

La cinematografía mexicana: producto cultural que trasciende fronteras

The Mexican cinematography: cultural product that transcends borders

Nallely Nataly Alcocer Ayala
Universidad Autónoma de Yucatán, México
nalcocer3@hotmail.com

Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin (2011) *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, 311 páginas, ISBN 978-607-02-2615-1.

El cine es capaz de crear conexiones, construir imaginarios. Antes de leer el libro, pensaba encontrar en él una investigación que se centraría en hablar del éxito y del fracaso, de los destinos azarosos y geográficos, y de un cine que ha pasado, como diría Juan Carlos Rulfo, *Del olvido al no me acuerdo*¹ (1999); para mi sorpresa, cada uno de los casos específicos, no sólo resultaron necesarios y estratégicos al momento de estructurar el texto, sino que fue indispensable recordar los filmes, los actores y las actrices, los directores, los guionistas, los productores, e incluso, destacar la función de algunos países, que en conjunto, convirtieron a la cinematografía nacional mexicana de la llamada *época de oro*, en una industria de alcance cultural a escala mundial, en el ámbito hispano.

Cinco fueron los años de trabajo documental que llevó a los autores del libro a describir el alcance que tuvo el séptimo arte de nuestro país en la *edad dorada*, y no es para menos, pues hablar de casi dos décadas (1936-1955), es recorrer un lapso de tiempo en el cual los filmes se convirtieron en *oro*, además de contribuir a la construcción de una identidad dentro y fuera de tierras mexicanas.

¹ Documental rodado por el hijo del escritor Juan Rulfo, el cual habla sobre la memoria colectiva de finales del siglo XX.

Pero, ¿qué es lo que llevó a la filmografía de aquellos años a configurar la identidad de América Latina? Como se menciona en el texto, “en Latinoamérica [...] nunca se estableció una infraestructura adecuada para la producción cinematográfica, el cine mexicano fue con el que más se identificaron las audiencias” (Castro y McKee, 2011: 289); también habría que añadir que la gran pantalla mexicana se convirtió en la industria cultural más vista porque el idioma que encabezó era el más cercano a sus audiencias, y junto con Argentina –que en un principio estuvo a la cabeza en cuanto a producción se refiere–, limitó al mercado hollywoodense y abrió la puerta a la prosperidad filmica en países de Centro y Sudamérica.

Lo anterior no se hubiese logrado sin la presencia de personajes que cobraron vida a través de la pantalla, estrellas que se transformaron en iconos de la comedia ranchera y urbana, del melodrama, del cine de rumberas, y de la ola de vanguardia con Buñuel, es decir, la interpretación de los actores mexicanos, en unión con los argumentos de las historias, hicieron del séptimo arte de la época, una *Meca* que dio paso a la creación de una escuela cinematográfica no sólo para la industria nacional, sino para el resto de América Latina, siendo ésta su mayor apuesta: mantener un lugar central en diversos mercados.

A su vez, el cine mexicano contó con exponentes que ofrecieron diversas miradas de México, sin embargo, el impacto que tuvieron “desbordó las modas, los gustos y las ideas forjadas sobre la “mexicanidad”...” (Castro y McKee, 2011: 9), circunstancia que acentuó más la característica transnacional de la filmografía durante aquellos años. Por lo tanto, no podemos hablar de la *Época de Oro* sin sus *mujeres divinas*, sin los *machos* que se convirtieron en *charros*; hombres y mujeres lanzados al estrellato, la fama, la prosperidad y la abundancia, y que a través de sus múltiples facetas mostradas en pantalla, pasaron de ser desconocidos a figuras de talla internacional, y formar así parte de la historia cultural de México.

A lo largo del libro, se muestra detalladamente cómo filmes y protagonistas se fusionan, se complementan, se exponen, y triunfan más allá de las fronteras. Las mujeres juegan un papel importante al convertirse en la gran señora, la madre, la sensual, la censurada. El protagonismo

femenino puede leerse en el texto al abordar la película *Santa* (1932), este filme fue la primera película sonora mexicana en ser proyectada fuera de las fronteras del país, la cual “[...] presentó un desafío a la dominación de Hollywood” (Castro y McKee, 2011: 279), ya que, debido al importante número de mexicanos que radicaba en los Estados Unidos, ello provocó que fuera recibida con mucho “entusiasmo”, como se menciona en el libro.

