación, de desintegración familiar que sufren estos trabajadores migrantes. Este tipo de cine no tuvo una gran repercusión.

e) Cine independiente

Los altos costos de producción, las exigencias sindicales, la petrificación de la industria y además, el empleo regular de película más sensible y equipo más ligero, dieron pie en 1953, a la creación de un cine alternativo y autónomo.

Se filmaron *Raíces*, *El diosero*, *Torero*, *Los pequeños gigantes*, *El brazo fuerte*, *En el balcón vacío*, etc.. En estas películas participaron destacados intelectuales como guionistas, generalmente opuestos al gobierno,

cobijados en algunos casos por la UNAM, a través de sus centros de investigación y producción cinematográfica.

Las nuevas tecnologías –destinadas principalmente al aficionado– pronto fueron aprovechadas por cineastas profesionales, quienes encontraban en ellas una herramienta accesible para poder hacer cine a bajo costo.

Sin ser una producción en un formato semi–profesional, *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, significó la primera incursión del cine mexicano en una nueva forma de producción cinematográfica, independiente de las grandes compañías productoras.

La experiencia de *Raíces* (1953) fue muy importante, pues señaló el camino que habría de seguir el cine mexicano de calidad durante los sesenta. Frente a un cine burocratizado, estancado y tecnológicamente retrasado, los cineastas independientes representaron la opción de más calidad dentro del panorama cada vez más restringido del cine nacional.

Aunque su labor se inicia en una etapa muy anterior al origen del cine independiente, no es posible mencionar este tema sin referirse a Luis Buñuel, quien llegó a México en 1946, casi veinte años después de haber estremecido al mundo con sus filmes surrealistas *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930). Su llegada a nuestro país no causó gran revuelo, pues se consideraba a Buñuel como un cineasta que había agotado pronto sus capacidades.

LUIS BUÑUEL

Después de dos incursiones en el cine comercial, Buñuel sorprendió de nueva cuenta al mundo con *Los olvidados* (1950), filme que lo volvió a colocar en el panorama internacional. A los 50 años de edad, Buñuel comenzó en México la etapa más fructífera de su filmografía, de la cual destacan títulos como *Susana* (1950), *Subida al cielo* (1951), *Él* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1958) y *El ángel exterminador* (1962).

D. FILMOGRAFÍA

Clásicos de la Época de Oro (1936–1957):

- *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes
- *Águila o sol* (1937) de Arcady Boytler
- *La mujer de nadie* (1937) de Adela Sequeyro
- *Diablillos de arrabal* (1938) de Adela Sequeyro
- *Ahí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo Oro
- *El baisano Jalil* (1942) de Joaquín Pardavé
- *Historia de un gran amor* (1942) de Julio Bracho
- *Una carta de amor* (1943) de Miguel Zacarías
- *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho
- *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes
- *Flor silvestre* (1943) de Emilio Fernández
- *María Candelaria* (1943) de Emilio Fernández
- *México de mis recuerdos* (1943) de Juan Bustillo Oro
- *Santa* (1943) de Norman Foster y Alfredo Gómez de la Vega
- *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández
- *La barraca* (1944) de Roberto Gavaldón
- *Campeón sin corona* (1945) de Alejandro Galindo
- *La perla* (1945) de Emilio Fernández
- *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández

- *Gran Casino* (1946) de Luis Buñuel
- *La otra* (1946) de Roberto Gavaldón
- *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez
- *La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón
- *Gángsters contra charros* (1947) de Juan Orol
- *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez
- *Río Escondido* (1947) de Emilio Fernández
- *Calabacitas tiernas* (1948) de Gilberto Martínez Solares
- *Esquina bajan...!* (1948) de Alejandro Galindo
- *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo
- *Pueblerina* (1948) de Emilio Fernández
- *Salón México* (1948) de Emilio Fernández
- *Los tres huastecos* (1948) de Ismael Rodríguez
- *Aventurera* (1949) de Alberto Gout
- *Doña Diabla* (1949) de Tito Davison
- *El gran calavera* (1949) de Luis Buñuel
- *La malquerida* (1949) de Emilio Fernández
- *La oveja negra* (1949) de Ismael Rodríguez
- *El rey del barrio* (1949) de Gilberto Martínez Solares
- *Doña Perfecta* (1950) de Alejandro Galindo
- *En la palma de tu mano* (1950) de Roberto Gavaldón
- *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel
- *Rosaura Castro* (1950) de Roberto Gavaldón
- *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout
- *El suavecito* (1950) de Fernando Méndez
- *Susana (Carne y demonio)* (1950) de Luis Buñuel
- *Víctimas del pecado* (1950) de Emilio Fernández
- *ATM (A toda máquina)* (1951) de Ismael Rodríguez
- *La hija del engaño* (1951) de Luis Buñuel
- *Una mujer sin amor* (1951) de Luis Buñuel
- *La noche avanza* (1951) de Roberto Gavaldón
- *Subida al cielo* (1951) de Luis Buñuel
- *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez
- *El bruto* (1952) de Luis Buñuel
- *Él* (1952) de Luis Buñuel
- *Robinson Crusoe (Adventures of Robinson Crusoe)* (1952) de Luis Buñuel
- *Abismos de pasión* (1953) de Luis Buñuel
- *Espaldas mojadas* (1953) de Alejandro Galindo
- *La ilusión viaja en tranvía* (1953) de Luis Buñuel
- *Escuela de vagabundos* (1954) de Rogelio A. González
- *El río y la muerte* (1954) de Luis Buñuel
- *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel
- *Ladrón de cadáveres* (1956) de Fernando Méndez
- *La muerte en este jardín (La mort en ce jardin)* (1956) de Luis Buñuel
- *Torero* (1956) de Carlos Velo
- *El vampiro* (1957) de Fernando Méndez

