

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE GUADALAJARA

Incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL ESTEREOTIPO EN EL CINE MEXICANO DE 1935 A 1955:

CAUSAS Y CONSECUENCIAS

TESIS PROFESIONAL

que para obtener el título de:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

presenta:

MARIA DEL CARMEN GARCIA GERMAN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I: EL CINE MEXICANO.....	6
1. Los Origenes.....	6
2. El Apogeo.....	12
3. La Decadencia.....	14
Conclusiones.....	16
CAPITULO II: LOS PERSONAJES.....	18
1. Las madres.....	18
2. El malo.....	20
3. El bueno.....	22
4. Las solteras.....	23
5. El patino.....	24
6. La prostituta.....	26
Conclusiones.....	28
CAPITULO III: GUIONES.....	30
1. Guionistas.....	30
2. Productores tiranos.....	32
3. Industria Hermética.....	34
Conclusiones.....	37
CAPITULO IV: EL ESTEREOTIPO.....	39
1. Significado de los Estereotipos.....	39
2. Concomitancias con el Cine Mundial.....	45
CAPITULO V: SITUACION ACTUAL.....	51
1. Una Industria que renuncia a mejorar la Época de Oro.....	51
2. Vivir de nostalgias.....	55

3. Y no todo tiempo pasado fue mejor.....	58
Conclusiones.....	64
CONCLUSIONES.....	65
NOTAS BIBLIOGRAFICAS.....	67
BIBLIOGRAFIA.....	70
FILMOGRAFIA.....	72

INTRODUCCION

Hablar de cine es apasionante, es hablar de un universo aparte, con su propio lenguaje, con sus pequeños misterios y sus lugares comunes. Ver una película —por más que sea—, es conocer el microcosmos de algunos personajes, sea cualquiera que sea su naturaleza. Ver cine es presenciar la expresión auténtica de nuestra era, es el arte tecnológico del siglo XX.

Pero hablar de cine no se limita a hablar de diversión, sino de introspección, de denuncia, de comunicación en una palabra. Y más que eso, de comunicación colectiva, de un medio que tiene amplísima difusión, que puede llegar a un sinnúmero de espectadores y repetirse sin ser nunca el mismo. El cine es un espectáculo factible de varias "lecturas", de interpretaciones según el público y su configuración.

El cine hace su entrada en el mundo justamente como una novedad, como una curiosidad pasajera y la poca visión de sus creadores lo limita a un concepto efímero, pero el tiempo dará la respuesta y lo convertirá en el medio de influencia más fuerte y poderosa.

El público de cine, según la opinión de los estudiosos, tiene a aislarse durante la proyección de la película y olvidarse de cuanto lo rodea, dispuesto de antemano a dejarse llevar por la historia y entregarse al goce cinematográfico en un rito periódico que busca la actualización funcional, la ubicación en el contexto histórico. El cine provee más que diversión, facilita la pertenencia al grupo, muchas películas son documentos históricos que reflejan la realidad de una época o de un país. Hay, claro, como en todo arte la posibilidad de someter la misma obra a diferentes lecturas, cada quien busca y encuentra diferentes resultados en el cine. Algunos espectadores buscan solamente divertirse, olvidar sus problemas, evadirse sanamente de

las contingencias de la vida cotidiana, habrá otros que busquen el mensaje, lo trascendente; aquéllos que analicen la estructura del filme, que se obsesionan por lo que pasa fuera de la pantalla. Cada quien a su modo disfruta la misma película y obtiene su propia opinión.

En la cinematografía mundial el cine mexicano tiene un papel importante aunque sea despreciado por muchos. Nuestra industria fílmica ha pasado por crisis verdaderamente peligrosas, y ha sido una película la que lo ha rescatado, llámese "Allá en el Rancho Grande", llámese "María Candelaria" o "Nazarín". Nuestra cinematografía ha dado a cada mexicano un concepto propio de sus valores, le ha descubierto a sus ojos atóricos nuestra propia tierra, nuestras costumbres olvidadas, nuestro pasado ancestral. Lástima que en muchos casos lo hayan hecho tendenciosamente falseando la verdad y dándole un enfoque idílico y sensiblero —tan mexicano—, que logre hacerle perder su veracidad.

Es difícil decir la última palabra sobre un cine como el nuestro o como cualquier otro, es necesario analizar la idiosincracia, estudiar los móviles de los productores, las consecuencias psicológicas y sociológicas de lo que aparece en la pantalla y se sedimenta en la mente del público. La serie de interpretaciones que se hacen, no digamos de una película, de una escena, son materia de estudios profundos y de su análisis las conclusiones pueden proporcionar configuraciones sociológicas y psicológicas de lo mexicano.

El quehacer cinematográfico es además una fuente de trabajo para un número inmenso de personas, muchos de ellos escondidos en el anonimato durante toda su vida, son piezas clave de la industria. Escritores, por ejemplo, que proveen al cine de su parte medular son ignorados olímpicamente por el grueso del público y su labor pasa a segundo plano.

Este fenómeno no es exclusivo del cine mexicano, generalmente los actores y di-

rectores "se llevan las palmas", son los que dan la cara, las revistas especializadas dedican grandes espacios a hablar de ellos, al escritor y a otros colaboradores se les minimiza o se les olvida. La culpa se podría atribuir a la falta de cultura e información cinematográficas, no se le da el debido crédito a algunos colaboradores sin los cuales no sería posible la realización del producto fílmico.

Como en toda industria, suele suceder en el cine que el que aporta el dinero también da las órdenes y esto con frecuencia es contraproducente, porque se sigue un criterio mercantil que desprecia la finalidad artística del cine y se persigue con demasiada frecuencia la retribución económica. Porque hacer cine es caro.

Nuestro cine conoció una época dorada, cuando todo parecía ir bien, la taquilla respondía, en el extranjero conocían a nuestros directores, fotógrafos y actores, se les galardonaba en Cannes, en San Sebastián, en Venecia, en Berlín, todo era un reconocimiento, pero la industria se "cerró", se quedó en manos de un grupo mercantilista y corrupto que impidió el desarrollo y la evolución de nuestro séptimo arte. Las figuras se anquilosaron, se estancaron, se conformaron y nunca consiguieron superar su esplendor, algunos de ellos murieron, otros se refosilaron rindiéndose homenajes en sus películas subsecuentes y el cine fue perdiendo su fuerza.

Otro factor que contribuyó a la decadencia fue la intervención del gobierno que pretendía que se realizaran películas ideológicamente de acuerdo con la tendencia del grupo en el poder. Se empezaron a satisfacer tendencias personales, favoritismos por tal o cual personaje de la historia, se mintió, se destruyó material valiosísimo de nuestra cineteca. Y surgió el axioma: "Todo tiempo pasado fue mejor".

Los intereses mercantilistas tuvieron otro aliciente, la televisión les estaba quitando público, la amenaza latente se convertía en una realidad, entonces había que

mostrar lo que la censura prohibía en la T.V. Se incrementaron los desnudos, se vulgarizó el lenguaje, los albrures tuvieron su auge, las situaciones "gruesas", la cruda realidad, la violencia en todo su esplendor. Y si triunfaba una cinta de este tipo, se hacían catorce parecidas. Así surgieron "Las ficheras", "Las del talón", "La del tacón dorado", "Entre ficheras anda el diablo", y un alista interminable de títulos por demás procaces. Otra temática socorrida es la de la violencia, secuestros, narcotraficantes, judiciales, sangre, droga y sexo, una combinación atractiva.

Esto no quiere decir que en la época decada no se haya recurrido al plagio, a la repetición, al estereotipo y al clisé. Definitivamente: "no hay nada nuevo bajo el sol", entre 1935 y 1955 se recurrió al charro, al enamorado, a la cabaretera, a la prostituta, a decenas de personajes estereotipados y "probados" quienes eran reconocidos por el público y que se identificaba con ellos.

Además en el uso del estereotipo en nuestro cine influye el autoconcepto y el concepto que en el extranjero tenían de nosotros. Veremos mucho folclor en esa época, muchos indígenas, kermeses, charros y todo lo que sea menester para configurar una identidad que satisfaga al extranjero.

Cuando nuestra industria fílmica quiso volcarse en su realidad, realizó malas copias del cine europeo y norteamericano, se alejó de la autenticidad en un afán de vender una imagen contemporánea que no funcionaba, las actitudes modernas que se trataban de imponer eran ajenas, acartonadas, risibles. Luego se recurrió a tratar de hacer cine de superhéroes, y tomamos al superhéroe por excelencia: "El Santo", un luchador entrado en carnes del cual se exportaron una gran cantidad de películas que se despreciaban en Norteamérica y Europa y se aplaudían en Latinoamérica. Pero producían dinero y se fomentaba su realización.

Pero nuestra historia no es tan triste, hay películas magníficas capaces de com-

petir con lo mejor de la cinematografía mundial. Es cierto que nos falta mucho, nos falta mucho en cuestión de criterio, de mentalidad, de prioridades, el presente estudio trata de proporcionar un análisis de la trayectoria de un vicio certero en el cine: el estereotipo, ¿inofensivo? ¿peligroso? cada uno de nosotros habrá de evaluar qué tanto de nuestros gestos, de nuestro proceder han sido extraídos de la pantalla, qué tanto ha influido el cine, qué tan conscientes estamos de la influencia. Cuáles han sido las causas, cuáles las consecuencias.

CAPITULO I

EL CINE MEXICANO

1. LOS ORIGENES.

El espectáculo cinematográfico llega a México en 1896; de hecho el cinco de agosto de ese año "El Nacional" anunciaba la exhibición de un aparato óptico llamado "Cinematógrafo Lumière", invento que había sido bien recibido en Europa. La exhibición se llevó a cabo el día catorce de ese mes en el entresuelo de la Droguería Plateros, de la calle Plateros # 9. (1)

La reacción no se hizo esperar. Todos coincidieron en lo positivo y prodigioso del aparato. Algunos diarios que se consideraban "científicos", dedicaron grandes reportajes al suceso. Era el año en que Porfirio Díaz se elegía presidente por primera vez.

El jueves 27 --mismo mes, mismo año--, se hizo la primera presentación para la sociedad en general; la anterior había sido exclusiva para "científicos" y periodistas. Los empresarios pretendían hacer funciones semanales, pero debido al éxito decidieron hacerlas diarias. En octubre salieron a Guadalajara y regresaron el mes siguiente a México.

A fines de diciembre se anuncian las últimas exhibiciones ya que los representantes de los Lumière salieron con destino a Francia a principios de 1897. Sin embargo, el espectáculo se quedó porque el señor Ignacio Aguirre compró el aparato y continuó las tandas en el mismo domicilio hasta noviembre cuando salió a hacer una gira empezando por la ciudad de Puebla.

De forma paralela, ya se habían instalado otros salones que usaban aparatos Edison. La competencia iniciada en estos años es reflejo del pleito por la patente del

espectáculo entre los hermanos Lumière y Edison, del cual resultó una diversidad de nombres empleados para designar a la diversión. La nueva invención resultó más productiva de lo que nadie imaginó.

Ni siquiera sus creadores le tenían fe, como lo muestra la declaración de Antoine Lumière:

Señor Meliès, nuestro invento no es para venderlo.
Puede ser explotado algún tiempo como una curiosidad científica, pero no tiene ningún interés comercial. (2)

En sus inicios, el cinematógrafo estaba destinado a los altos círculos de la sociedad mexicana porque sus exhibiciones se ubicaron en calles que eran frecuentadas notablemente por gente de esa posición y que todos los empresarios empezaron a acercarse en ese rumbo, es decir, en el centro comercial de la metrópoli y el paseo predilecto de los jóvenes de alta posición.

A partir de 1898, el espectáculo había sido aceptado y los salones de exhibición empezaron a dispersarse; se popularizaron, se ampliaron y se rompieron las estrechas fronteras a que antes estuvieron circunscritos.

Se trataba sin duda de un espectáculo al que podrían acudir muchas personas, las exhibiciones admitían cada vez un mayor número de espectadores.

A estas alturas, el cine ya se comprendía como un nuevo medio de expresión. El hombre estrenaba lenguaje, trascendía la barrera del idioma, puesto que las primeras películas carecían de letreros, mostraban países, costumbres, hechos de actualidad, pero, como señala Aurelio de los Reyes en Los orígenes del cine en México: 1896-1900: "sobre todo, contribuyó al conocimiento del propio país" (3).

Las películas de ese entonces eran realistas, la equivalencia al arte figurativo; la primera de todas ellas retrataba la salida de los obreros de la fábrica Lumière; después se hicieron: "Riña de niños", "La fuente de las Tullerfas", "La llegada del tren", "Derribo de un muro", etc. Pero realmente la primera película con argumento es "El regador regado", a su vez el más célebre y el primer filme cómico.

Una de las primeras películas hechas en México, fiel al estilo de la época, reconstruía un sonado combate entre dos diputados, Verástegui y Romero, en el que el primero quedó muerto. (4)

Otras atracciones eran las llamadas "vistas de actualidad" que narraban cronológicamente la campaña de algún político e seguían las giras de trabajo. Durante el periodo revolucionario, el cine mexicano fue testigo de hechos que también seguían el rigor cronológico, aún faltaba tiempo para que se utilizaran los caprichos y las ventajas de la edición.

El cine mudo mexicano del periodo posterior a la revolución se pierde en "sabotajes" al teatro, es decir, al hacer teatro filmado como "Santa" (1918) de Luis G. Peredo con Elenita Sánchez Valenzuela, así como muchas otras historias que se rehicieron posteriormente a la aparición del cine sonoro.

La primera cinta sonora mexicana será precisamente un "refrito" de "Santa" (1931) de Antonio Moreno, esta vez con Lupita Tovar en el papel protagónico, que indudablemente, es la primera película mexicana importante.

Aunque para la época no era posible pensar en hacer "superproducciones" puesto que no eran muchos los que estaban dispuestos a arriesgar su dinero en la aventura.

Eso vino después con el fenómeno del estrellismo cuando el nombre de un actor o de una actriz, el nombre de un elenco, bastaban para asegurar el éxito de la

película; entonces los productores pagaban por adelantado sin importarles ni el argumento ni el costo, afianzados en algo que de verdad garantizaba: el reparto.

La temática de las películas de los años treinta era muy variada, como lo indican los títulos: "Aguilas frente al sol" (1932) de Antonio Moreno, que trataba de crímenes, prostitución y traficantes; "Revolución" (1932) de Miguel Contreras Torres un fallido intento por despertar sentimientos nacionalistas; "Sobre las olas" (1932) de Miguel Zacarfas, que recreaba la vida del compositor Juventino Rosas y de la que después Ismael Rodríguez hiciera otra versión en 1950 con Pedro Infante como protagonista.

En 1933 destaca en especial una película, "La mujer del puerto" con Andrea Palma y Domingo Soler, basada en la obra de Guy de Maupassant. Aunque se trata de un drama arrabalero "fuerte", comparte su importancia con otras dos películas del mismo año, "El compadre Mendoza" de Fernando de Fuentes y "El prisionero 13", del mismo director.

La producción cinematográfica nacional aumentaba cada año: en 1933 se filmaron 21 películas; para 1934 se filmaron 23, y cada vez la proporción de películas que aportaban algo interesante, aumentaba.

Con "Cruz Diablo" (1934) de Fernando de Fuentes se hace derroche de lujo, los escenarios son más extensos, de proporciones más lógicas. El director no obstante ser calificado como frío y poco inspirado, logró bastante éxito en la taquilla de esa época.

En 1935 son cinco las películas que destacan: "Martín Garatuza" de Gabriel Soría, "Vámonos con Pancho Villa" y "La familia Dressel" de Fernando de Fuentes; "Rosario" de Miguel Zacarfas y "Madre Querida" de Juan Orol.