De *Santa* pasemos a la “Devoradora de hombres”, dicho sobrenombre nos remite a María Félix, quien se convirtió en una de las principales representantes de la filmografía nacional por su película *Doña Bárbara* (1943), producción “concebida con el fin de consolidar aún más la imposición de este cine en sus mercados de exportación” (Castro y McKee, 2011: 72), meta que logró al posicionarse como el filme que dio origen al cine latinoamericano (Castro y McKee, 2011: 78). Once años después, con la cinta *Camelia* (1954), “La Doña” (María Félix) apuesta por regresar a filmar a su país natal, luego de haber estado involucrada en varios escándalos y decidir autoexiliarse en Europa; pese a que el filme no tuvo la respuesta esperada, la actriz siguió ejerciendo dominio en lo que comenzaba a ser el desenlace de la *Edad de Oro*.

Dentro del libro, también podemos leer sobre otra mujer, Dolores del Río, la cual, de ser una estrella consolidada de Hollywood, se convirtió en una de las *diosas mexicanas* de la pantalla grande a nivel internacional. Cabe destacar que los autores exponen cómo la actriz tuvo que reconciliarse con el público mexicano por el hecho de haber dejado su país natal a los inicios de su carrera para irse a los Estados Unidos. Desde su participación en *Flor Silvestre* (1943), la imagen de Dolores del Río nunca más se iba a relacionar con el concepto de *femme fatal*, mostrado en la industria del cine estadounidense, por el contrario, la apariencia indígena con rasgos estéticos, le daría la identificación con el público. Tiempo después, con la película *María Candelaria* (1944), se logró la consolidación del cine mexicano, no sólo por el premio obtenido en el festival de Cannes, sino también porque el equipo conformado por Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, y Dolores del Río, volvían a reunirse para crear el *verdadero cine mexicano*, trío que dejó huella y consiguió éxitos fílmicos, como se menciona en el texto reseñado.

María Antonieta Pons, también forma parte del volumen que se aborda; sus movimientos y su físico, la convirtieron en “la primera rumbera cubana sobresaliente del cine mexicano” (Castro y McKee, 2011: 120), situación que trajo muchos beneficios para la industria cinematográfica, debido a la identificación que los espectadores cubanos tuvieron con su compatriota, favoreciendo con significativas ganancias la producción del país.

La actriz argentina Libertad Lamarque trajo a México una nueva manera de ver *la maternidad*, pues la mujer no era mostrada como la madre modelo, por el contrario, *la mala madre* se convertiría en la protagonista de la escena mexicana, como nos narra la película *Soledad* (1947), la cual protagonizó junto a su compatriota Marga López. Cabe señalar, como se menciona en el libro, que la “Novia de América” (Libertad Lamarque) ya era una artista consagrada cuando llegó a México, circunstancia que también repercutiría en el alcance que tuvo el cine en los países de habla hispana. Lamarque, la mujer y la actriz, confrontó a las “dos industrias cinematográficas más importantes en el mundo hispanohablante y [a] la emergencia del cine mexicano como industria cultural continental” (Castro y McKee, 2011: 150).

Los hombres también formaron parte del *star system*² del cine mexicano. Es imposible hablar de la *Edad de Oro* sin tomar en cuenta nombres como Jorge Negrete, Pedro Infante, “Cantinflas”, “El indio Fernández”, Pedro Armendáriz, Gabriel Figueroa, Luis Buñuel, entre otros. Por otra parte, es interesante observar cómo se diversificaron las funciones del hombre en muchas áreas del cine, pues hablar de ellos también es referirnos a directores, fotógrafos, productores, y guionistas; estos espacios tampoco estuvieron exentos de ser ocupados por mujeres como, Matilde Landeta y Janet Alcoriza, aunque en cantidad menor.