E. CONCLUSIONES

El 15 de abril de 1957 el país entero se estremeció al conocer la noticia de la muerte de Pedro Infante. Con él, simbólicamente, moría también la época de oro del cine nacional. Poco o nada quedaba ya de aquellos años de esplendor.

El cine mexicano experimentaba a fines de los cincuenta una inercia casi completa. Las fórmulas tradicionales habían agotado ya su capacidad de entretenimiento; comedias rancheras, melodramas y filmes de rumberas se filmaban y exhibían ante un público cada vez más indiferente. Hasta Emilio Fernández, el director más importante de la época, comenzaba a repetir sus filmes: con otros actores, pero con los mismos temas.

El cine de Luis Buñuel, los filmes de luchadores y el nacimiento del cine independiente, fueron las únicas novedades dentro de esta industria agotada.

Entre las causas que explican la decadencia del cine mexicano deben distinguirse, entre otras, el auge que experimentó la introducción de la televisión en los hogares mexicanos, fenómeno que se registró en todo el mundo.

Las primeras transmisiones de la televisión mexicana se iniciaron en 1950. Ese año entró en operaciones XHTV–Canal 4. XEWTV–Canal 2 y XHGC–Canal 5, comenzaron transmisiones en 1952.

En pocos años, la televisión alcanzó un poder enorme de penetración en el público, especialmente cuando las tres cadenas se unieron para formar Telesistema Mexicano, en 1955.

Para 1956, las antenas de televisión eran algo común en los hogares mexicanos, y el nuevo medio se extendía rápidamente en la provincia.

El cine resintió de inmediato la competencia del nuevo medio. Esa competencia influyó decisivamente en la historia del cine, obligándolo a buscar nuevas vías tanto en su técnica, como en el tratamiento de temas y géneros.

A fines de los cincuenta, la crisis del cine mexicano era evidente para quienes conocían sus problemas económicos: el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación evidenciaba el fin de una época.

El mundo cambiaba y con ello el cine que se hacía en otros países.

El cine mexicano, por su parte, se había estancado por líos burocráticos y sindicales. La producción se concentraba en pocas manos, y la posibilidad de ver surgir a nuevos cineastas era casi imposible, debido a las dificultades impuestas por la sección de directores del STPC. Tres de los estudios de cine más importantes desaparecieron entre 1957 y 1958: Tepeyac, Clasa Films y Azteca.

Con el paso del tiempo, al cine mexicano le brotan épocas legendarias. La más nebulosa y llena de misterios es la etapa del cine mudo; la más espectacular y controvertida es la que terminó conociéndose como la época de oro. Aún se discute respecto a los años que abarca e incluso si realmente existió.

Este período, que se inició en 1936 con *Allá en el Rancho Grande*, se afianzó durante la Segunda Guerra Mundial y empezó a decaer a principios de los años cincuenta. Fue una época compleja, de aciertos y errores, de obras maestras y conflictos internos, figuras insólitas y únicas como las rumberas, auge y caída del melodrama ranchero, mientras el paisaje urbano se imponía en la pantalla. Las salas eran auténticas palacios para el pueblo, que seguía con fidelidad a las primeras grandes estrellas que inventó el cine mexicano.

La época de oro abarca treinta años de auges, esplendores, experimentos, errores, decadencias y búsqueda de alternativas, pugnas feroces nacidas de convicciones opuestas sobre el significado puro del cine mismo. Son treinta años en que México insiste en su amor por el cine, que nació cuando se encontraron por primera vez en 1896 y que, después de 1936, se concretó en obras maestras mayores, talentos populares, artistas que dieron rostro al país por el resto del siglo. Es el momento deslumbrante de una historia de amor hecha de miles de pasiones personales, cuyos ecos todavía nos animan y cuyas verdades nunca terminan de contarse.

Como producto de esta investigación, conozco con más profundidad y valoro al cine mexicano, particularmente en su época de oro, ya que representa una parte importante del orgullo nacional. Además estimo que la mejor manera de rendir un homenaje a esta época y a sus realizadores, es ver, disfrutar y sufrir estas películas.

D. BIBLOGRAFÍA

- Flores, Arnulfo, *Charros del cine nacional*, Editorial Mina S.A. de C.V., (*Cine confidencial*, No. 6), México, 1999, págs. 48.
- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, Editorial Cineteca Nacional, México, 1984, págs. 210.
- García, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, Editorial Clío Libros y Videos S.A. de C.V., México, 1997, págs. 86.
- García, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992, págs. 220.
- Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil, *A través del espejo, El cine mexicano y su público*, Ediciones El Milagro, México, 1994, págs. 232.

Dirección de internet:

- http://www.mty.itesm.mx/dcic/carreras/lcc/cine_mex

Época de oro del cine mexicano