En "Martín Garatuza" se daba por primera vez en el cine mexicano prioridad a un personaje humorístico. En "Vámonos con Pancho Villa"—película que contó con

el apoyo de Lázaro Cárdenas-, de Fuentes usaba como telón los hechos revolucionarios y los decoraba con caballos, trenes, armas y toda la utilería disponible. Aun que recibida en su año con cierta frialdad, se convierte en una de las mejores producciones del cine nacional. El crítico José de la Colina dice de ella en 1961:

Con un sencillo argumento, de Fuentes construye un poema épico que comienza en la sencillez de un corrido y termina con la grandeza de una tragedia antigua. (5)

Pero el verdadero apogeo del cine mexicano inicia con "Allá en el Rancho Grande" (1936) de Fernando de Fuentes que rescata el cine de una crisis tal, que llegó a temerse por la desaparición de la industria nacional. "Allá en el Rancho Grande" es la salvación. Esta cinta significa la génesis del folclor mexicano; aquí surge el charro cantor, la hacienda que va perfectamente a pesar de que no vemos trabajar a nadie en ella porque, o andan cantando, o están en la cantina. Se sustituye con fortuna, al sombrero revolucionario que brega en el campo de batalla o que carece de una parcela para sembrar. Se aleja de la realidad nacional, se instituye el galán irreal, con escenografía irreal y se conjuga un sueño, algo hermoso, que no es cierto, pero es agradable.

Hasta 1939 es importante incluir el hecho de que muchos españoles se refugiaban en nuestro país a causa de la guerra civil en España. Ellos aportaron al cine mexicano temas, actores, técnicas y, hasta cierto punto, llegaron a negar la identidad mexicana del producto nacional, que se alejaba cada vez más de la realidad. La producción se encontraba en manos de un nutrido grupo de extranjeros que hacían su voluntad en los estudios mexicanos.

Estos extranjeros, europeos en su mayoría, huían de la guerra, de lo desagradable de la situación en Europa, del compromiso de estar en el centro mismo de la

conflagración, y entonces se avccinaron en América. Los que se quedaron en México y participaron en el quehacer cinematográfico aportaron los temas que para ellos probablemente eran los más taquilleros, adaptaron a autores europeos como Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Stefan Zweig, e incluso a Maupassant, quien ya había sido utilizado en 1933 para "La mujer del puerto". Estos temas que nada tenían que ver con nuestro país, algunos de ellos por su universalidad fueron válidos, pero los personajes, el lenguaje, los nombres, el tipo físico, no eran congruentes con el espectador mexicano a quien involucraban en la vorágine de una exaltación europea de finales de la Primera Guerra Mundial.

Toda esta influencia extranjera de alguna manera marcó al cine nacional, así que nunca podrá desprenderse de la tutela foránea y que se manifiesta no sólo en querer imitar las grandes producciones extranjeras, sino en procurar darle una cara diferente a nuestro propio cine.

2. EL APOGEO.

El cine mexicano conocerá el apogeo y el esplendor en pleno estrellismo. Pedro Infante, Jorge Negrete, Marfa Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, son algunos de los nombres que se barajan sabiamente para garantizar el éxito de taquilla, mismo que se había visto mermado por la importación de cine hollywoodense, italiano, francés y, en fin, extranjero. Lógicamente sólo se proyectaba lo mejor de la producción extranjera, o lo más decoroso; en cambio, el producto nacional era exhibido en su totalidad y de ahí que adquiriera casi gratuitamente su fama de cine malo. Lo más seguro es que los nacionales de otros países tuvieran que soportar producciones de baja calidad que nunca osarían exportar para el deleite de los espectadores de otros países, o considerado solamente como relleno de programas, es decir, para completar el "paquete a ciegas" que adquiere un exhibidor, y que con-

siste en una película probadamente taquillera, importante o buena, y un par de películas oscuramente desconocidas, malas o de ínfima calidad que van "enganchadas" de esa forma para asegurar su exhibición, y que suelen ser el complemento de los programas dobles en los cines de poca monta o de barrio bravo.

En esta etapa del cine se adaptan, por ejemplo, "La dama de las camelias" (1943) de Gabriel Soria, con Lina Montes y Emilio Tuero; "Doña Bárbara" (1943) de Fernando de Fuentes con Marfa Félix y Julián Soler; "La dama del alba" (1949) de Emilio Gómez Muriel con Emilio Tuero y Marga López.

Es también la época en que Buñuel realiza lo mejor de su filmografía mexicana: la primera película, "Gran Casino" (1946), sin pena ni gloria, un tema musical romántico abordado sin entusiasmo por un Buñuel más necesitado que convencido; el resultado, obviamente, una comedia convencional. En 1949 filma "El gran calavera" con Fernando Soler y Rosario Granados, un melodrama que no se prestaba a las tendencias surrealistas de Buñuel; en 1950 filma lo que se puede considerar su obra más lograda en México, "Los olvidados", que obtuvo incluso algunos premios en el festival de Cannes, Francia. Curiosamente esta cinta tampoco refleja las inquietudes surrealistas del autor, excepto, quizás, en la escena del sueño de Pedro. En 1951 Buñuel realiza "Subida al cielo"; en 1952, "El", películas que no pueden considerarse como fiel espejo del sentir mexicano y mucho menos de nuestra forma de ser.

Es además la época del regocijo pardaveriano, "El gran Makakikus" (1944) de Humberto Gómez Landeros; "Al son de la marimba" (1940) de Juan Bustillo Oro; y aquellas como "Los hijos de don Venancio" (1944) donde Pardavé no se contentaba con actuar y se lanzaba temerariamente a la dirección de un drama escrito por él.

Es también la época grande de la comedia ligera, del musical campirano, del drama arrabalero, de las cintas gangsteriles, de los dramas familiares, de los padres

intransigentes y las madres abnegadas y perdedoras. Años también de los premios internacionales, del reconocimiento a la habilidad fotográfica de Gabriel Figueroa, a la dirección del "Indio" Fernández, de Alejandro Galindo, de Chano Urueta, la ensoñación hollywoodesca de Dolores del Río, la exaltación de María Félix en el mejor momento de su carrera, la consolidación de Pedro Armendáriz, la idolatría por el otro Pedro, (Infante), la apoteosis del charro cantor, del otrora cantante de ópera—Jorge Negrete— y de su pareja en la vida fílmica, Gloria Marín.

El cine mexicano conoció su apogeo en una época al margen de los hechos que conmovían a Europa; ofrecían la cara de un México desconocido visto a través de los filtros de Gabriel Figueroa.

3. LA DECADENCIA.

La decadencia viene después, cuando el cine mexicano se vuelve a su derredor y observa el tipo de películas que le están arrebatando al público que antes lo favoreció sin límites; ese público que en un momento dado se niega a seguir consumiendo el producto nacional y que, si bien aún no lo manifiesta abiertamente, se siente un poco avergonzado de lo que se hace en casa.

Entonces los productores quieren hacer lo que se hace en el extranjero: superproducciones musicales con lujo de decorados, números musicales espectaculares y deslumbrantes, los mejores cómicos, las mejores bailarinas, lo mejor.

Luego empezaron a repetir lo que habían conseguido en otros tiempos. Fernando de Fuentes no se resiste a la tentación de volver a filmar "Allá en el Rancho Grande"; claro que esta vez será a colores y con Jorge Negrete a la cabeza del reparto. Así, ocho años después de la primera versión, de Fuentes ve cómo lo que le dió satisfacciones y renombre en otro tiempo, recibe una fría actitud de un público que no admite la idea del "refrito". Un Rancho Grande había estado

bien, en blanco y negro y en su año; un segundo Rancho Grande—aunque fuera en colores—, era inadmisibles.

Se repiten los actores, los temas, los directores; se hacen nuevas versiones de películas viejas; se adaptan pobremente guiones extranjeros; se actualiza, se busca, se desentierra. Pero el público tiene la opción y hará uso de su derecho a elegir quién lo va a "hipnotizar": si propios, o extraños.

Los intelectuales rechazan el tema campirano, desdeñan el folclor, buscan lo universal; se pone de moda la "nouvelle vague" de los franceses, el "cinéma vérité", el "underground" inglés, el neorealismo italiano. La guerra ha dejado profunda huella en la personalidad de los europeos; su búsqueda se vuelve existencialista. Su visión pesimista; todo ha cambiado.

El cine mexicano cae en una corrupción que se prevefa. Han descubierto que el mundo se mueve con sexo y dinero. Las ambiciones económicas invaden la industria-arte, incluso los exhibidores rechazan los productos que no aportan grandes entradas en la taquilla. La calidad de las películas era lo de menos. El cine ingresa al "alegre ambiente", a la "sutil evasión". El cine es el campo más vulnerable para la corrupción.

El cine ejercía atracción sobre hombres y mujeres por igual; ofrecía fama, dinero e impunidad: todo ello tenía gran atractivo. De hecho, el cine fue el refugio, el campo de liberación de mediocres aventureros, de tímidos, de ignorantes, que, con tal de lograr una posición, aceptaban todas las condiciones impuestas por las circunstancias. El feo y el ambicioso serían las estrellas. Para obtenerlo, cualquier medio parecía lícito; no había más ley que aquella que el ambiente imponía: "colóquese el que pueda".

Y así, como no hubo recursos, para que el cine se salvara de la corrupción —corrupción que alcanzó todos los niveles: líder y patrón, trabajador y trabajo—,

tampoco hubo razón para que una vez terminada la contienda bélica, los hombres que se quedaban al frente del cine, cambiaran su actitud. Esta continuaría de la misma manera: el soborno económico, la presión política, la coacción laboral, seguirían siendo las armas, los instrumentos para proseguir la producción de las películas y conservar así la posición social y económica. (6)

CONCLUSIONES.

Con esta breve semblanza, hemos descubierto un cine mexicano que surge como espectáculo elitista y que poco a poco va tomando el lugar que le corresponde como espectáculo de masas. A éstas se les reúne en grandes salones y se les provee de un momento de ensueño, de goce hipnótico. Les enseña en una pantalla las experiencias que posiblemente no tendrán, como son vistas de lugares lejanos, los ambientes exóticos, épocas antiguas, —cultura, en una palabra—.

La época de oro que surge con el "Star-system", utilizado ya en la llamada "Meca" del cine, actores y actrices daban la tan ansiada garantía de taquilla, sueño dorado de los exhibidores y de los productores mercenarios que ya no buscaban la calidad de su producto, sino la aclamación de la taquilla.

Pero todo lo que sube, tiene que bajar, y con el nuevo sistema adoptado después de la Segunda Guerra Mundial, surgieron los "viales", los ambiciosos, los que corrompieron el cine, le quitaron su esencia y se lanzaron única y exclusivamente a la recolección de fabulosas cantidades de dinero.

La decadencia vino cuando los autores se alejaron de la realidad y trataron de emular a sus colegas extranjeros quienes irónicamente se habían volcado en sus obras en el interior de su problemática social, el interior mismo del hombre, su idiosincrasia, sus carencias; en fin, todo lo que les pertenecía como pueblos, como seres humanos y como intelectuales de la época.

Al mexicano le van mal los estereotipos anglosajones; la policía nacional, por ejemplo, no se asemeja en nada a sus homólogos norteamericanos. El error es trasladar el drama campirano a la frontera y ver así el nacimiento de lo que se ha dado en llamar el "chilaquilli-western".

La decadencia viene con la corrupción, el compadrazgo, la "venta" de posiciones privilegiadas; el "colóquese el que pueda", como si se tratara de un mercado, de un medio lejano al arte. Y el cine es arte, es mucho más que manipulación; es el medio de expresión idóneo del hombre moderno; es el arte de la época. Si se comercializa, es decir, si se vende como producto, este mercantilismo no debe estar reñido con la calidad.

CAPITULO II

LOS PERSONAJES

1. LAS MADRES.

Durante los años treinta, paralelo al revuelo que causaban los nuevos postulados de Cárdenas y la sociedad empezaba a exigirse una identidad y los intelectuales empezaban a hacer la apología del proletariado llenando la mente de los obreros de rencor y de definiciones inútiles.

Es entonces cuando el cine mexicano se vuelve paradójicamente hacia la clase media que es por excelencia católica, conservadora y trabajadora, y hace de su elogio su más feroz crítica y al fin su melodrama convencional acaba por convertirse en el panegírico desmesurado del diez de mayo.

La mujer concebida en un concepto de dolor y sufrimiento; una abnegación a la cual está obligada; sólo se admiten destellos de rebeldía esporádica en situaciones extremas, como en "Una familia de tantas" (1948) de Alejandro Galindo, donde el padre de familia arruina la vida de una de sus hijas después de propinarle tremenda golpiza porque la encontró besando a su novio en la calle; la muchacha se va de casa y nunca se vuelve a saber nada de ella; el hijo que siempre creció a la sombra del padre, embaraza a su novia; tiene que casarse con ella y quedarse en la casa paterna porque no es económicamente solvente. La joven esposa debe conformarse con hacer el papel de criada y aceptar el desamor de su esposo y el autoritarismo de su suegro. Cuando el padre está a punto de obligar a su otra hija a casarse con el pusilánime de su primo, ella se rebela; sale del hogar vestida de novia, sin la compañía de los de casa para unirse al hombre que ama. Ante todo el drama provocado por la supuesta rectitud del padre, la madre tendrá su único gesto de concientización al final de la película, cuando contraviniendo la

orden del patriarca, deja a los hijos más pequeños jugar en la calle y ver marchar a su hija hacia la boda.

Es el único destello que captamos en el personaje de la madre. Quizás servirá para evitar que les arruine la vida a los pequeños, quizá vuelva al sometimiento y acepte calladamente su destino, o quizás fue una moraleja a la que se sintió obligado el director.

Es el caso del sometimiento de la madre (Eugenia Galindo), al padre (Fernando Soler). Callada, mustia, vestida austeramente, será mudo receptáculo de los sufrimientos.

Como drifa Jorge Ayala Blanco en La aventura del cine mexicano: "la madre se eclipsa" (1). A la madre eclipsada la encontraremos a lo largo del cine nacional con todas sus variantes: la madre que sacrifica todo por conseguir el bienestar de su hijo aunque éste la desprecie como en "Las abandonadas" (1944) de Emilio Fernández con Dolores del Río y Pedro Armendáriz; aquélla que calla dignamente ante la amenaza de adulterio, como en "Algo flota en el agua" (1947) de Alfredo B. Crevenna con Arturo de Córdova, Elsa Aguirre y Amparo Morillo; o esa otra que se reencuentra con su hijo y no puede decirle que es su madre y él se encarga de humillarla en público en "Ansiedad" (1952) de Miguel Zacarías con Libertad Lamarque y Pedro Infante; muy semejante quizá al papel que la misma Libertad Lamarque interpreta en "Soledad" (1947) del mismo director, y donde la hija ingrata interpretada por Marga López (quien ganó un Ariel por coactuación femenina por este papel), y donde la madre es capaz de llegar al asesinato en defensa de esa hija que la desprecia e insulta en cada encuentro. O aquélla tan sumisa y callada que casi no notamos su presencia en "La oveja negra" (1949) de Ismael Rodríguez con Fernando Soler y Pedro Infante.

La madre que a fuerza de ignorarla ha desaparecido, tiene su contrapunto en la mujer tiránica e incomprensiva que causa la desintegración familiar, que humilla al marido y lo minimiza, que obliga a los hijos a huir del seno familiar o que los convierte a fuerza de sobreprotección, en seres humanos a medias.

Pero sociológicamente, la madre abnegada cuenta con el favor del público, es símbolo de ternura, de buenos sentimientos, aunque algunos extremistas la acusen de sádica porque provoca sentimientos de culpa y eso la compensa.

2. EL MALO.

El malo es un clisé difícil de evitar; posee la capacidad de dar fuerza a un argumento, entre más desalmado, mejor. Aunque el actor que interpreta al malo suele encasillarse y perder credibilidad en otro tipo de papeles. Caso excepcional el de Miguel Inclán, quién después de matar a la madre de Pepe el Toro, en "Nosotros los pobres" (1947) de Ismael Rodríguez, puede personificar a un nobilísimo policía en "Salón México" (1948) de Emilio Fernández, para volver a interpretar a otro personaje sórdido en "Los olvidados" (1950) de Buñuel, don de da vida al ciego libidinoso que acaricia a Alma Delia Fuentes aprovechándose de la inocencia de la niña y de la piedad que despierta con su ceguera.