Muchas fueron las películas de charros que se posicionaron como favoritas dentro de la filmografía, siendo *Allá en el Rancho Grande* (1936), la que marcaría el inicio de la *Edad de Oro* del cine mexicano –y con ello la creación de un nuevo género: la comedia ranchera–; película que enamoró

² Sistema que Hollywood utilizó durante la llamada *época dorada* para contratar actores, que garantizaban el éxito de los filmes, con base a una exclusividad a largo plazo. El término se ha ampliado, y en esta ocasión utilizo el concepto para hacer referencia a los actores más conocidos y populares de la *Edad de Oro* del cine mexicano.

casi de inmediato tanto a audiencias hispanas como anglosajonas (fue la primera película en español en tener subtítulos en inglés), hecho que provocó que el cine saliera en busca de mercados internacionales como Cuba, Los Ángeles, España, Argentina, y demás. Tiempo después, en 1949, la película *Jalisco canta en Sevilla* (1949), protagonizada por Jorge Negrete, reafirmó la popularidad del género y, en particular, el gusto de los españoles hacia el mismo, además de contribuir a limar las asperezas entre México y España a partir de la Guerra Civil Española (Castro y McKee, 2011: 163).

Personaje emblemático fue el inolvidable “Cantinflas”, quien a través de su lenguaje incoherente, logró cautivar a miles de espectadores, pese a que el comediante representó a “las masas pobres y alienadas. Su popularidad no se limitó a un grupo social...” (Castro y McKee, 2011: 48). Fue así que durante la década de los años cuarenta y cincuenta, fue el actor con mayor perdurabilidad en los mercados internacionales.

La época de los cincuenta estuvo marcada por la presencia de la película *Los olvidados* (1950), la cual permaneció, en un principio, en el limbo de la crítica, debido a que una parte de la prensa y de los círculos intelectuales la favorecían, y otros la rechazaban. Como se menciona en el texto “el rechazo, puede intuirse, [...] en la pertenencia del filme de Buñuel a la <<galería de arte>> que la separaba del gusto popular, de lo que satisfacía a las grandes audiencias” (Castro y McKee, 2011: 199), circunstancia que se modificó luego de haber obtenido el galardón en Cannes.

Como se puede vislumbrar, el éxito del cine nacional fuera de las fronteras del país se debió a infinidad de factores, que van desde las adaptaciones de la literatura extranjera al cine mexicano, como se muestra con la revisión de los filmes *Doña Bárbara* (1943), *La Vorágine* (1949) y *Camelia* (1954); así como la importancia de retomar personajes históricos presentes en la memoria latinoamericana, con el objetivo de revivirlos, y provocar la identificación con ellos, como es el caso de los filmes *Simón Bolívar* (1942) y *La rosa Blanca* (1954). Recordemos que, en su momento, fueron decisiones riesgosas las que corrieron los productores al invertir en superproducciones que se centraron tanto en contextos cercanos como distantes. Lo anterior, hizo que el cine se adentrara en tierras desconocidas,

muestra de ello es el filme *Un día de vida* (1950), que se convirtió en el favorito del público yugoslavo, o también la película *Espaldas mojadas* (1955), la cual, pese a su año de estreno, tomando en cuenta que desde el inicio de los cincuenta la industria fílmica comenzaba a decaer, fue muy bien recibida en México y Estados Unidos.

Maricruz Castro y Robert Mckee, a través de un lenguaje ameno y cercano, nos llevan de la mano hacia paisajes anecdóticos. El hablar también de las historias de vida de cada uno de los actores y actrices fue y es, en lo personal, todo un descubrimiento del contexto que en esos años envolvía la historia del cine en nuestro país. El libro, *El cine mexicano “se impone”*...nos hace retroceder a partir de la nostalgia del éxito, de la creación de nuevos géneros, de hombres y de mujeres que se convirtieron en inmortales, pero sobretodo, nos hace soñar con lo que fue, e incita a compararlo con lo que ahora es: otros rostros, otras historias, otras circunstancias, y otros mercados. El cine mexicano es uno más de los narradores de la historia de México, tal como se menciona en un fragmento del filme *María Candelaria* (1944) que se cita dentro del libro: “Yo no pinto temas, pinto mi vida, lo que veo...México” (en Castro y McKee, 2011: 106).

Nallely Nataly Alcocer Ayala. Pasante de la licenciatura en literatura latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Becaria de la revista *Temas Antropológicos*. Líneas de investigación: literatura y cinematografía mexicana. Publicaciones recientes: “Para rescatar a Eurídice, de Julieta Campos”, en *La Palabra y el Hombre* (2011). Correo electrónico: nalcocer3@hotmail.com

Fecha de recepción: 7 de noviembre de 2012.

Fecha de aceptación: 14 de enero de 2013.