Habrán malos tan grandes como Fernando Soler quien matizará un personaje a través de varias películas y se recreará en él, comenzando en 1948 con "La casa del ogro" de Fernando de Fuentes, hasta que en "Una familia de tantas" el personaje llegará a la apoteosis final arruinando la vida de todos cuantos le rodean; pero es un malo convencido de que obra bien; su moral y sus principios son tan rígidos e inflexibles, que no perdona ni admite rectificación; es tal su estrechez mental que no soporta nada que no haya sido preconcebido en su mente, aceptado por la sociedad y considerado "decente".

Otros malos tan estereotipados como Alejandro Ciangherotti quien logrará su mejor creación en "Los tres huastecos" (1948) de Ismael Rodríguez. La crueldad, la deshonestidad y la vileza son encarnadas por un hombre que no soporta la felicidad ajena y que tiene que ensuciar, entorpecer, destruir.

No olvidaremos, claro está, a uno de los mayores villanos por antonomasia, Carlos López Moctezuma, que ocupará gran parte de la galería de los villanos por excelencia. En 1945 lo encontramos haciendo lujo de perversidad contra Jorge Negrete en "Canaima" de Juan Bustillo Oro, personificando con maestría al cacique del lugar; nunca podrá liberarse del estereotipo cuando incluso vuelve como villano en "Así se quiere en Jalisco" (1942) de Fernando de Fuentes con Jorge Negrete y María Elena Marqués, o en "La bestia negra" (1938) de Gabriel Soria donde personifica al hambreador degenerado que pretende entregar a Elsa Aguirre en las manos de un borracho, interpretado por el Panzón Soto.

Otro villano clásico es Rodolfo Acosta que no podía ser más estereotipado en "Salón México" en donde el director no escatimó ni el más mínimo de los recursos para mostrar la maldad sin matices —recuérdese la escena memorable donde Acosta golpea salvajemente a Marga López—. Es bien sabido que en el cine entre mejor logrado esté el villano, mejor lograda está la película. (2)

Los nombres de la época son bastantes, sobre todo aquel actor que no era muy guapo o que no contaba con popularidad podía especializarse en la encarnación de villanos enriqueciendo su personaje, haciéndose odiar por el público dentro y fuera de la pantalla: Lorenzo Barcelata, clásico en "Allá en el Rancho Grande" (1936); Felipe Montoya en "Espaldas mojadas" (1953); Alejandro Ciangherotti en "Una carta de amor" (1943); Julio Villareal, Víctor Parra, José Elías Moreno (quien fluctuaba entre papeles de bueno y malo), Andrés Soler (un cínico excep-

cional en "Doña Bárbara") y muchos más.

3. EL BUENO.

El bueno en el cine mexicano suele ser bueno de corazón aunque como buen macho tenga varias mujeres, se emborrache con frecuencia, suela apostar hasta a la mujer en la baraja o en las peleas de gallos, no obstante, tiene buenos sentimientos, es generoso, noble, tierno, desprendido, leal y valiente.

Caso particular en el que se enfrentan dos buenos —protagonista y antagonista intercambiables—, es en la película de Ismael Rodríguez "Dos tipos de cuidado" (1952), donde la trama se enreda de tal forma que lo que aparentemente era una mala jugada de Infante (Pedro Malo) contra Negrete (Jorge Bueno), resulta ser más que un acto de caridad cristiana, un ejemplo de hombría. Eso no impide que se apueste el rancho en la cantina y se emborrachen antes de llevar ruidosa serenata a Carmen González y a Yolanda Varela.

Otro de los buenos típicos es Martín Corona, encarnado en la estereotipada figura de Pedro Infante, destrampado, indomable, rebelde, entregado a la ayuda de los demás y a las aventurillas sin compromiso; se enfrenta a una Sara Montiel que lo mete en cintura en la película "Ahí viene Martín Corona" (1951) y su secuela "El enamorado" del mismo año y ambas dirigidas por Miguel Zacarías. †

El bueno en el melodrama ranchero generalmente canta: para ello estaban Infante, Negrete, Aguilar, Guízar, Aceves Mejía, que aprovechaban cualquier momento para entonar una pieza romántica.

Pero el bueno además tenía que ser medio "tremendo" para que funcionara, los buenos totalmente buenos tenían poca taquilla, e incluso corrían el riesgo de pasar por tontos como el policía de "Salón México" interpretado por Miguel Inclán.

También entran en otra faceta del estereotipo los indios buenos como "Lorenzo Rafail" de "Marfa Candelaria" (1943) de Emilio Fernández; Tizoc en la película del mismo nombre dirigida por Ismael Rodríguez; el indio afortunado de "La perla" (1945) de Emilio Fernández que le valió varios premios de actuación en el extranjero a Pedro Armendáriz. Los indios callados, ladinos y duros de Benito Alazraki en "Rafces" (1953) interpretados por auténticos indígenas que reflejaban en sus ojos todas las penalidades que pesan sobre sus vidas.

Los buenos del cine nacional son retozones hasta que se casan con una hembra que los ponga en paz, si son pobres, serán trabajadores como Pedro Infante en "Nosotros los pobres" (1947) y todas sus secuelas, o en "Un rincón cerca del cielo" (1952) donde la desgracia es llevada al límite cuando se reduce al protagonista de ser un empleado de oficina a la degradación del subempleo donde en el colmo de la desesperación se arrastra como perro para que la gente le arroje monedas en el mercado.

Fueron buenos alguna vez, Infante, Negrete, Pedro Armendáriz, David Silva, Emilio Tuero, Domingo Soler, Joaquín Pardavé, Ernesto Alonso, Rafael Baledón, Arturo de Córdova y tantos otros.

El estereotipo del personaje bueno en el cine mexicano es con frecuencia lejano a la realidad, todo lo malo le pasa a él, es desproporcionadamente prudente, generoso hasta lo estúpido, escrupuloso, creyente devoto e íntegro.

4. LAS SOLTERONAS.

Presencia imprescindible en el cine de manufactura nacional es la solterona, un personaje que algunas veces sirve para solucionarlo todo y otras para enredarlo más.

La solterona típica es de labios deslavados, vestida de oscuro, cuellos de encaje, cabello recogido en la nuca y en las manos un libro que nunca lee o un rosario con el que nunca reza o una labor que se suspende con frecuencia para suspirar; aquélla que se olvidó de vivir por estar entregada a las obras benéficas, desprendida de sí misma, fielmente interpretada por Libertad Lamarque (que no por eso deja de cantar) en "Acuérdate de vivir" (1952) de Roberto Gavaldón.

También está la solterona víctima de un padre arbitrario que le prohíbe tener relaciones con un ateo, y llega incluso a tomar desiciones por ella: entonces ella se entregará a la vida piadosa y casera, cuidando de su anciano padre y de sus dos tíos adoptados y simpáticos. Al final la triste solterona gritará su arrepentimiento por haber sido tan cobarde, se rechazará a sí misma por no haber tenido el valor de defender su amor y le aconsejará a su sobrina que luche en contra de sus padres con tal de conservar su amor, su única oportunidad de ser feliz y de realizarse como mujer. Y al final le regalará la corona de novia que nunca usó, todo esto sucede en "Azahares para tu boda" (1950) de Julián Soler con Marga López, Fernando Soler (el padre), Joaquín Pardavé, Sara García y Silvia Pinal.

Es muy común ver en esta época internados para señoritas comandados por agrías solteronas como el de "El mil amores" (1954) de Rogelio A. González; o las que suelen pulular por las haciendas, que o bien sirven de alcahuetas o sólo son chismosas e intrigantes incapaces de soportar la felicidad conyugal, como la sórdida cuñada de "Los paquetes de Paquita" (1954) de Ismael Rodríguez con María Victoria, Arturo Beristáin y Carlos Orellana.

Están además, las del tipo cómico que nunca se rinden y conservan las esperanzas de pescar un buen partido, como Vitola en muchas de las películas de Tin-tán; éstas son agradables y de alguna manera se alejan del estereotipo de la

"quedada" que se considera indigno y afrentoso; ellas no abandonan su papel de mujeres "casaderas" aunque sean algo más que maduritas, o por poco atractivas que sean, confían en que los afeites podrán hacer el milagro. Las otras, causarán tragedias como las que aparecen en "Tentación" que casi provocan la vejación irreversible de Gloria Marín.

En definitiva, el cine nacional se ha refugio de ellas o las ha tomado como excusa para hacer melodramas lacrimógenos. De cualquier forma, constituyen un capítulo importante dentro de la filmografía nacional.

5. EL PATIÑO.

El patino es el personaje de relleno ideal, que además presta un toque de comicidad a la trama, con sus intervenciones afortunadas que sirven de enlace entre una escena y otra o que simplemente le restan solemnidad a la trama. El patino suele ser tonto, para realzar la inteligencia del galán; suele ser feo para realzar la apostura del héroe; suele ser torpe, para realzar la destreza del protagonista.

El patino resulta adecuado además, para "amueblar" la pantalla, para decir máximas o verdades populares, para avisar de algo que va mal, para contar un chiste, para enredar las cosas, para guardar un secreto o para ayudar a la resolución de la trama.

El patino más célebre del cine mexicano (y es célebre porque dejó de ser patino) es Mario Moreno "Cantinflas", que en sus inicios en el cine realizó papeles secundarios, de "relleno" como en "Ahí está el detalle" (1940) de Juan Bustillo Oro, donde el protagonista en realidad era Joaquín Pardavé. Cantinflas estereotipó al "anacrónico peladito modelo 1936 (de los que ya no existen, si algún día existieron)" (3)

Otro de los que se hicieron célebres fue el "Chaflán" muy recordado por su intervención en "Allá en el Rancho Grande" (1936); en "Allá en el trópico" (1940) de Fernando de Fuentes ambas; que incluso llegó a tener intervenciones como protagonista en "Hasta que llovió en Sayula" (1940) de Miguel Contreras Torres y en "Los millones de Chaflán" (1938) de Rolando Aguilar.

Ingenioso y cómico es el "Chicote" con varias intervenciones al lado de Jorge Negrete: como en la versión de 1948 de "Allá en el Rancho Grande".

Es preciso mencionar a Roberto Soto "Mantequilla" con sus afortunadas participaciones en "La ilusión viaja en tranvía" (1953) de Luis Buñuel, donde interpretaba al simpático "Tarrajas", cómplice del inocente burto de un tranvía, y en "Esquina bajan" (1948) de Alejandro Galindo, como el fiel amigo de David Silva.

Sumemos a la lista al incondicional Agustín Isunza quien también tuvo honrosa participación en "La ilusión viaja en tranvía", así como en "La hija del ministro" (1951) de Fernando Méndez con Luis Aguilar y Rosita Arenas; y no podemos dejar de mencionar su creación de Juan Primito en "Doña Bárbara" (1943) de Fernando de Fuentes.

No se puede olvidar a las mujeres que también han hecho este tipo de papeles: Emma Roldán "Allá en el Rancho Grande" (1936); Delia Magaña "María Candelaria" (1943); Evita Muñoz "Nosotros los pobres" (1947); Fanny Kauffman "Vitola" en "El rey del barrio" (1949); Consuelo Guerrero de Luna "La corte del faraón" (1943) y "Soledad" (1947).

Sin embargo, el patíño también ha sido estereotipado, con rasgos y características que alguna vez han demostrado efectividad y que se repiten en el cine mexicano a lo largo de innumerables películas. En gran parte el atino de su

de su intervención es lo predecible de sus actitudes. Por lo general es reacio al matrimonio; pero consiente en casarse si su patrón lo hace; es el borrachín perdido, mal jinete (en el drama campirano), pelado, sensiblero, cursi, patriotero, llorón, éstas son algunas de las características más aguzadas y repetidas de estos personajes.

7. LA PROSTITUTA.

Uno de los lastres más incomprensibles que ha arrastrado nuestro cine a lo largo de su historia es el de las prostitutas *vírgenes*, es decir, la muchacha buena seducida y abandonada que acaba trabajando en un burdel bajo las órdenes de una malvada o de un pervertido; pero ella es buena, noble y pura y espera ser rescatada de ahí algún día por un hombre que ignore su pasado y crea en ella para así lograr la reivindicación que significa felicidad, que sólo es lograda por medio de la legalidad, de la decencia.

Marga López en "Salón México" (1948), indignamente golpeada y sometida por Rodolfo Acosta, se sacrifica en el burdel para darle a su hermanita (Sylvia Derbez) una educación decente y digna, ocultando su oficio. La muerte la elevará a categoría de mártir.

El cine nunca se libera del adjetivo que le colocó "Santa" de Antonio Moreno en 1931. La chica seducida se conserva pura, virtuosa y sumisa y seguramente tendrá un enamorado platónico que la ame por encima de sus miserias: el policía en "Salón México", el ciego Hipólito en "Santa".

Para 1943 se filma la tercera versión de esta película, ahora con Ester Fernández —la anterior había sido con Lupita Tovar—, para luego caer en el interminable ciclo de rumberas, adúlteras y devoradoras de hombres.

Ejemplos de algunas de éstas son: Gloria Marín la adúltera de "Crepúsculo" (1944) de Julio Bracho y de "El socio" (1945) de Roberto Gavaldón; Dolores del Río, la manicurista fratricida en "La otra" (1946) de Roberto Gavaldón; María Antonieta Pons la rumbera de "La insaciable" y de "Ángel o demonio"; Ninón Sevilla en "Noche de perdición" y "Sensualidad" (1950) de Alberto Gout, "Aventurera" (1949) del mismo director, María Félix en "La mujer sin alma" (1943), "La devoradora" (1946) de Julio Bracho, "La diosa arrodillada" (1947) de Roberto Gavaldón y "Doña Diabla" (1945) de Tito Davison.

El cine perdona a algunas como a Marga López en "Salón México" y condena a otras como a Elsa Aguirre en "Algo flota en el agua" y "Ojos de juventud", y sólo regaña un poco a aquéllas como Lilia Prado en "Subida al cielo" (1951) de Luis BUñuel.

La época se ve plagada de mujeres "de la vida airada", de todas las tallas y modelos; desde la vulgaridad creciente y descarada de Ninón Sevilla hasta la elegancia y distinción de Gloria Marín. Todas ellas son las herederas de "La mujer del puerto" (1933) de Arcady Boytler interpretada por Andrea Palma -hierática y majestuosa-, y de "Santa" en cualquiera de sus tres versiones.

CONCLUSIONES.

Es difícil para los escritores lograr la totalidad de un argumento que cubra satisfactoriamente las dos horas o la hora y media que deberá durar la proyección de un largometraje; para ello ha de echar mano de personajes etiquetados y clasificados para que llenen huecos, digan alguna frase clave o simplemente estén ahí.

Una vez que se ha probado el éxito del personaje, éste se repite hasta el cansancio: si resultó una vez, resultará veinte veces más. Entonces se le usa en repetidas ocasiones en diferentes circunstancias, se cambia el ambiente, el contexto, el diálogo.

Es decir, si Ninón Sevilla dió resultado en el ambiente de cabareteras, hay que explotar la veta, hay que hacer muchas películas parecidas, entonces el productor contratará a un guionista y le dirá que quiere que escriba algo "picante" para su estrella y así nacerá un argumento.

Sucede el mismo caso si se trata de explotar el estereotipo de la solterona, muy abundante en situaciones que pueden tratarse desde diferentes puntos de vista y matizarlos para lograr una comedia o un drama.

Algunos personajes no serán tan interesantes a menos que se les salpique con algunas características que han dado resultado antaño, y entonces se repite un poco, pero sólo un poco.

Ni los más grandes realizadores han escapado a la tentación de copiarse a sí mismos, el ejemplo está en De Fuentes que filma dos veces su Rancho Grande, creyendo que la novedad del color y la presencia de Negrete asegurarían un éxito semejante al que logró antes: nada más alejado de la realidad, la segunda versión fue un rotundo fracaso.

Parece un vicio común en el cine mexicano el hecho de encontrar que lo que antes funcionó se repita esperando conseguir el éxito anterior.

Los guionistas parecen tener miedo de experimentar, de incluir originalidad, o quizá los productores son lo que no les permiten dar rienda suelta a su creatividad.

CAPITULO III

GUIONES

1. GUIONISTAS.

Cuando hablamos de realización cinematográfica no basta con mencionar a actores, director y productor, hace falta una historia. Si bien es cierto que en sus inicios el cine no tenía una historia que contar, sino más bien que "mostrar", ya fueran los trabajadores al salir de la fábrica o la llegada del tren o el simple pasar de los transeúntes por la calle, más tarde se sintió la necesidad de "decir" algo por medio de este nuevo instrumento de comunicación que abría grandes alternativas. Estaba por nacer el "Séptimo arte".

La primera película con argumento fue "El regador regado" (1) que contaba una historia rudimentaria, pero ya se había alejado de la simple testificación de los hechos; ya no se trataba de fotografía en movimiento; no era la filmación de un individuo comiendo o estornudando; era la narración de la anécdota, la narración *per se*.

En este momento se puede hablar del nacimiento del cine en el sentido estricto del término, y aquí hacen su aparición unos personajes que en adelante serán parte medular de la industria cinematográfica: los guionistas.

Cinematográficamente hablando, un guión es lo que va a acontecer en la pantalla. A través de la historia del cine podemos constatar que cada vez las películas duraban más tiempo en la pantalla y menos tiempo en los estudios; es decir, las historias se alargaban y el proceso de filmación se simplificaba. Para esto, se trabajaba con un guión establecido:

Escena # 1, Toma # 1: Acercamiento de los ojos de la protagonista, mientras se oye *en off*: "No te vayas".

Tal descripción nos parecerá fría, sin matices, hasta cierto punto difícil de imaginar, y que dependerá del director interpretarla y, por supuesto, añadirle su propio sentimiento.

Los guionistas pueden partir de la idea original de un productor al que se le ocurrió el bosquejo de una historia, o la historia completa. El trabajo del guionista, en este caso, será darle la forma adecuada para que el director intercale diálogos o enfatice un detalle determinado.

En otros casos, el argumento es una idea original del guionista quien la propone al productor y éste decidirá si vale la pena arriesgarse en la empresa. También puede ser que la historia sea alguna pieza teatral o una novela y el guionista tiene que "traducirla" al lenguaje cinematográfico; algunas veces deberán hacerse ajustes cuando algún elemento sea innecesario, engorroso o demasiado caro —porque gracias a todos los efectos que se pueden hacer actualmente en el cine, nada es imposible—.

Las limitaciones del espacio teatral se eliminan, se abren las fronteras y se puede experimentar con casi todo. Entonces el guionista tiene que manejar a la perfección el lenguaje técnico y saber aplicarlo. Algunas veces el autor de la idea original desarrolla su propio guión e incluso lo dirige. No es raro saber de directores que escriben sus propios guiones o de otros que trabajan "sin guión", lo cual se refiere específicamente al guión técnico, de alguna manera en la mente del director hay un guión que se enriquece a medida que su trabajo se desarrolla.

Es curioso que algunos teóricos del cine como el francés Georges Sadoul (2) y el mexicano Pablo Humberto Posada (3) ignoren al guionista al dar la relación de los que intervienen en el proceso fílmico. Sadoul habla de la concepción de la

idea original —y se la atribuye al director—, del desarrollo de un guión literario, hasta llegar al guión técnico, pero no menciona al hombre que hay detrás de esto. Claro, actualmente se tiende a enaltecer lo que se llama "cine de autor", es decir, donde el director es lo más importante del filme, "el director es la estrella"; es el clisé que se maneja al respecto.

Los productores tuvieron su momento, luego los actores acapararon el interés, se barajaron nombres sobresalientes en lo que respecta a la fotografía, y luego el director desbancó a todos y se convirtió en el amo y señor del campo cinematográfico. Mientras tanto el guionista no era más que un empleado mal pagado.

2. PRODUCTORES TIRANOS.

El productor considerado como el individuo que aporta el capital para hacer una película, es para el artista —actor, director, fotógrafo, guionista—, en muchas ocasiones un estorbo.

En México entre los años de 1935 a 1955 podemos constatar un fenómeno que quizá se puede considerar vicio y que se encuentra incluso en la actualidad. Se trata de la pobreza de los guiones, de la escasez de las ideas, del triunfo de la premisa: "el dinero lo puede todo".

En el ambiente fílmico nacional nos encontramos con personajes, paisajes y situaciones que se repiten constantemente; de hecho, a veces los diálogos son iguales.

Pero en una época en la que el productor podía manejar su antojo a un grupo de técnicos, no hay lugar para la queja. Le ocurrió a Buñuel durante los años en que trabajaba con el productor Oscar Dacingers; el productor cambiaba diálogos y personajes a su criterio y capricho, añadía, suprimía o cambiaba lo que no le gustaba, su voz era orden, era un ser metalizado cuyo único consuelo era la taquilla. Para él, el omnipotente, nada le era imposible. Al respecto cita

Carlos Monsiváis en "Proceso" que en la primera película mexicana de Buñuel es evidente el desconcierto: "...el petróleo en Tampico es el pretexto que conjunta las nulas vocaciones dramáticas de Jorge Negrete y Libertad Lamarque, en sus respectivas difamaciones de la canción ranchera y el tango" (4). Evidentemente el atractivo de "Gran Casino" (1947) es la conjunción de dos de las máximas estrellas de la época.

El guionista escribía sus historias para Pedro Infante o para María Félix, o para cualquier actor o actriz relevante, pero no con la motivación de un artista que le escribe algo a alguien por inspiración, sino por una consigna monetaria y con el riesgo de perder su trabajo.

Por otro lado, es justo el interés del productor de que su inversión le reditara ciertos beneficios, de hecho está arriesgando su dinero. Las llamadas garantías de taquilla han fallado. Entonces, el productor se asía de algo concreto: la estrella. Si todos quieren ver a Dolores del Río, se hace una película donde resalte su belleza con encuadres preciosistas; su capacidad histriónica con un drama y si de paso sirve para explotar lo autóctono de México, mejor, se le entregan los elementos al guionista y él tiene que darle gusto al productor y a la actriz.

El cine mexicano muchas veces recurrió a temas ajenos a nuestra idiosincrasia y adaptó "La dama de las camelias" de Dumas en 1943 dirigida por Gabriel Soria y "El abanico de Lady Windermere" (1944) dirigida por Juan J. Ortega. Donde los personajes se sienten falsos, alejados de nuestra realidad, pero los autores europeos estaban de moda.

Algunas veces, el cine mexicano repitió el tema. Si el productor decidía que aquello que había funcionado diez años antes, no tenía por qué no funcionar en la actualidad. Entre 1935 y 1955 nos encontramos con muchos "refritos" de películas mudas o éxitos anteriores.

El productor, sin embargo, no es siempre el villano en el ambiente del cine; los ha habido comprensivos, creativos, inteligentes y sensibles.

Sin embargo en la época que nos ocupa, el productor pertenecía a una "casta", era el todopoderoso y podía tomar decisiones cruciales en cualquier momento, sin importar quién cayera. Por otra parte, el guionista quien no tenía asegurado el trabajo y no era reconocido por el público; era intercambiable o no existía, en el sentido de que el productor dictaba la historia y el director la codificaba en lenguaje cinematográfico.

3. INDUSTRIA HERMÉTICA.

Si hablamos de *Industria Hermética* en México, nos referimos a un sistema cerrado al cual sólo entran los privilegiados, los favorecidos, los herederos, los que tienen alguna *palanca*, entonces el cine es la industria hermética por antonomasia. El cine mexicano se ha conservado en las mismas manos durante más de cincuenta años. Como cualquier industria, el cine se ha heredado de padres a hijos, los personajes célebres que estuvieron vigentes de 1935 a 1955 ahora o están demasiado viejos o han muerto, pero sus hijos, viudas, hermanos y otros parientes siguen en el cine.

Un apellido puede abrir muchas puertas y puede constituirse un atractivo de taquilla—aunque sea sólo momentáneo—. El cine mexicano sigue añorando sus triunfos en Cannes, triunfos que tuvieron lugar hace más de veinte años. Nunca se conocerá otro director de fotografía más genial que Gabriel Figueroa, ni un director más nacionalista y patriota que Emilio Fernández.

El cine mexicano se conformó con la *Época de Oro* que para muchos extremistas es intocable, inmaculada, y que, sin embargo, fue también la época de algunos de los peores *churros* del cine nacional.

La industria se cerró inexplicablemente. Quizá se había contentado con sus logros y ya no aspiraba a *alcanzar los confines de la perfección*. Quizá con la muerte de los grandes ídolos se cerró un capítulo irrepetible. Quizá simplemente se agotó la veta.

El hermetismo en nuestra industria cinematográfica ha obstaculizado el desarrollo desde hace muchos años. Es un hermetismo que se encarga de trancar posibilidades, ya sea de guionistas, actores o directores. No pueden penetrar en la industria y se dedican a otra cosa.

Algunos podrán pensar en el monopolio por parte de algunos clanes como el de los Soler, ejemplo único en la historia del cine donde los cuatro hermanos desempeñaron todas las actividades relacionadas con el cine, escritores, directores y actores.

En otros casos ese nepotismo puede ser una especie de cáncer si los integrantes de la familia carecen de talento y no hacen más que entorpecer y denigrar nuestra cinematografía.

La corrupción no es cosa nueva, existía desde la época de oro, y se fomentó de manera extraordinaria en relación con ciertas élites de poder o de prestigio cuyo nombre significaba algo para los lectores de columnas de espectáculos de la época, para todos los aspirantes a entrar en la maquinaria fílmica, para los intelectuales quienes empezaban a encontrarle sentido al cine y lo interpretaban como el vivo reflejo de una sociedad pujante que empezaba a desenvolverse más allá de sus fronteras.

El cine es el "habitat" de los privilegiados, no todos tienen acceso a él, hasta los gobernantes quieren estar en buenos términos con los cineastas. De alguna manera en estos años (1935-1955), el cine y la política se hermanan, caminan

paralelamente, el cine se vuelve gobiernista y rinde su tributo a la revolución, al cardenismo a lo que esté en boga.

Así como la política en nuestro país está en manos de los herederos de los políticos de hace cuarenta años, el cine no se ha desprendido de ese atavismo nepótico que predomina en tantos sectores de nuestra tierra.

Valdría la pena remitirse a los sociólogos para analizar el compadrazgo que predomina en el cine desde hace tanto tiempo.

Si hacemos un recuento de los protagonistas del cine mexicano en la etapa que nos ocupa nos encontraremos repetidas veces con los mismos nombres: Infante, Negrete, Félix, Armendáriz, Aguilar, Salazar, Marín, Del Río, Fernández, Figueroa, Rodríguez, Galindo, Soler, Valdés, etc.

Emilio Fernández expresó en una entrevista concedida a "Proceso" (5 de septiembre de 1983):

"Margarita lo convirtió —al cine— en refugio de mercenarios de tratantes de blancas, que lo han prostituido. Nunca el cine experimentó esta decadencia. Nada digno se hizo durante la administración de la hermana del Presidente. Se hicieron puras películas vulgares, obscenas, denigrantes." (5)

CONCLUSIONES.

Haciendo un recuento de los protagonistas de nuestra historia fílmica, rara vez nos encontramos con el nombre de un guionista connotado, a no ser que haya sido un escritor de fama que se dignó a escribir un guión de cine, y a veces los conocidos se negaron a firmar su obra por vergüenza del producto final, como en el caso de "Los olvidados" (1950) de Luis Buñuel donde Pedro de Urdimalas, el escritor, retiró su nombre de los créditos por considerar la película denigrante para México.

El guionista es un ser relegado y olvidado, se le menosprecia su creatividad y se le imponen ideas ajenas, frenando quizá el desarrollo del cine y de nuevos temas que eviten la recurrencia al estereotipo.

Estas circunstancias provocan que el trabajo del escritor sea del todo mecánico y que con frecuencia prefiera utilizar lo que ya dió resultado en el pasado, que se pierda el impulso si no de modernizar, de actualizar.

En 1935 y en 1955 el drama campirano es igual, el drama urbano se actualiza muy rudimentariamente imitando los modelos (estereotipados) llegados sobre todo de los Estados Unidos. Pocas películas reflejan la realidad mexicana de la época.

El guionista es, o debe ser un observador del acontecer diario; ningún detalle debe parecerle pequeño o faltarle de interés, todo puede servir para *decir* algo, como las leyendas pintadas en las defensas de los camiones en "Nosotros los pobres" (1947) de Ismael Rodríguez, cualquier detalle puede expresar de alguna manera la inquietud del equipo de trabajo, pero con frecuencia el detalle genial, la anécdota apropiada y certera se convierten en clisés y pierden todo su valor para darle al cine mexicano un sabor repetitivo que deja en el espectador un

sentimiento de ya haber visto eso antes.

No se desea recurrir al clisé del productor desalmado que se aprovecha de su posición para sacar ventajas, pero no está por demás puntualizar que en muchos casos la pobreza de nuestro cine se debe a dos factores fundamentales: 1) los productores que no sabiendo del quehacer cinematográfico imponen sus lineamientos coartando, de esta manera, la creatividad del verdadero artista o que en su afán desmedido de hacer dinero no se detienen ante nada, y, 2) el compadrazgo que priva en muchos niveles de nuestra patria y que con él se consiguen muchas cosas que de otra manera no sería posible conseguir.

Una apertura de la industria cinematográfica, un reconocimiento a los guionistas podría hacer circular aire nuevo en las producciones cinematográficas. El cine mexicano como su pueblo, tiene muchas facetas, muchos matices y muchos talentos desaprovechados a causa de una enfermedad que hasta la fecha no se ha erradicado y que es el estereotipo, que si en un momento dado fue un recurso, se convirtió en un vicio que deterioró de alguna manera la producción cinematográfica de años en nuestro país.

CAPITULO IV

EL ESTEREOTIPO

1. SIGNIFICADO DE LOS ESTEREOTIPOS.

¿Qué es el estereotipo? ¿Qué significado puede tener el estereotipo? De hecho, vivimos rodeados de estereotipos, arquetipos, clisés y lugares comunes. Nuestro lenguaje está plagado de frases hechas predecibles e identificables de inmediato. Nuestras actitudes y gestos se rigen en muchos casos por estereotipos sociales. Socialmente es aceptable que una mujer llore en público y que le propine sonora bofetada a un tipo que intentó *propasarse*, pero últimamente el estereotipo de moda es que el tipo conteste la bofetada.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española registra la palabra *estereotipía* que se refiere a un proceso relacionado con la composición tipográfica, metales fundidos y por último, la repetición involuntaria de un gesto, acción o palabra, y se lo atribuye particularmente a individuos dementes. (1)

La anterior definición no arroja muchas luces sobre nuestra investigación, porque se limita a explicar el significado original de la palabra, e incidentalmente lo que por extensión se aplicaría a seguir un modelo, pero nosotros sabemos que no media forzosamente un desajuste mental. En la actualidad, el seguir un patrón debe considerarse incluso, saludable, aunque se critique a nuestra sociedad de ser excesivamente imitadora.

El hecho de que algunos otros diccionarios no mencionen estas mismas acepciones, no implica un cambio de actitud respecto del concepto, digamos, en psicología, el estereotipo adquiere carta de identidad a partir de las teorías de Freud y de Jung quienes lo ligan con una imagen primordial o arquetípica de la fantasía creativa.

El arquetipo cinematográfico tiene su origen en la literatura y en el teatro, porque en sus inicios, el cine es puramente teatral y mudo. El cine tendrá que evolucionar hasta *inventarse* un lenguaje y un arquetipo propios.

El clisé es el lugar común y la palabra, en su origen, (2) comparte conceptos con el estereotipo. Quizá el clisé deba restringirse al lenguaje, no obstante se usen indistintamente —clisé y estereotipo— como si se tratara de sinónimos.

El estereotipo cinematográfico mexicano surge en todos los ámbitos dentro de la llamada *Cultura de la Imagen*, se elige porque gusta o porque tiene éxito; no debemos olvidar que estamos hablando de una industria. Su valor es puramente comercial. Se estereotipa un género: la comedia campirana, el melodrama familiar, el drama arrabalero, etc. Luego se estereotipa al personaje: el charro cantor, la solterona frustrada o la rumbera exuberante.

Pero, ¿quién le da el significado al estereotipo? Por un lado, algunos autores (3) afirman categóricamente que es el público quien da el significado. Los conductistas aventurarán la posibilidad de que el significado lo dé esa entidad inmaterial definida como el *Inconsciente colectivo*. Como quiera que sea, ambas concepciones surgen de una tendencia a suponer que la sociedad da el significado.

Según Emilio García Riera:

"el espectador del cine se entrega aparentemente a una masa a simple vista muy uniforme; al mismo tiempo, el espectador de cine era el más solitario de todos cuantos hubieran tenido espectáculo alguno". (4)

El cine propicia un estado hipnótico. Agrega García Riera:

El poder hipnótico del cine tendía a dejar al espectador librado única y exclusivamente a las reacciones de su inconsciente. Y el espectador hipnotizado, no podía establecer la más mínima comunicación con sus compañeros de lunatorio sin conjurar de algún modo los placeres derivados de esa entrega a su propio inconsciente. (5)

Afirmando lo anterior, García Riera postula que el poder del cine termina al encenderse las luces y deshacerse el estado *onírico* —sueño despierto—, pero la influencia de lo visto deberá hacer su efecto más tarde en la conducta del espectador aunque medie su propio albedrío.

Se podría cuestionar la existencia o no de ese estado hipnótico, pero no se puede cuestionar la existencia del estereotipo en la pantalla. Héroes, villanos, todos estereotipados de alguna manera, adquieren diferentes grados de fuerza según el tratamiento de un director, un guionista, o un productor. Es conocido el clisé de Alfred Hitchcock que ya mencionábamos antes: "entre más logrado esté el villano, más lograda esta la película". (6)

Según McLuhan, mientras se trate de una manifestación de comunicación colectiva, el público tendrá prejuicios (7). Pero acaso se tienen más prejuicios al ir al cine que al encender el televisor, la gente está más a la defensiva respecto a un filme, porque sabe que su influencia es más poderosa.

El público consciente e inconscientemente reconoce el estereotipo, sabe que eso "ya lo ha visto antes". De alguna manera la trama de la película refleja sus deseos y necesidades y descarga los deseos reprimidos en una saludable catarsis que solamente sirve para desahogar estados neuróticos que de otra manera lo obligarían a tener una conducta hostil con sus semejantes.

Entonces, hay una voluntaria inclinación de los escritores, directores, productores para lograr una imagen cómoda y seductora donde descansen los más recónditos deseos del grupo anónimo que se presenta cada vez en las salas de proyección.

Muchos estereotipos pierden su efecto cuando son identificados por el público. Esto se basa, sobre todo, en las teorías psicológicas del engaño, conocido como

subliminal donde se sutenta la tesis de que el público debe captar la superficie, un 10% de lo que se le quiere decir, el fenómeno llamado *Iceberg*, según el cual con ese diez por ciento, el público estará convencido de que, aunque lo intentaron, no lograron engañarlo, pero, como en un iceberg, hay un noventa por ciento oculto bajo la superficie. El hecho es, que se distrae la parte consciente de la mente y se imbuje el significado deseado en la parte inconsciente. (8)

El mecanismo inconsciente se pone en marcha mientras el consciente está distraído. Los *dísparos al inconsciente* en el cine son más fuertes que en la publicidad. El cine tiene la fuerza de un hecho o de una persona, no de la fotografía de un hecho o de una persona.

Una vez conseguidas las condiciones indispensables de la proyección cinematográfica, las cuales son: oscuridad, las dimensiones de la pantalla y cierta predisposición mental a formar parte de un anonimato asegurado por la falta de luz y la disponibilidad de querer vivir la aventura a la par que los personajes, entonces se logra el momento que nunca logra la publicidad; no sólo se reduce la distancia entre el estereotipo y el público, sino que se *suprime*. Es un instante de exploración profunda. Al respecto menciona García Riera:

Quando el espectador de cine gritaba '¡bravo!' o silbaba no era para expresar el juicio que le merecía la calidad de una representación, como en el teatro, sino para demostrar su identificación con el destino de los héroes que veía en la pantalla. (9)

En el cine se logra un parentesco entre imágenes, sonido y silencios. Imágenes en función de una asociación interna; sonidos y silencios que amalgaman la expresividad y que dan forma material a lo que de hecho ya se gesta en la mente del público.

El estereotipo es importante por su significado cultural y por su capacidad de mimetismo adaptable a cada posible espectador. Cuando el público está en disposición de dejarse llevar por las imágenes sin comprender, está listo para ver

cine. Es entonces el momento justo para proporcionarle un buen estereotipo, y esto lo saben los que manejan los mecanismos del cine.

Lo original del estereotipo es su falta de originalidad en sus fragmentos reconocibles que dan origen al héroe cultural. Todas las tradiciones son actualizables; todos los héroes mitológicos son ciudadanos comunes; todas las tragedias son historias desconocidas de la gran ciudad. La labor del cine es desenterrarlas, darles una nueva forma y constituir una metáfora.

Desde la óptica que se vea, no hay nada nuevo bajo el sol. Las imágenes del pasado se parodian, se corresponden, se actualizan, se adaptan, se repiten, se convierten en mitos de nuevo y, dentro de cincuenta años, sufrirán el mismo proceso, pero hay algo que se mantiene inamovible dentro del estereotipo; es lo que conservan todos; es el arquetipo, lo que se reconoce en todos los personajes porque no varía en su esencia.

En el cine mexicano, cuando un género ha probado su aceptación entonces es explotado desde todos los ángulos. Esto en muchas ocasiones no sólo ha ido en detrimento de la industria misma, sino del concepto en el que se tiene al cine nacional, como comentábamos en capítulos anteriores, es muy común la creencia de que si es cine mexicano, es cine malo, o de que no vale la pena pagar por ver una película mexicana. Las películas mexicanas son para los analfabetos o se ven en la televisión.

A partir de aproximadamente 1930 se estereotipó el tiempo para retratar una atmósfera pre-revolucionaria inofensiva. Se volvió al pasado, a una *intemporalidad atrofiada* (10) en la cual la trama central se veía apenas involucrada en una revolución en ciernes pero en la que no se desvirtuaba la imagen del patrón hogareño, simpático que posiblemente en la secuela de la misma película, pasaría a ser el villano. Esto sin mencionar el hecho de que la contrapartida la daba un

peón alegre, agradecido y generoso que en la secuela tal vez se despojaría de su mansedumbre y se convertiría en el vengador del pueblo.

Hasta aquí, lo único notable ha sido la capacidad de intercambiar papeles misma que no surge necesariamente con una secuela, en la misma película el dominado puede tomar el papel de dominador. Los personajes mexicanos suelen ser tan volubles como el público lo desee. Baste mencionar dos de las películas más conocidas de Ismael Rodríguez: "Nosotros los pobres" (1947) y "Ustedes los ricos" (1948), donde a pesar de que el personaje interpretado por Pedro Infante es sumamente estereotipado, recorre toda la gama de manifestaciones de bondad o de maldad. Se ha acusado al cine mexicano de sus personajes excesivamente maniqueístas. No es así. Lo que ocurre es que el público perdona en el héroe lo que censura en el villano.

A propósito de la comedia ranchera, es notable encontrarnos con que de nuevo Ismael Rodríguez demuestra su desenfado en llenar la pantalla con estereotipos. En su película de 1946, "Los tres García", tres personajes que son hermanos interpretados por Pedro Infante, Abel Salazar y Víctor Manuel Mendoza, no son más que variantes de un mismo personaje. Si tuviéramos que definir a cada uno por sus características predominantes, tal vez descubriríamos que no existen esas características y que al público no le importa que no existan. Para 1948 Rodríguez realiza "Los tres huastecos", de nuevo la historia de tres hermanos, pero esta vez con la excusa de que son triates se ahorra dos actores ya que utiliza a su estrella favorita, Pedro Infante, quien únicamente cambia de vestuario y de esta manera sabemos cuál de los tres hermanos es.

Con esto Rodríguez no ha hecho más que demostrar que el hábito sí hace al monje, aunque en "Los tres huastecos" es importante el parecido físico entre

los hermanos, el cine tiene muchos trucos para lograr la ilusión de semejanza. Rodríguez, sin embargo, va más allá del estereotipo: llega a lo que podría pensarse que es la pluralidad de cuerpos porque la personalidad de los tres hermanos es una sola y no sólo eso, sino que sienten en carne propia lo que sienten los otros.

Entonces el significado de los estereotipos, si bien es cierto que surge originalmente en la mente del director y del escritor, gran parte depende también del público, porque si no fuera reconocido por los espectadores, poco valor tendría si nada más existiera en la intención de los autores. Es por ello que los estereotipos tienen su génesis en la idea básica y su realización en la proyección.

2. CONCOMITANCIAS CON EL CINE MUNDIAL.

El estereotipo en el cine mundial y en la literatura no es un fenómeno privativo de un país o de un género, sino que es una especie de solución a los problemas de taquilla comunes a la industria mundial.

Uno de los errores más contundentes de la industria nacional en lo que se refiere a estereotipos ha sido el descuido con que se han copiado los patrones extranjeros y se han "adaptado" al producto nacional; por ejemplo, si un personaje probaba su vigencia, había que intentarlo aquí. Muestra de ello son algunas películas realizadas en los años cuarenta con temas bíblicos; para ellas nunca se tomó en cuenta el tipo físico de los actores nacionales quizá por falta de recursos, quizá porque el *stock* de producción siempre fue secundario, quizá porque nadie reparó realmente en ello, pero es curioso observar legiones de romanos con evidente tipo indígena o egipcios con rasgos toltecas, pero ¿es válido suspender una producción porque los extras no dan el tipo?

En países más desarrollados o más cosmopolitas esto no parece ser un problema porque en ocasiones se filman las películas en locaciones reales y ahí mismo se contratan a los autóctonos para la función de *amueblar* la pantalla.

Esto no quiere decir que en otros países las producciones no puedan ser pobres; quiere decir, como apuntamos en el capítulo primero, que de la producción extranjera no vemos en México ni la mitad.

Por otro lado, se han intentado adaptar personajes y situaciones de la literatura universal a un ambiente más nacionalista y sólo se obtuvieron producciones mediocres de obras como "La dama de las camelias" (1943) de Gabriel Soria, "La dama del alba" (1949) de Emilio Gómez Muriel, "Abismos de pasión" (1953) dirigida por Luis Buñuel y muchas otras que parecen entrar forzosamente en el escenario mexicano.

No solamente se trata del tipo físico, se trata también de los diálogos, como los inolvidables por su pobreza de "El ángel negro" (1942) de Juan Bustillo Oro que, aunque la trama recuerda mucho la "Rebeca" (1940) de Hitchcock, no tuvieron el buen tino de evocar sus diálogos.

El público mundial parece obrar bajo los mismos estándares que el público mexicano: no será tan severo al juzgar a los héroes y censurará despiadadamente lo que hagan los villanos; por ejemplo, ¿quién no exime de la culpa a Omar Shariff y a Julie Christie en "Doctor Zhivago" (1965) de David Lean.

Los crímenes cometidos por amor son perdonables; los hijos que se rebelan a sus padres por una causa heroica cuentan con la aprobación del público. El personaje probado en otras latitudes seguramente triunfará en México.

Uno de los fenómenos más notables en el cine europeo fue el de los "rebeldes sin causa" personificados en Italia y Francia por actores adolescentes desconocidos. Este personaje tuvo repercusiones en América, la más notable la que se tuvo en Norteamérica con el fenómeno artístico y social James Dean. En México no podía faltar y se hizo una serie de películas con este tema; algunas veces se

censuró rigurosamente a los jóvenes y otras veces a los padres.

En lo particular, durante la década de los 40, se trató de mostrar lo que era el bajo mundo, el hampa, la vida nocturna y complicada de las mujeres de cabaret; incluso se hizo toda la apología de las rumberas y las historias que se narraban eran cada vez más fuertes.

Es notable que la precursora del drama arrabalero sea una película de 1933, "La mujer del puerto", dirigida por Arcady Boytler y Rafael Sevilla, basada en una obra del francés Guy de Maupassant. Aunque el personaje interpretado por Andrea Palma sea inconcebible en un arrabal portuario mexicano, después de éste, el género se entregará a las frenéticas danzas de una estereotipada Ninón Sevilla.

También es curioso que algunas personas consideren a Greta Garbo como el patrón que copió Marfa Félix, las divas europeas, frías, lejanas, hieráticas: garbo, Dietrich, cuya presencia escénica bastaba para sobrellevar la películas sin hacernos reparar en lo pobre de la historia o en lo insulso de los diálogos, es un fenómeno que nunca se consiguió ni con Marfa Félix ni con Dolores del Río.

Durante algún tiempo lo importante era el parecido físico de las actrices mexicanas con su homólogas extranjeras, o que no parecieran mexicanas. De ahí la gran cantidad de actores y actrices no nacionales que invadieron las pantallas; eran muchos los argentinos, los españoles, e incluso contamos con la rubia polaca Irasema Dillian, quien siempre conservó un acento casi imperceptible.

Entonces surgieron contradicciones tan notorias como en la película de Miguel Zacarías, "Soledad" (1947) donde René Cardona tenía por sirvienta a una guapa argentina de trenzas, interpretada por Libertad Lamarque. El personaje debería ser humilde: una sirvienta de trenzas; es inaceptable el estereotipo de

servienta mexicana de los años cuarenta sin ellas, pero como después se convierte en una gran señora de la escena y excelente cantora de tangos, ¿qué más daban los pequeños detalles pasados por alto al principio de la película?

Era como una consigna que si la estrella interpretaba un personaje humilde, pudiera vestirse muy elegantemente para ir a cantar a una fiesta a casa de los ricos donde seguramente estaría el hijo inconfesado. Dona libertad lo hizo en "Soledad" y en "Ansiedad" (1952), ambas de Miguel Zacarfas.

Sin embargo, se tenía que pensar aún más en la exportación, la internacionalización. El público extranjero no quería saber qué pasaba en las ciudades mexicanas; quería ver charros con pistola, montados a caballo, mujeres con el cabello trenzado, vestidas de popelina. Eso era México. Los productores, algunos mercenarios, otros ingenuos, fueron tras los reconocimientos internacionales. Era posible ganar premios en el extranjero. El genio de Figueroa Había conseguido varios. Se hablaba del Indio y de Buñuel en Hollywood.

Las películas mexicanas premiadas en el extranjero son aquellas que se desarrollan en el campo o cuyos personajes son indígenas en el más puro concepto.

No sólo la producción nacional estaba estereotipada por los escritores, el público internacional pedía charros e indios. ¿Y cómo ven los extranjeros de esos años a los mexicanos? El mexicano representado en el cine extranjero es un indio o un ensartado que está durmiendo la siesta, o se está emborrachando en una cantina; las mujeres tienen trenzas y rebozos y son muy sumisas o muy atraesadas. El modelo lo copiaron los productores extranjeros de las películas mexicanas, las cuales son testimonios fílmicos de una ciudad que lograron que se conceptualizara a México como un lugar plagado de Jorges Negrete y Dolores del Río.

Pero eso era lo único que conocían de nuestro país, incluso en Sudamérica se tenía también ese concepto y se tendía a creer que México era un apacible Rancho Grande, lo cual equivale a esperar al llegar a España ver manolas y toreros por la calle y un gitano y una *ballaora* de flamenco en cada esquina.

Lo mismo ocurrió con países como la India, Egipto y Arabia de los que se desconoce la cultura contemporánea y se les encasilla en representaciones folclóricas y no se sabe qué hace la gente en la actualidad en esos lugares; lo más seguro es que se sienten frente al televisor después de un día de trabajo, que bailen la misma música que se baila en todo el mundo, que lean las mismas obras, que miren las mismas películas y se rían o se molesten al verse mal retratados en estereotipos anacrónicos.

Se debería pensar que el estereotipo fuera solamente un recurso para salir del paso utilizado por escritores y directores en un momento dado, pero el cine mundial llegó a utilizarlos incluso para personajes principales. Grandes directores como el inglés Hitchcock, el americano Cukor y el noruego Lubitsch, estereotipan a las rubias en algunas de sus películas.

El estereotipo de la rubia tonta pero simpática mundialmente representada por Marilyn Monroe, tuvo su equivalente en otros países, aunque en el cine mexicano se procura hacer aparecer a este tipo de mujer como pífcara y ventajista, como Evangelina Elizondo en "Educando a papá" o Ninón en cualquiera de sus películas.

El estereotipo del caballero andante, ya fuera un charro mexicano o un *cowboy* americano, es con frecuencia paralelo: ambos son excelentes jinetes, buenos tiradores, cantantes aceptables, enamorados, jugadores y frecuentes parroquianos de las cantinas. Cuando el cine mexicano se cansa de los charros, intenta

entonces hacer el llamado *chilaquilli western*.

La familia también ha sido estereotipada a lo largo de la historia del cine en comedias costumbristas, melodramas caseros y reprimendas a la sociedad como aquellas notables de Alejandro Galindo que empiezan con "Una familia de tantas" (1949) y se perpetúan durante muchos años hasta lograr su clímax con "La edad de la tentación" (1958).

A pesar de que los críticos mexicanos han aceptado que en todo el mundo se hacen películas malas, pero, como afirma Carlos Fuentes en "México en la Cultura" en su edición del 15 de junio de 1959 en un artículo *anónimo*, "todos los cines del mundo producen *churros*; pero sólo el cine mexicano se dedica en un 99% a su confección apasionada". (11)

CAPITULO V

SITUACION ACTUAL

1. UNA INDUSTRIA QUE RENUNCIA A MEJORAR LA EPOCA DE ORO.

¿Cuándo terminó la época de oro del cine nacional? ¿Acaso cuando se empezó a hacer cine de autor? Es cierto que para 1955 el autoconcepto del cine nacional había decaído y en 1956 sobreviene la trágica muerte del que fuera ídolo, Pedro Infante. Emilio García Riera en La Historia Documental del Cine Mexicano dice que para 1958 se hacían cerca de 130 películas al año: más de treinta melodramas, más de veinte películas cómicas, alrededor de 15 comedias rancheras, 15 westerns, 10 comedias mundanas, 5 películas de horror y 3 infantiles.

La producción de 1958 excede a la de 1950 solamente con dos películas. El cine independiente aportaba menos de una docena de películas al año y el cine oficial, que de hecho no existía más que de nombre, no aportaba nada. Los productores estaban entregados a la tarea de hacer dinero, pero el hecho de que en ese año "Nazarín" de Luis Buñuel ganara el premio especial de la crítica en Cannes, hizo que los críticos y cineastas volcaran una serie de sus más duros argumentos contra el cine nacional.

"Nazarín" causó una gran polémica porque no fue enviada como representante de México. Los productores no la apoyaron. La película que representó a México en Cannes ese año fue "La cucaracha" de Ismael Rodríguez, donde reunía por primera vez a María Félix y a Dolores del Río en un estruendoso fracaso. El hecho dió pie para que muchos críticos y cineastas dieran su opinión. Emilio García Riera dice que los miembros del jurado para elegir la película que iba a

ser enviada a Cannes no tenían la menor idea de lo que se premiaba en el festival; llegaron incluso a tachar a "Nazarín" de porquería, de película deprimente y que denigraba a México. "Claro, se puede decir que, con vistas a la taquilla, las películas premiadas resultan contraproducentes. Y un productor, repitémoslo solemnemente, no debe pensar más que en el dinero."(1)

"Nazarín" significaba el triunfo del cine independiente de autor y donde las grandes estrellas (Marga López y Rita Macedo) olvidan el *glamour*. El 16 de mayo de 1968 Roberto Gavaldón, a la sazón director y líder máximo de la S.T.P.C. (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) declaró al periódico "Novedades": "Nuestro cine, debe volver a ocupar el lugar que tenía hace algunos años y a buscar por todos los medios el prestigio que logró con su esfuerzo y su categoría." (2) Especificó que la labor del Banco Cinematográfico no había contribuido a hacer cine de prestigio y pidió la colaboración de críticos y periodistas para hacer que el cine cambiara sus procedimientos y su calidad.

Julio Bracho, en una entrevista concedida al periódico "Esto" el 18 de junio de 1958, habló de la ineptitud de los productores de la época, de la falta de sensibilidad de los escritores y el maltrato que se hacía a los espectadores latinoamericanos, "es mentira, una gran mentira, que la calidad y la taquilla estén reñidas, como han dicho los productores. Ese es el sofisma con el que se escudan los incapacitados para decir que prefieren hacer películas comerciales a películas de gran calidad. Lo que pasa es que no pueden lograr calidad porque no saben cómo, son ineptos." Más adelante en la entrevista afirmó: "Todavía no conozco a un verdadero escritor de cine."

El 19 de noviembre de 1958, Adolfo Torres Portillo salta en defensa de los escritores en una entrevista publicada por el diario "Esto" donde decía que las

historias eran cambiadas por los productores para ahorrar dinero, para facilitar la realización y que el argumentista era a veces peor pagado que un maquillista. "Viene siendo, por la forma de operar de nuestro cine, el último en la escala de los trabajadores cinematografistas, siendo que debería ser, si no el primero como es lógico, uno de los principales engranes de la mecánica fílmica". (4)

Algunos más estuvieron de acuerdo en que el cine mexicano hacía víctimas a sus directores y a su público y que además los bajos sueldos y la dictadura del tiempo (tres semanas de filmación), era lo primero que se tenía que combatir. Mientras la gente de la industria aducía razones para justificarse o lamentarse, esto no resolvía el problema del cine nacional. La crítica independiente insistía en que la solución estaba en la renovación. El año de 1958 fue cuando "Nazarín" representó un nuevo argumento en la defensa del cine nacional, de los directores, después de observar el fracaso del cine "oficial" en los últimos grandes festivales ("La cucaracha" en Cannes y "Flor de mayo" en Berlín).

Sería injusto no mencionar el hecho de que el director y el primer actor de "Nazarín" (Luis Buñuel y Francisco Rabal), eran españoles, pero el mérito de la película en mucho se debe a la dignidad fotográfica que le otorga el bien cuidado trabajo de Gabriel Figueroa.

Un cine que se niega a mejorarse es quizá un cine que se niega la renovación. Para 1960 Infante y Negrete ya habían muerto y de estar con vida, serían anacrónicos para la época.

La década de los sesenta exigía algo más que un Marcos Vargas de "Canaima" y Pepe el Toro de la trilogía de Rodríguez; algo más que películas al vapor, algo más que decorados deficientes que evocaran vecindades, mansiones, arenas de boxeo o incluso, la selva amazónica.

Ya no estaban los ídolos y los que quedaban habían perdido su lozanía lo mismo que su público. Surgía un nuevo mercado, jóvenes que desconocían los rostros y los nombres de las estrellas de los cuarenta, jóvenes que exigían nuevos ídolos, que rendían culto al *American way of life* y a su cine.

En 1960 un grupo de críticos clama por un "nuevo cine" que intenta rescatar a la anquilosada industria de las garras de la vieja guardia. Había que renovar la industria puesto que para 1960 el 70% de los hogares mexicanos tenían un aparato de televisión; se cernía una amenaza sobre el séptimo arte. Había que recapturar el interés en el cine nacional que cada vez se iba convirtiendo en un espectáculo para analfabetas. Los que no sabían leer no podían con los subtítulos. El desprestigio de la industria nacional entre propios iba en continuo aumento.

Incluso la producción cinematográfica de 1960 había descendido a 114 películas. El género más cultivado de ese año fue la comedia ranchera con un nuevo estereotipo, según cita García Riera en su Historia Documental: el "cura bragado" quien se convirtió en la "conciencia" nacional. (5)

Los estereotipos iban modificándose parcialmente, el lenguaje y las situaciones se hacían más atrevidos. Surgen nuevos géneros como la comedia "a la italiana" con el nuevo don Juan, Mauricio Garcés, quien trataba de emular quizá a Lando Buzzanca, pero sin la simpatía de éste y repitiéndose continuamente.

Al personaje estereotipado de Garcés, el conquistador cuya apariencia "corresponde a la idea que tiene del *playboy* una doméstica de unidad habitacional". (6) El personaje sustituye no con mucha fortuna al mujeriego campirano y al pachuco jocoso.

La tendencia fue, entonces, a procurar un acercamiento al cine europeo de comedia pícaro donde las damas se exhibieran sin ningún recato.

La mujer, por otro lado, nunca supera el estereotipo que se le adjudicó en los años treinta. Para 1960 las mujeres debían ser liberadas y liberales y tomar con filosofía la infidelidad del marido, resolverla con un cómodo y beneficioso divorcio y sucumbir de nuevo al "verdadero amor" comportándose muy "civilizadamente". De nuevo el estereotipo no encaja con la idiosincracia y todas las historias se tiñen de una afectada falsedad.

Los antiguos directores perdían bríos, eran abandonados por sus huestes. Ni Mauricio Magdaleno (guionista) ni Gabriel Figueroa (fotógrafo), siguieron a Emilio Fernández en su intento de resurrección en "Cita de amor" (1956) con Jaime Fernández y Silvia Pinal, *refrito* de "Historia de un gran amor" (1942) de Julio Bracho con Jorge Negrete y Gloria Marín. En "Cita de amor", el Indio se autoelogia, se erige un monumento, se reconcilia consigo mismo y con la industria e incluso se plagia. Pero ni Jaime Fernández es Negrete ni Silvia Pinal es Gloria Marín ni el público de 1956 le rinde un homenaje a cada filme de Fernández.

2. VIVIR DE NOSTALGIAS.

Ese intento de resurrección del Indio es más patético si se aúna a la realización de "Un dorado de Pancho Villa" (1966), donde reaparece como actor al lado de Sonia Amelio y se inmola en sacrificio en pro de revivir el antiguo regocijo revolucionario. Esta vez su sacrificio sirve para crear su estereotipo de matón, de general revolucionario o de cacique prolongando el arquetipo creado por Carlos López Moctezuma y llevado a su apoteosis en 1946 con el personaje de José Francisco Ardavín en "Canaima" de Juan Bustillo Oro.

Pero el Indio carece de la fuera interpretativa y de la presencia escénica de López Moctezuma; se sobrevive a la leyenda que le han forjado los periodistas; es un mito *come-juvencitas* dentro y fuera de la pantalla.

Si el Indio vive de nostalgia, no es el único. Alejandro Galindo reacio a la renovación real se "renueva" en su discurso, habla de la juventud y se levanta como conciencia ubicua y señala con Índice de fuego lo que ya deploraba en 1948 en "Una familia de tantas". Su *visión* del mundo no ha evolucionado, ha cambiado a Fernando Soler por Gastón Santos y a Dolores del Río por Sonia Furió.

La comedia costumbrista y el suspiro porfirista abren paso a nuevos decorados, jóvenes que bailan *twist* y beben *ginger ale* y se envaselinan el cabello.

Esos mismos jóvenes serán guerrilleros en 1970 o *juniors* cansados de deambular por la Zona Rosa como el grupo representado en "Crito 70" (1969) de Galindo en un fallido intento de contemporizar.

La vieja guardia, Fernández, Cavaldón, Bracho y Galindo, entre otros, alternan con los "nuevos valores" como Alazraki, Gascón, Alcoriza (hasta entonces había sido guionista) y Ripstein, haciendo cine mediocre basándose en fórmulas caducas y modificando insustancialmente los estereotipos.

A la autopsia del porfiriato sustituye la autopsia del *Star System*. "La estrella vacía" (1958) de Emilio Gómez Muriel con Marfa Félix y el guión basado en una novela de Luis Spota, es al cine nacional lo que "Sunset Boulevard" (1950) de Billy Wilder con Gloria Swanson es al cine norteamericano. El viejo clisé que pocos han resistido, desenmascarar el verdadero rostro del mundo del espectáculo.

Se pretende desentrañar los misterios del cine, "desglamourizar" a las estrellas. René Cardona lo intentó fallidamente en "También de dolor se canta" (1950) con Pedro Infante, pero los directores no habían entendido que el público estaba cambiando, que se había vuelto escéptico y que no se rinde ni se rendirá a los dulcos encantos de Marfa Félix por muy Olga Lang vestida por Dior que la vean.

También Ismael Rodríguez se añora y añora sus fieles retratos del folclor urbano en "Nosotros los pobres" y "Ustedes los ricos" y pretende perpetuarse con "El hombre de papel" (1963) y "Faltas a la moral" (1969). No ha perdido la fe en la eficacia de sus retratos y en 1969 intenta además "Trampa para una niña" y "El ogro", cuyo fracaso lo alienta a realizar en 1971 su soberano *churto* "Mi niño Tizoc" con Alberto Vázquez y Macaría.

A Gavaldón se le atora el nacionalismo con la realización de dos adaptaciones a novelas de Bruno Traven: "Macario" (1959) y "La Rosa Blanca" (1961) llevando como protagonista a Ignacio López Tarso, metido a redentor de los indios en "Macario" y de los mexicanos en "La Rosa Blanca".

En 1964 Roberto Gavaldón clama por rescatar al cine de las manos de los nuevos cineastas. La producción de ese año es de 108 películas y la Ley Federal de Cinematografía es radicalmente cambiada. El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) inició sus labores en 1963. El programa de estudios que se incluía era desde Técnicas de Laboratorio hasta Dirección de Actores. Los cursos los impartían especialistas en el área. Se complementaban con conferencias que se dictaban en la Cinemateca de la Universidad Nacional, fundada en 1959. Un grupo de jóvenes cuya edad promedio era de 20 años empezó a hacer *cine verdad*, pero el grupo solamente duró doce años. Las películas más notables fueron: "Todos hemos soñado" de Ricardo Carretero, "Morir un poco" de Mariano Sánchez Ventura y "Los primos hermanos" de Julián Pastor.

En 1966 José Bolaños debuta con "La soldadera" llevando como estrella principal a Silvia Pinal, tratando de dar la puntilla al cine revolucionario, misma que le dió Juan Ibáñez en 1970 con "La generala" interpretada por una María Félix surrealista.

Los intentos de resurgir de los directores se aúnan a los intentos de los actores, y así en "La generala", María Félix en franca decadencia y visiblemente avejentada lleva como pareja romántico-incestuosa a un Carlos Bracho en plena juventud.

3. Y NO TODO TIEMPO PASADO FUE MEJOR.

El tema revolucionario dejó de ser la piedra angular del cine nacional después de la suerte que corrieron las películas "El caudillo" (1967) y "Ante el cadáver de un líder" (1973), ambas fueron *enlatadas* y se prohibió su exhibición durante largo tiempo. La producción de una obra desmistificadora de la revolución no era todavía aceptable en un medio que rendía culto a la gesta patriótica.

En 1966 la producción de películas nacionales había bajado hasta 10, treinta y ocho menos que en 1950, pero se hacían menos películas y se incrementaba la calidad. Es en 1965 cuando "Tarahumara" obtuvo en Cannes el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica, y "El niño y el muro" representante de México en el Festival de Mar del Plata, ganó un premio especial del Instituto Nacional de Cinematografía de la Argentina, en Valladolid, España, obtuvo la "Carabela de plata".

No es raro que los directores trataran de desenterrar viejas glorias. Lo hizo Fernando de Fuentes en 1948 cuando realizó la versión en colores de "Allá en el Rancho Grande" con Jorge Negrete y Lilia del Valle, que nunca superó a su versión de 1936 con Tito Guízar y Esther Fernández.

De Fuentes nunca se negó la posibilidad de copiarse; lo hizo en "Allá en el trópico" (1940) con los mismos actores del primer Rancho Grande, pero nunca superó la frustración que le provocó la represión del final de su obra cumbre, "Vámonos con Pancho Villa" (1935) aunque no se sabe si la censura fue gubernamental.

mental o del propio de Fuentes y que no se permitió humanizar al Centauro del Norte.

A de Fuentes lo limitaron cinematográficamente desde 1935 y nunca logró resurgir después de la película de 1936, inició una serie de repeticiones de sus propios argumentos y tomas y se perdió en el continuo homenaje a la película que lo haría famoso en todo el mundo.

A partir de 1966, cuando el cine mexicano sobrevive al primer embate de la televisión, la cual aún no tiene la fuerza suficiente para quitarle su público al cine, el aislamiento que produce la oscuridad de la sala y el salir de la casa que implica asistir a una sala de proyección, tiene algo de aventura. Ir al cine no solamente a ver una película, es todo lo relacionado con la salida de casa, el olor de las palomitas y todos los lugares comunes conectados con el cine.

En 1971 surge la contraparte de la comedia costumbrista burguesa con "Mecánica Nacional" de Ismael Rodríguez, quien estereotipa a sus personajes en los primeros quince minutos de película. La abuela (Sara García) malhablada y regañona, extensión de la *Matrilarca* de "Los tres García" (1946); las hijas (Alma Muriel y Maritza Olivares) a punto de convertirse en mujeres; el padre (Manolo Fábregas), borracho, fanfarrón e infiel, el macho; la madre (Lucha Villa), de mal carácter, complaciente, incapaz de incurrir en el adulterio por miedo al marido.

La familia arquetípica de los 70 es una familia patriotera que se emborracha con pulque y condena a la mujer que se entrega a sus instintos. Un mexicano retrógrado que hace de sus vicios sus más grandes virtudes, que se entrega a la vulgaridad. Según Ayala Blanco, "Mecánica Nacional" es "la competencia de los estereotipos" (7). Y añade: "¿Cuándo dejaremos de reconocernos como símbolos aberrantes del mexicano arquetípico y empezaremos a vernos realmente como

dotados de concreción histórica?"(8)

Alcoriza tiene tendencia al estereotipo, "Mecánica Nacional" y "El oficio mas antiguo del mundo" (1968), son dos películas que se inclinan por rescatar los arquetipos, la primera el de la familia y la segunda el de las prostitutas en espera de redención.

Es en la época de los sesenta cuando los nuevos directores pretenden darle un nuevo aire a la cinematografía; la comedia de enredos se convertirá en la comedia pícaro y la explotación del macho afeminado.

En el mercado latinoamericano se explotan ahora en lugar de las comedias rancheras, las cintas de luchadores que si bien tienen su inicio en 1952 con "El enmascarado de plata" de René Cardona, proliferan las secuelas del superman a la mexicana. No es que se condene a las producciones de enmascarados y corpulentos luchadores, es simplemente que se excedieron y llegó un momento en que los argumentos no resistían tantas repeticiones y se tenía la sensación de que cuando se había visto una, se habían visto todas. Sin embargo, el público sudamericano no tuvo empacho en trocar el sombrero de charro por la máscara plateada.

La capa blanca y la forma airosa con que la mueve: su seguridad su altivez hacen que la gente prorrumpa en un grito casi histórico: ¡el santo, el santo! Jamás se atrodilla ante nadie, ni hace lo que otros luchadores que se hincan y piden perdón. El guarda una dignidad de gran señor, de acuerdo con su nombre. Y ese nombre, entre el pueblo, ya es una leyenda." (9)

Los argumentos de las películas del Santo son insostenibles, incoherentes, es la apoteosis de una violencia maniquea, el Santo de plata (blanco) y el antagonista de negro, es el bien contra el mal. El Santo surgido de un comix donde llega a perseguir al mismísimo demonio en el infierno dantesco (10). Sus aventuras son increíbles, siempre hay que luchar contra seres ultraterrestres; contra amenazas

que acabarán con la humanidad, pero el Santo cumplía con una necesidad de consumo, una especie de versión moderna de Chucho el Roto, que daba impacto y catarsis segura a precios bajos y para toda la familia. (11)

Esto viene a reafirmar el axioma de que los productores hacen lo que produce dinero y si el público extranjero acepta la larga lista de películas de enmascarados, ¿por qué no seguir las haciendo?

Los acontecimientos sociopolíticos de la época contribuyeron al cambio de enfoque de los realizadores de cine; se empezaron a tratar temas como la guerrilla, la represión, los presos políticos y los movimientos estudiantiles. Los personajes sufrieron una evolución y el presidente en turno marcaba la ideología de las películas. Así entre 1971 y 1976 se realizaron gran cantidad de películas con tema indigenista patrocinadas por el gobierno. Quizás la más notable es "Cascabel" (1976) de Raúl Araiza. Sin embargo, estas películas eran tendenciosas y el público se cansó de ellas rápidamente y del discurso demagógico como el de "Canoa" (1975) de Felipe Cazals donde se hacía la apología anticlerical de un hecho verídico. Luis Alcoriza aborda el tema de los rumores infundados en su película "Presagio" (1974) también incluyendo cierta tendencia a desacreditar a los curas.

El tema de los presos políticos se deja entrever primero en filmes independientes y estudiantiles, el tema de los chicanos pretende ponerse serio y eludir el estereotipo del pachuco bilingüe y charlatán como Tin-tán, ahora el chicano tiene una problemática trascendental ligada a la falta de identidad nacional. Alejandro Galindo intenta el discurso pro-chicano en 1953 con "Espaldas mojadas" y no consigue erradicar el personaje irresponsable y desenfadado, interpretado por Oscar Pulido quien dice apellidarse "Royal-Ville" (Villarreal) y en contrapunto el desalmado explotador que contrata indocumentados (Victor Parra) y que al final morirá acribillado por sus compatriotas. Galindo intentó una segunda versión en

1977 llamada "Wetbacks" con Jorge Rivero y Narciso Busquets, al parecer tampoco tenía mucho que decir con relación al problema de los indocumentados.

En el cine nacional los premios locales no eran ni con mucho, parecidos a los que se entregaban en el extranjero, ni en cuanto a prestigio, ni en cuanto a la proyección. Los Arieles y las Diosas de Plata eran un remedo del Oscar y del Oso de Plata de Berlín y nunca se logró a pesar de la insistencia de los críticos, hacer un festival a la altura del de San Sebastián en España, el de Venecia o el de Cannes.

La producción iba siendo más reducida a medida que pasaban los años por la poca asesoría que daba el gobierno y por la influencia que entonces empezaba a tener la censura. Con cada nuevo gobernante cambiaban los parámetros de la legislación cinematográfica. Los había liberales que en un momento dado permitían la adaptación libre de obras como "Al filo del agua" de Agustín Yáñez que tuvo que cambiar su título por "Deseos" (1977) de Rafael Corkidi porque fue objetada por la familia del novelista y fue apoyada por la entonces Secretaría de Radio, Televisión y Cinematografía, Margarita López Portillo. Caso semejante el de la obra de Juan Rulfo, "Pedro Páramo", que se llevó a la pantalla por lo menos dos veces, una en 1966 por Carlos Velo con John Gavin e Ignacio López Tarso, y otra versión de José Bolaños en 1976 con Manuel Ojeda y Bruno Rey, ninguna de las cuales consiguió la fuerza narrativa de la novela y ninguno de los directores consiguió la asesoría de Rulfo.

Podría mencionarse "Noches de carnaval" (1981) de Mario Hernández como una cinta interesante que se aleja del amplio ámbito de las ficheras encabezadas por Sasha Montenegro. "Noches de carnaval" es la desmistificación de Ninón Sevilla, donde ella hace el papel de una antigua reina del carnaval de Veracruz cuya fama se debe a su parecido con la actriz cubana. García Riera en su obra

La Guia del Cine Mexicano, comenta que el alcalde de Veracruz mandó retirar la película de los cines del puerto donde se exhibía. (12)

CONCLUSIONES

No obstante el clisé imperante respecto a la Epoca de Oro, si se analiza concienzudamente la producción de los años cuarenta, podemos encontrar que las películas *clásicas* son muy pocas y que en gran parte se ha idealizado todo lo que hizo María Félix o Dolores del Río o Pedro Infante o Jorge Negrete, lo que equivale a pensar que todo lo que hizo Joaquín Pardavé también fue bueno. Tenemos que aceptar que en gran parte, la aclamación de películas como "María Candelaria" (1943) de Emilio Fernández responde hasta cierto punto a la aceptación que tenía el estereotipo en esa época, aceptación que traspuso las fronteras.

El cine mexicano tiene a lo largo de la historia, una tendencia a emular al cine extranjero, a hacer un cine de calidad que a la vez sea comercial, pero al parecer, no ha logrado lo que muchas producciones extranjeras. Habría que mencionar el hecho de que muchas de las películas extranjeras *clásicas* como "Gone with the wind" (1939); "Doctor Zhivago" (1965) y "Singin' in the rain" (1952), no son, sometidas a un análisis objetivo, tan buenas como el público piensa, suele ocurrir con este tipo de películas que se oye hablar de ellas durante toda la vida y, cuando finalmente se tiene la oportunidad de verlas, la ilusión sobrepasa a la realidad.

El clisé de la Epoca de Oro no es privativo del cine mexicano, es un fenómeno mundial del que no se puede desprender ninguna cinematografía porque responde a otro clisé: "todo tiempo pasado fue mejor".

CONCLUSIONES

Después de ver una gran cantidad de películas y de examinar con detenimiento un trasfondo que en ocasiones se deja entrever y en otras es obvio, es necesario asentar que el cine no es un producto hecho al azar, no es obra de la casualidad, es un producto bien pensado, diseñado con un propósito bien definido, un tratamiento con miras a obtener una retroalimentación —sea económica o ideológica—. El mecanismo está armado de tal forma que se consiga el máximo con el mínimo invertido.

Durante la llamada Época de Oro del cine nacional se abusó de la buena disposición del público y se repitieron temas y actores, se estereotipó al mexicano y se le dictó la moda no sólo en el vestir, sino en el hablar (no olvidemos que aquí surgió la estereotipada manera de hablar del "pelado" de Tepito), en el comportamiento.

Quizá el cine no consiguió lo que buscaba, pero posiblemente logró un porcentaje de sus intenciones, la pregunta es: ¿Hasta qué punto somos capaces de identificar el estereotipo? ¿Hasta qué punto estamos conscientes de la fuerza del cine? La falta de cultura cinematográfica —y en general, de cultura—, nos hacen ser un público *villamelón* para asistir al cine, nos guiamos por el título, por la estrella, porque nos recomendaron la película, pero poco sabemos del tema, de la realización de las intenciones.

Al mexicano no le gusta que "le cuenten el final", quiere ir al cine en estado de inocencia, ser receptáculo inmaculado de lo que va a suceder en la pantalla, entregarse al goce de ver cine sin ir preparado, solamente con una ligera noción de cómo se llama la película y quiénes son los actores. Nunca analizamos el resultado ni nos interesa la intención del autor, a veces vamos al cine por salir, por ir al cine.

El problema está en nuestra credibilidad, nos gusta que nos digan cómo somos y cómo debemos ser, nos reconocemos en cada estereotipo y nos entregamos a la catarsis sin ninguna reflexión. Los productores mientras tanto se regodean con un éxito que no habrían soñado de no ser nuestro pueblo tan crédulo.

Valemos mucho como público y como pueblo, somos merecedores de un cine mejor y de un poco de originalidad en los personajes, no somos estereotipos, tomamos nuestras propias decisiones y eso debe hacerse patente cada vez que vamos al cine y nos encontramos con retratos falsos y denigrantes. Los productores que solamente quieren hacer dinero merecen nuestro desprecio más absoluto y solamente la usencia en las salas se los demostrará. No tenemos poque ver cine malo, debemos ser selectivos o quedarnos en casa.

El cine tiene posibilidades artísticas amplísimas, es hora de reconocerlas y sin condenar ni aceptar *a priori* convertirnos en público consciente y exigente. El estereotipo ha dañado nuestra imagen en el extranjero, ha dañado nuestro autoconcepto, no somos "Una familia de tantas" ni nos dejamos llevar por una supuesta "Mecánica nacional", somos un pueblo joven lleno de potenciales que pueden dar sus mejores frutos en la época de crisis.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CAPITULO I

- ¹ Cfr. De los Reyes, Aurelio. Los orígenes del cine en México (1896-1900). Méx. Fondo de Cultura Económica. 1983.
- ² El cine arte e industria.. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Barcelona. Salvat. 1973. p.95.
- ³ Cfr. De los Reyes, Aurelio. Op. cit. p. 65.
- ⁴ Cfr. Idem. p. 78.
- ⁵ Cfr. Galindo, Alejandro. El cine mexicano. México. Edamex. 1985.
- ⁶ Cfr. Galindo, Alejandro. Op. cit. pp. 101-109.

CAPITULO II

- ¹ Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. México. Posada. 1968. p. 64.
- ² Cfr. Truffaut, François. El cine según Hitchcock. Madrid. Alianza. 1966. p.88.
- ³ Ayala Blanco, Jorge. Op. cit. p. 68.

CAPITULO III

- ¹ Historia del cine. UTHEA, tomo 7.
- ² Sadoul, Georges. La maravillosa historia del cine. Fondo de Cultura Económica.
- ³ Posada, Pablo Humberto. Apreciación de cine. Alhambra.
- ⁴ Revista Proceso. Monsiváis Carlos. "Buñuel en México: el símbolo subordinado al placer. 8 de agosto de 1983. p. 47.
- ⁵ Revista Proceso. Rodríguez Castañeda, Rafael. Espectáculos. 5 de septiembre de 1983. p. 49.

CAPITULO IV

- ¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Tomo I. p. 605.
- ² Idem. p. 326.
- ³ Cfr. McLuhan, Marshall y Wilfred Watson. Del clisé al arquetipo. p. 105-114.
- ⁴ García Riera, Emilio. El cine y su público. México. Fondo de Cultura Económica. 1974. p. 12.
- ⁵ Idem. p. 15.
- ⁶ Truffaut, François. Op. cit. p. 88.
- ⁷ McLuhan, Marshall. Op. cit.
- ⁸ Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. p. 46.
- ⁹ García Riera, Emilio. El cine y su público. p.16.
- ¹⁰ Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. p. 46.
- ¹¹ García Riera, Emilio. Historia Documental del cine mexicano. Tomo 7. p. 16.

CAPITULO V

- ¹ García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Era. Tomo 7. p. 10.
- ² Idem. p. 12.
- ³ Idem. p. 13
- ⁴ García Riera, Emilio. Loc. Cit.
- ⁵ García Riera, Emilio. Op. cit. p. 325.
- ⁶ Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del Cine Mexicano. p. 303.
- ⁷ Ayala Blanco, Jorge. Op. cit. p. 158.
- ⁸ Idem. p. 160.

- ⁹ Ayala Blanco, Jorge. Op. cit. p. 283.
- ¹⁰ Idem.
- ¹¹ Idem. pp. 292-293.
- ¹² García Riera, Emilio. La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión. 1919-1984. p. 219.

BIBLIOGRAFIA

- Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano (1931-1967). México. Posada. 1968
- Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano (1968-1972). México. Posada. 1974
- Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano (1973-1985). México. Posada. 1986.
- Breson, Robert. Notas sobre el cinematógrafo. (tr. Saúl Yurkievich). México. Era. 1979.
- Buñuel, Luis. Mi último suspiro (memorias). México. Plaza & Janes. 1982.
- Cine Contemporáneo. Biblioteca Salvat Grandes Temas. Barcelona. Salvat. No. 38. 1973
- Colina, José de la. Miradas al cine (artículos de crítica). México. SEP. 1972.
- Colina, José de la, Pérez Turrent, Tomás. Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior. México. Joaquín Mortiz. Planeta. 1986.
- El cine, arte e industria. Biblioteca Salvat Grandes Temas. Barcelona. Salvat. No. 5 1973
- Galindo, Alejandro. Verdad y mentira del cine mexicano. México. Aconcagua. 1976.
- Galindo, Alejandro. El cine mexicano (un personal punto de vista). México. EDAMEX. 1985.
- García Riera, Emilio; Macotela, Fernando de. La gafa del cine mexicano (de la pantalla grande a la televisión 1919-1984). México. Patria. 1984.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano de 1926-1966. México. Era. 9 Tomos.
- García Riera, Emilio. El cine y su público. México. Fondo de Cultura Económica. 1974

Hausar, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. (tr. A. Tovar, F.P. Varas-Reyes). España. Guadarrama/ punto omega. Volumen 3. 1979.

Historia del cine. Biblioteca Temática UTHEA. México. UTHEA. Tomo 7.

Jeanne, René; Ford, Charles. Historia ilustrada del cine. Madrid. Alianza. 1974.
No. 510 y 511.

Mekas, Jonas. Diario de cine (el nacimiento del nuevo cine americano). Madrid. Fundamentos. 1972.

McLuhan, Marshall; Wilson, Wilfred. Del clisé al arquetipo. México. 1975.

Michel, Manuel. El cine y el hombre contemporáneo. Xalapa. Universidad Veracruzana. 1962.

Pereyra, Miguel. El lenguaje del cine. Madrid. Aguilar. s.a.

Posada, Pablo Humberto. Apreciación de cine. México. Alhambra Universidad. 1980.

Reyes, Aurelio de los. Los orígenes del cine en México 1896-1900. México. Trillas; Linterna Mágica. No. 10. 1987.

Sadoul, Georges. Las maravillas del cine. México. Fondo de Cultura Económica; Breviarios. No. 29. 1960.

Sadoul, Georges. Historia del cine mundial (desde sus orígenes hasta nuestros días) (tr. Florentino M. Torner). México. Siglo XXI. 1977.

FILMOGRAFIA

Abandonadas, Las (1944). 103. Dir: Emilio Fernández. Int.: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Víctor Juncos.

Abanico de lady Windermere, El (1944). 89 min. Dir: Juan J. Ortega. Int: Susana Guízar, Anita Blanch, René Cardona.

Abismos de pasión (1953) 91 min. Dir: Luis Buñuel. Int: Irasema Dillian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso.

Acuérdate de vivir (1952). 110 min. Dir: Roberto Gavaldón. Int: Libertad Lamarque, Carmen Montejo, Miguel Torruco.

Aguilas frente al sol. (1932). 80 min. Dir: Antonio Moreno. Int: Jorge Lewis, Hilda Moreno, Joaquín Busquets.

Ahí está el detalle. (1940). 120 min. Dir: Juan Bustillo Oro. Int: Joaquín Pardavé, Soffa Alvarez, "Cantinflas", Sara García.

Ahí viene Martín Corona. (1951). 97 min. Dir: Miguel Zacarías. Int: Pedro Infante, Sara Montiel, "Piporro".

Algo flota en el agua. (1947). 98 min. Dir: Alfredo B. Crevenna. Int: Arturo de Córdova, Elsa Aguirre, Amparo Morillo.

Al son de la marimba (1940). 120 min. Dir: Juan Bustillo Oro. Int: Fernando Soler, Emilio Tuero, Marina Tamayo.

Allá en el Rancho Grande. (1936) 95 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández.

Allá en el Rancho Grande. (1948) 109 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Jorge Negrete, Lilia del Valle, Eduardo Noriega.

Allá en el trópico (1940) 118 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Tito Guízar, Esther Fernández, "Chafalán".

Ángel negro, El.(1942). 120 min. Dir: Juan Bustillo Oro. Int: Emilio Tuero, Marina Tamayo, Isabela Corona, Manolo Fábregas.

Ansiedad. (1952). 120 min. Dir: Miguel Zacarías. Int: Libertad Lamarque, Pedro Infante, Irma Dorantes.

Ante el cadáver de un líder. (1973). 87 min. Dir: Alejandro Galindo. Int: David Reynoso, Gonzalo Vega, Celia Viveros.

Así se quiere en Jalisco. (1942). 92 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Carlos López Moctezuma.

Aventurera.(1949). 111 min. Dir: Alberto Gout. Int: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Rubén Rojo.

¡Ay, qué tiempos, señor don Simón! (1941). 106 min. Dir: Julio Bracho. Int: Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova, Mapy Cortés.

Azahares para tu boda (1950). 120 min. Dir: Julián Soler. Int: Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Marga López, Domingo Soler.

Bestia negra, La. (1938). Dir: Gabriel Soria. Int: Fernando Soler, Mary López, Arturo de Córdova.

Canaima(el dios del mal) (1945). 120 min. Dir: Juan Bustillo Oro. Int: Jorge Negrete, Gloria Marín, Rosario Granados, Carlos López Moctezuma.

Canoa (1975). 120 min. Dir: Felipe Cazals. Int: Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Ernesto Gómez Cruz.

Carta de amor, Una. (1943). 117 min. Dir: Miguel Zacarfas. Int: Jorge Negrete, Gloria Marín, Andrés Soler.

Casa del ogro, La (1938). 89 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Fernando Soler, Alfredo del Diestro, Arturo de Córdova.

Cascabel. (1976). 110 min. Dir: Raúl Araiza. Int: Ernesto Gómez Cruz, Raúl Ramírez, Sergio Jiménez.

Caudillo, El.(1967). 104 min. Dir: Alberto Mariscal. Int: Luis Aguilar, Rodolfo de Anda, Emilio Fernández.

Cita de amor, Una (1956) 89 min. Dir: Emilio Fernández. Int: Silvia Pinal, Jaime Fernández, Carlos López Moctezuma.

Compadre Mendoza, El. (1933). 86 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto.

Corte del faraón, La (1943). 92 min. Dir: Julio Bracho. Int: Mapy Cortés, Roberto Soto, Consuelo Guerrero de Luna.

Cucaracha, La. (1958). 97 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz.

- Crepúsculo.** (1944). 109 min. Dir: Julio Bracho. Int: Arturo de Córdova, Gloria Marín, Lilia Michel.
- Cristo 70** (1969). 92 min. Dir: Alejandro Galindo. Int: Carlos Piñar, Karla, José Roberto Hill
- Cruz Diablo.** (1934). 83 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Ramón Pereda, Lupita Gallardo, Julián Soler.
- Dama del alba, La.** (1949). 89 min. Dir: Emilio Gómez Muriel. Int: Emilio Tuero, Marga López, Marfa Douglas.
- Dama de las camelias, La.** (1943). 108 min. Dir: Gabriel Soria. Int: Emilio Tuero, Lina Montes, Miguel Arenas.
- Derribo de un muro.** (1894). Lumière.
- Deseos.** (1977) 98 min. Dir: Rafael Corkidi. Int: Ernesto Gómez Cruz, Ana Luisa Peluffo, Angélica Chafn.
- Devoradora, La.** (1946). 117 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Marfa Félix, Luis Aldás, Julio Villarreal.
- Diosa arrodillada, La.** (1947) 141 min. Dir: Julio Bracho. Int: Marfa Félix, Arturo de Córdova, Rosario Granados.
- Doctor Zhivago.** (1965). Dir: David Lean. Int: Omar Shariff, Julie Christie, Geraldine Chaplin.
- Doña Bárbara.** (1943). 138 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Marfa Félix, Julián Soler, Marfa Elena Marqués.
- Doña Diabla.** (1949). Dir: Tito Davison. Int: Marfa Félix, Víctor Junco, Crox Alvarado.
- Dorado de Pancho Villa, Un.** (1966). 106 min. Dir: Emilio Fernández. Int: Emilio Fernández, Maricruz Olivier, Carlos López Moctezuma.
- Dos tipos de cuidado.** (1952). 123 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Jorge Negrete, Pedro Infante, José Elías Moreno, Carmen González.
- Edad de la tentación, La** (1958). 96 min. Dir: Alejandro Galindo. Int: Gastón Santos, Mapita Cortés, Alfonso Mejfa.

- El** (1952). 98 min. Dir: Luis Buñuel. Int: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristáin.
- Enamorado, El** (1951). 95 min. Dir: Miguel Zacarfas. Int: Pedro Infante, Sara Montiel, "Piporro".
- Espaldas Mojadas** (1953). 113 min. Dir: Alejandro Galindo. Int: David Silva, Víctor Parra, Martha Valdés.
- Esquina abajo!** (1948) 85 min. Dir: Alejandro Galindo. Int: David Silva, "Mantequilla", Olga Jiménez.
- Estrella vacía, La** (1958). 107 min. Dir: Emilio Gómez Muriel. Int: María Félix, Tito Junco, Carlos López Moctezuma.
- Faltas a la moral** (1969) 96 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Alberto Vázquez, Ana Martín, Katy Jurado.
- Familia de tantas, Una** (1948) 130 min. Dir: Alejandro Galindo. Int: Fernando Soler, David Silva, Martha Roth.
- Familia Dressel, La** (1935) 90 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Consuelo Frank, Jorge Vélez, Rosita Arriaga.
- Flor de mayo** (1957). 114 min. Dir: Roberto Gavaldón. Int: María Félix, Jack Palance.
- Fuente de Tullerfas, La** (1894). Lumière.
- General, La** (1970). 100 min. Dir: Juan Ibáñez. Int: María Félix, Carlos Bracho, Eric del Castillo, Ignacio López Tarso.
- Gone with the wind** (1939) Dir: Victor Fleming. Int: Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard.
- Gran calavera, El** (1949). 97 min. Dir: Luis Buñuel. Int: Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler.
- Gran Casino** (1946) 98 min. Dir: Luis Buñuel. Int: Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Meche Barba.
- Gran Makakikus, El** (1944) 110 min. Dir: Humberto Gómez Landero. Int: Joaquín Pardavé, Alfredo Varela Jr. Amparo Morillo
- Hata que llovió en Sayula (Suerte te dé dios)** (1940). 87 min. Dir: Miguel Contreras

Torres. Int: "Chaflán", Emma Roldán.

Hija del ministro, La (1951) 96 min. Dir: Fernando Méndez. Int: Luis Aguilar, Rosita Arenas, Víctor Parra.

Hijos de don Venancio, Los (1944). 111 min. Dir: Joaquín Pardavé. Int: Joaquín Pardavé, Marilú, Alfredo Varela Jr.

Historia de un gran amor (1942) 155 min. Dir: Julio Bracho. Int: Jorge Negrete, Domingo Soler, Gloria Marín.

Hombre de papel, El (1963). 114 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Ignacio López Tarso, Alida Valli, Luis Aguilar.

Ilusión viaja en tranvía, La (1953) 86 min. Dir: Luis Buñuel. Int: Lilia Prado, Carlos Navarro, "Mantequilla".

Llegada del tren, La. (1894). Lumière.

Macario (1959). 91 min. Dir: Roberto Gavaldón. Int: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer, Enrique Lucero.

Madre querida (1935). 76 min. Dir: Juan Orol. Int: Luisa Marfa Morales, Alberto Martí.

Marfa Candelaria (Xochimilco) (1943) 103 min. Dir: Emilio Fernández. Int: Dolores del Río, Pedro Armendáriz.

Martín Garatuza (1935) 83 min. Dir: Gabriel Soria. Int: Leopoldo Ortíz, Juan José Martínez Casado.

Mecánica Nacional (1971). 104 min. Dir: Luis Alcoriza. Int: Manolo Fábregas, Lucha Villa, Héctor Suárez, Sara García.

Mil amores, El (1954). 104 min. Dir: Rogelio A. González. Int: Pedro Infante, Rosita Quintana, Joaquín Pardavé.

Millones del Chaflán, Los (1938). 97 min. Dir: Rolando Aguilar. Int: "Chaflán", Emma Roldán.

Morir un poco Dir: Mariano Sánchez Ventura.

Mujer del puerto, La (1933). 76 min. Dir: Arcady Boytler. Int: Andrea Palma, Domingo Soler.

Mujer de todos, La (1946) 95 min. Dir: Julio Bracho. Int: Marfa Félix, Armando Calvo, Gloria Lynch.

Mujer sin alma, La (1943) 100 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Fernando Soler, María Félix, Andrés Soler.

Nazarín (1958) 99 min. Dir: Luis Buñuel. Int: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo.

Niño Tizoc, Mi (1971) Dir: Ismael Rodríguez. Int: Alberto Vázquez, Macaria.

Noche de carnaval (1981) 96 min. Dir: Mario Hernández. Int: Ninón Sevilla, Manuel Ojeda, José Carlos Ruiz.

Nosotros los pobres (1947) 128 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Carmen Montejo, Miguel Inclán.

Oficio más antiguo del mundo (1968) 99 min. Dir: Luis Alcoriza. Int: Maricruz Olivier, Gloria Marín, Jacqueline Andere.

Ogro, El (1969) 96 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Germán Valdés, Cuitláhuac, Tizoc, Xanath y Tonatiuh Rodríguez.

Olvidados, Los (1950) 85 min. Dir: Luis Buñuel. Int: Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Stella Inda, Miguel Inclán.

Otra, La (1946) 104 min. Dir: Roberto Gavaldón. Int: Dolores del Río, Agustín Irusta.

Oveja negra, La (1949) 104 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Fernando Soler, Pedro Infante.

Paquetes de Paquita, Los (1954) 89 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: María Victoria, Carlos Orellana.

Perla, La (1945) 81 min. Dir: Emilio Fernández. Int: Pedro Armendáriz, María Elena Marqués.

Presagio (1974) 120 min. Dir: Luis Alcoriza. Int: David Reynoso, Fabiola Falcón, Lucha Villa.

Primos hermanos, Los. Dir: Julián Pastor.

Prisionero 13, El (1933) 76 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Alfredo del Diestro, Luis G. Barreiro.

Rafecas (1953) 103 min. Dir: Benito Alazraki. Int: Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Olimpia Alazraki.

Rebecca (1940) 130 min. Dir: Alfred Hitchcock. Int: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders.

Regador regado, El (1895) Lumière.

Revolución (La sombra de Pancho Villa) (1932) Dir: Miguel Contreras Torres. Int: Miguel Contreras Torres, Carmen Guerrero.

Rey del barrio, El (1949) 103 min. Dir: Gilberto Martínez Solares. Int: Germán Valdés, Silvia Pinal, Marcelo.

Rincón cerca del cielo, Un (1952) 120 min. Dir: Rogelio A. González. Int: Marga López, Pedro Infante.

Riña de niños (189?) Lumière.

Rosa Blanca, La (1961) 100 min. Dir: Roberto Gavaldón. Int: Ignacio López Tarso, Christiane Martel.

Rosario (1935) 100 min. Dir: Miguel Zacarías. Int: Gloria Morel, Pedro Armendáriz.

Santa (1931) 81 min. Dir: Antonio Moreno. Int: Lupita Tovar, Carlos Orellana.

Santa (1943) 111 min. Dir: Norman Foster. Int: Esther Fernández, José Cibrián.

Santa (1968) 95 min. Dir: Emilio Gómez Muriel. Int: Julissa, Enrique Rocha.

Sensualidad (1950) 101 min. Dir: Alberto Gout. Int: Ninón Sevilla, Fernando Soler, Domingo Soler.

Singin' in the rain (1952) Dir: Gene Kelly. Int: Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor.

Sobre las olas(1950) 128 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Pedro Infante, Alicia Niera.

Socio, El (1945) 112 min. Dir: Roberto Gavaldón. Int: Hugo del Carril, Susana Gufzar.

Soldadera, La (1966) 86 min. Dir: José Bolaños. Int: Silvia Pinal, Narciso Busquets, Jaime Fernández.

Soledad (1947) 100 min. Dir: Miguel Zacarías. Int: Libertad Lamarque, René Cardona, Marga López.

Subida al cielo (1951) 82 min. Dir: Luis Buñuel. Int: Lilia Prado, Esteban Márques.

Sunset Boulevard (1950) Dir: Billy Wilder. Int: Gloria Swanson, William Holden.

También de dolor se canta (1950) 97 min. Dir: René Cardona. Int: Pedro Infante, Guillermina Grin.

Tarahumara (cada vez más lejos) (1964) 120 min. Dir: Luis Alcoriza. Int: Ignacio López Tarso, Jaime Fernández.

Tizoc (amor indio) (1956) 109 min. Dir: Emilio Fernández. Int: Pedro Infante, María Félix.

Todos hemos soñado Dir: Ricardo Carretero.

Trampa para una niña (1969) 88 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Enrique Rambal, Maricruz Olivier, Germán Valdés.

Tres García, Los (1946) 118 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Pedro Infante, Abel Salazar, Sara García.

Tres huastecos, Los (1948) 120 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón.

Wetbacks (1977) 91 min. Dir: Alejandro Galindo. Int: Jorge Rivero, María Fernanda, Narciso Busquets.

Vámonos con Pancho Villa (1935) 92 min. Dir: Fernando de Fuentes. Int: Antonio R. Frausto, Domingo Soler.

Ustedes los ricos (1948) 130 min. Dir: Ismael Rodríguez. Int: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Evita Muñoz.

ESTÁ TERMINADO
SALIR DE LA BIBLIOTECA
NO DEBE
REENTRAR